

中國自傳小說之父^{*}

普實克 (Jaroslav Průšek)^{**} 著

裴海燕 (Jana Benešová)^{***} 譯

一、

有關《浮生六記》的作者，我們可以說的甚少，僅是他在自己書中所記錄下來的事實。讓我們先簡略概括這些事實：

沈復，字三白，1763年生於江蘇省的蘇州，中國最美麗的城市之一。他來自一個書香／幕僚家庭。他的父親在各地作幕僚；由此我們可以推測，其父親大概未曾通過帶有升任機會的科舉考試。沈復也沒有參加過這些考試；他先因為父親生病而中斷自己的求學生涯（見頁172），後來他大概對這樣的事業完全失去了興趣。在自己的書中，他一再使用輕蔑的語詞討論官職；很可能，到了他的時代，大部分的士大夫已經不認為參加科舉考試是值得嘗試的事。只要考慮到在幾萬候選人當中，能夠考中功名最高的進士，只有幾十或幾百人，這樣的態度便顯得十分合理。剩下來的人（按：沒有考中的人），如果沒有繼承祖先的財產，便不得不找其他機會維持生計，如充當運氣較

* Jaroslav Průšek, "Tvůrce čínské autobiografie," in Šen Fu, *Šest historií prchavého života* (Praha: Statni nakladatelství krásné literatury, hudby a umeni, 1956), Jaroslav Průšek, trans., 7-33.

** 作者係二十世紀捷克斯洛伐克最重要漢學家，深諳中國歷史與文學。

*** 譯者係捷克人，政治大學中國文學系博士，現為自由翻譯家。

好同仁的幕僚、老師、商人，或流於艱難度日。我們的作者也經歷了類似的命運。一段時間他在各地作幕僚、教書、從事酒業（將酒出口到臺灣）、到廣東經商、協助朋友（一位地主）在崇明島收租金、開店賣畫（大部分都是自己的作品），但大多時，他勉強糊口。與家人反目後借債，接下來的命運只有貧窮、羞辱及各種苦難。從他的遭遇來看，我們可以觀察到封建制度開始面臨危機時，中國士大夫的逐步無產階級化（proletarianization）。《浮生六記》的作者在其作品中所描寫的無數類似遭遇及插曲，使得中國士大夫破產，並且促使他們捲入那些自從十八世紀末以來，以愈來愈大的規模席捲全中國並代表了促進當下中國之誕生的民族及民主革命（national and democratic revolution）前奏的各種叛亂。士大夫擔任了造反的領袖，其軍隊則來自貧窮、耗盡及自暴自棄、感到絕望的農民、佃農、無地產的人、零工、工匠、少民族或外來信仰的教徒，如回教徒。從靜態生產情況而言，人口的快速增長（清朝時期，1644-1911，中國人口增加了三到四倍，但生產情況基本上未曾改變過）導致農民及工匠的剝削愈加厲害，因為地主或店主可以找到越來越多貧窮的人，而為了避免餓死，這些人願意接受任何的工作條件。商人挖掘了多半來自地主階層官吏的壟斷／獨佔位置（monopoly position）。事實上，我們作者的遭遇也印證了士大夫的商業化過程。而隨著對外貿易對中國經濟愈發具有重要性，此過程則更加快速起來。全中國開始通用在墨西哥鑄造的銀幣，成為當時對外貿易唯一的流通貨幣，而後來也通用於國內貿易，這一切也印證了對外貿易的規模之大。十八世紀末中國的對外貿易仍保持順差——中國出口茶、絲綢、陶瓷及其他商品到歐洲，大部分則換成白銀——但到了十九世紀初期卻出現極大逆差，因為有愈來愈多的鴉片被進口到中國；中國愈發貧窮，經濟益加凋蔽。

如上的經濟環境則代表了、並在一定範圍內也影響到了作者的命運及遭遇。毋庸置疑，那令其作品充滿了感傷力並必然使得每一個讀者為之動心的個人悲劇，與其說是特有的、個人因素所造成的後果，

不如說其背後便隱藏了更為莫大的國家悲劇，即中國封建制度的崩潰及中國封建社會統治階級的沒落。《浮生六記》不僅是藝術價值極高的個人回憶錄及對於當時中國人生活狀態及風景之美的紀錄，同時也是對於變遷時期、正在降臨的危機之重要記載。

幫忙我們的作者，協助他未曾落入威脅著幾萬同等階層士大夫的貧窮深淵，當推其朋友石韞玉。1805年，沈復當其幕僚並陪伴他到中國西北，陝西省的潼關，再到位於最東邊的山東。同時他也隨他到首都北京。

石韞玉（1756-1837）在當時士大夫中想必是一位與眾不同的人物。參加科舉考試得到最高榮譽後——1790年他在皇宮中一甲一名進士，實現了舊中國幾十萬學生無法實現的夢想——成功地擔任了幾個不同的重要官職，但1807年卻放棄官職，而大概因為對官吏生涯感到厭煩而離開了政界，當時他僅五十一歲。大多時他停留在家鄉蘇州，於不同學堂（舊中國最高等的學校）教書並從事寫作。顯而易見，這位沈復的朋友大概具備了與沈復同樣的癖性，且沈復在其作品中所描寫的放蕩不羈、充滿了創造性的心情，則是他與其他頗多當時的士大夫所共同表現的傾向。這也是危機降臨的徵兆；屬於統治階級者開始對自己階級的宗旨以及對自己的工作感到懷疑，並轉向藝術，或更明確來講，轉向藝術波希米亞派找解脫。

我們可以推測，當石韞玉放棄官職後，對於了解更多新地區的嚮往便迫使沈復找新的工作，擔任了於1807年被派遣到琉球官員的幕僚／秘書。這些島嶼由日本及中國共同管制。該團由齊鯤率領，大約1809年返回中國。就序言及當下《浮生六記》版本的目錄來看，我們便得知，作者在已失傳的第五記，即〈中山記曆〉（中山是琉球島嶼的古老名稱）中，描寫了此航行。對作者接下來的遭遇，情況不明，或許他開始練道教的養生方法。今日已失傳的最後第六記〈養生記道〉的書名也印證了此一點。「道」則是中國道家哲學最重要的觀念。不過，類似的傾向在前面的四記中也看得到，因此我們亦可以推

論這最後一記並不描寫作者生平接下來的階段，而是上文所描寫的時段中對於作者所遇到的神秘經驗之紀錄。無論如何，1809年，沈復大概寫出了自己的自傳後，便失蹤了，且連那些寫出了稱讚其作品序言的作者——其中潘慶生比作者不過小六十歲——對其生平所知道的大概不脫他們在《浮生六記》中所讀到的內容。很可能，當其生平接近尾聲時，《浮生六記》的作者則消失在中國社會不明的角落裡，或許當時他仍保持了那洋溢著其整個作品的安靜的、聽天由命的心情。又或他在一個偏僻的、不見人影的地方，或許在其所喜愛的山上，在一個廟中找到了避風港，並且在那裡練道養生。

他一生的末端並非比他先前生活精采，這一點我們可以從如下事實來推測——他的後代、家人親屬或朋友中都找不到一個人在沈復逝世後，他的手稿刊行問世，結果其手稿被風吹到一個冷攤，才由楊引傳找到的。這或許也是為什麼手稿的三分之一已先失傳。

如果我們在這裡不提及沈復的個性及其創作對於清代末期傑出文人的吸引力，我們對於《浮生六記》作者生平的簡介則不夠全面。上文中我們已經提到了沈復朋友及擁護者石韞玉的獨特個性，他曾經在沈復面臨貧困狀態下給他協助；現在我們必須簡略介紹一位屬於最早賦予該作品以正確評價、同時也是通過其人脈使得此手稿首次問世的人物，即王韜。王韜為《浮生六記》所寫的跋，比其他書中所收入的序言更加生動，文筆獨具一格。

王韜（1828-1898）屬於那變遷時代，即十九世紀後半葉封建制度逐漸崩潰而中國資本主義興起時期，最有意思的人物之一，當時較為敏銳的人已經開始對進入到中國的歐洲文明作出靈敏的反應。王韜是中國新聞學（journalism）的創辦者。類似沈復一般，他也來自書香家庭，年輕時其父親在上海教書，而王韜在這裡認識了英國傳教士並參與了他們的出版業務。他也伴隨他們到南京，當時南京由太平天國支持者所管制。這位求變不安的人物於是與席捲整個中國的反外來滿族之社會動亂的領袖達成聯繫並為他們獻策，計劃如何征服上海。

但此信件卻落到清朝官手中，而王韜差一點爲了自己與該民間叛亂的關連而受到最嚴厲的懲罰。他逃到香港，並在那裡協助著名的中國經典翻譯家理雅各（James Legge）翻譯，同時跟他到英國訪問。王韜因此對於西方漢學的發展也頗有貢獻，尤其是當他在其歐洲之旅期間，於巴黎結識了偉大法國漢學家儒蓮（Stanislas Aignan Julien，1797-1873）後。晚年他從事報章雜誌的事業，成爲最早發展中國報章雜誌業界——進步及革命最有力的工具——的創辦者之一。值得玩味的是，正是這位充滿了求變精神的人物如此稱讚《浮生六記》，且其妻子的哥哥楊引傳首次出版此書。王韜的第一個妻子於1850年病故，他在跋中也提到了其死亡。

王韜對於《浮生六記》的興趣印證了這本作品具備了某些特別能夠引起中國變遷時代充滿求變精神人物的共鳴，證明該作品不僅是作者的個人表白，甚而傳達了當時中國士大夫的某些生活直覺。後面我們也會指出，《浮生六記》及1919年五四運動後所興起的革命文學之間存在著直線的發展脈絡。

二、

潘麀生的序言中強調《浮生六記》的獨創性，甚而聲稱這本書的發現等於是新典範的確立。毫無疑問，任何一位對於古典文學有研究的學者也會得到同樣的結論。

《浮生六記》的清新與獨創精神究竟何在？

《浮生六記》代表了舊中國文學一個嶄新的文類／文體（genre）之出現，該文體之前並不存在。這是中國文學中第一本自傳，而且是一本十分真純、率直及充滿了寫實精神的自傳。

這是一本絕對獨特稀奇的作品，連當下對中國文學最有研究的鄭振鐸在1934年所刊登的論文中聲稱，在中國「只有非常短的自傳如〈五柳先生傳〉（有名的詩人陶潛，即陶淵明（365-427），膾炙人

口而相當格式化（stylized）的自傳；事實上，這並非一篇自傳），且從來沒有出現一本獨立的自傳」。鄭振鐸大概沒聽過有《浮生六記》這本書，而其論點則證明這本書在舊中國文學中的確十分獨一無二。

倒是現代中國文學充滿了作者及科學家的自傳。中國文學偉大叛逆者郭沫若尤其偏愛此文類，他在七本自傳中描寫了其童年及成長一直到1927年廣州起義結束。中國新文學之父魯迅也寫了自傳，歷史學家顧頡剛亦在其多冊的《古史辨》前面附加一篇詳細的自傳，而中華佛教總會會長敬安法師早在1911年辛亥革命前，已經寫出了一本充滿了詩意、時而令人聯想到《浮生六記》的自傳；此外，我們很容易還可以提出更多類似的例子。

要解釋第一世界大戰時期的作者為何會那麼喜歡該文類並不難。那一代的人開始反抗封建主義，而這種奮鬥，類似一百二十年前在歐洲所看到的情形，大多表現為極端的個人主義、主觀主義及浪漫主義。全新的人格（new personality）開始反抗舊秩序、習俗及道德，堅信自己有權利就自己的意願及理智來追求自己的一生。要一個人敢以反抗一個背後帶有幾千年的傳統並享有各種權力保護的制度／秩序，他不得不高估自己的意義，讓自己的奮鬥帶有一定的意義與似乎形而上的感傷力（almost metaphysical pathos）。上述傾向在當時情形下所具備的革命性／革命特質在郭沫若的作品中則最為顯而易見。自從開始寫作，郭沫若一直處在中國作家群中極左派的位置，一旦有機會就投入革命的漩渦，且迄今仍處於革命的領先地位。

因此，我們必須問，類似的傾向是否也促進了沈復作品的誕生，而中國自傳體是否代表了個人革命，即他與古板的封建制度，尤其是其最堅固的棟樑——由老一輩的人專制的父權家庭——奮鬥的最早表現之一？

相形之下，由封建士大夫執筆的文學中未曾出現自傳，這事實需要解釋，尤其是當我們意識到自傳文學本來就具備了一些可以帶動此文類興起的特徵。因此，我們必須問，是什麼避免了該文類得以興

起，而這一點也會讓我們初步了解舊文學與現代文學之間的異同點。

舊中國士大夫的創作，如果他們是爲了同階級的人（即封建統治階級）而寫作的話，必然充滿了強烈的主觀風格。翻閱任何擁有官吏階級身分作者之作品就可以證明這一點。假設我們拿掉科學性的作品，如討論歷史與哲學的作品及與作者的官職有關的文件，如寫給皇帝的報告、討論政治問題的論文（連這些作品已經帶有明顯的主觀性）等，也就是那些以審美價值並非其最重要目的而是以溝通／傳達訊息爲宗旨、在歐洲並不包含在純文學當中的文體，剩下來的（除了各種下文還會討論的筆記之外）便是些多半帶有強烈主觀風格的作品，如抒情詩、信件、日記等。來自封建階級的中國士大夫的藝術創作具備了全然主觀及抒情風格。這也是其與當時民間文學一個十分明顯的差別，無論散文體（prose）或詩歌體（poetry），民間文學一向充滿了客觀且史詩的精神——民間歌曲，尤其是愛情歌曲之外。相形之下，除了相當罕見的例外，士大夫文學創作中可以視爲帶有史詩風格的作品，勉強的生存於「筆記」；在筆記中，不帶明顯差別，包括形式上的區分，各種文體並存：如小說（不過多半時只是以幾句話簡略描述其題目）、對某種有趣的事件的紀錄、祕史、傳奇故事、作者在書中所讀到的有趣的事實、某傑出人物的小傳等。幾乎沒有一位作者試圖用藝術性的態度來處理這些紀錄；用高雅的字句所記下來的事實本身已經相當有趣，不需要再加以潤飾，讓創造想像力不受任何束縛。（當然，真正的事實與傳說或寓言之間從來沒有明顯的分界。這一點受到了封建迷信的影響。）刻意的虛構，如短篇小說、長篇小說或戲劇，對封建士大夫而言，都是十分可疑的文類，這些作品對他們來講是「虛」的，想像出來的，不真實的，僅有助於消磨時間，而且如果使用白話，只針對樸實、未受教育的人。（我曾在〈建構出來的文學與中國民間文學〉更爲詳細的討論過士大夫文學與民間文學之間的異同點；這篇亦收入《論中國文學與學問》，布拉格，1947，頁93-128。）

對士大夫而言，最卓越的藝術，事實上是唯一可稱謂藝術，當推抒情（lyric），但卻是遵守嚴格規範及頗多限制的抒情。只有人的情感或風景的「純粹之美（pure beauty）」才可以進入到這種帶有幾乎神聖宗旨的創作中，因為透過藝術創作人得以與宇宙合併，成為永恆循環的組成部分，而此循環的具體表現也是美——文；如上所描述的文學也稱謂「文」。假設詩人的靈感全然來自人的情感、哀傷及美，如此的藝術創作源泉則不許混雜任何醜及粗魯的因素，如激情、憤怒、肉慾等。該禁忌還有一個原因，即一種原始的恐懼，擔心人的感性可以影響到以至於打破大自然的循環，並帶來災難及紊亂。但正因為如此，這些詩歌，除了最偉大詩人，如杜甫、李白、白居易的作品之外，脫離了現實的生活，而真正的情感往往被詩人從書籍中獲致的靈感所代替。詩人如果要表達愛情，他便取材於先前偉大詩人的作品中，假設他要表達與朋友的告別、國家動亂等給他所帶來的悲傷也會如此。

抒情滲透到書面文學所有的領域，並且指導了美術作品的風格，尤其是繪畫。士大夫執筆的散文體（prose）中，得到最高評價的首推充滿了抒情的遊記，如蘇東坡（1036-1101）的〈赤壁賦〉；以及使用十分精巧的語言描寫在美麗大自然中的暢飲經驗之作品、訴說朋友之死而引人傷感的輓歌、對於萬物無償本質的感嘆、歌頌傑出官吏美德的讚美文章等作品。

這些帶有明顯抒情特質的文人詩歌與散文體所使用的語言也符合上面所描寫的特質。所有士大夫文學創作都使用文言文，而文言文基本上基於西元前幾百年所使用的語言。隨著時間，這語言逐漸成為人工／虛假的語言（artificial language），必須用眼睛看才可以看得懂，並且成為一個充滿了詩意風格的語言。文言文幾乎不包含日常語言中所使用的詞彙，這些詞大多被一些書面的、被幾千年傳統所認可的字眼代替。文言文甚少使用助詞，於是文本中實詞往往一一並列，如同不帶有任何聯繫的小石頭。這方法非常適用於抒情體，因為這裡個別

概念或畫面之間的連接時常不需要加以明確的表達（因而創造出反邏輯、「充滿了詩意」的連接），但完全不適合用於史詩體情節的描寫。同樣的情形也見於句子結構；個別句子的組成部分及句子本身一個接著一個簡單並列，其中則毫無連結，也沒有明顯的附屬關係。文體上（stylistically），基本的傾向則是創造出完全對稱的片斷，多半是節奏及句法均稱的四到六個音節／詞，因此連在散文體當中，我們也可看到一般只有在詩歌／韻文（poetry）中所出現的傾向。於是，怪不得文言文裡，包括作者描寫某種動態情節的段落裡，我們找到的多半是些十分虛假／精巧卻古板的描寫，而沒有散文體傑作所不可或缺的活潑、廣泛、豐富且可成形（shapeable）的敘述流（narrative flow）。

這題材及風格的格式化及束縛導致使用文言文的士大夫菁英文學傾向較短且十分精巧的文本，而缺少像使用白話文而針對廣大民眾的民間文學特有的具有許多分叉、情節複雜且結構龐雜的文本。就詩歌而言，我們經常找到極短的詩歌或抒情詩，甚少超過十六行，不像民間文學中所看到的長敘述結構，如十三世紀董解元的《西廂記》，其現代版本則長達314頁。就散文體而言，除了極短的散文，我們還可以找到短篇小說或只是某種情節的摘要，這傾向最顯著的特徵乃是連結構盤大的作品被作者構想為全然獨立的片斷之合體。舉例說明，連記錄不同朝代歷史的官方歷史文本則包含了——除了世家之外——討論譬如說音樂、水道的建造、兵法等議題的特殊論文及傑出人物的列傳。

這些不同組成部分的獨立性則見於這些章節未經過任何改寫便被收入別的作品——如文集——且還經常附有序或跋，證實了連作者大概將它們視為獨立的文本。中國的編史中找不到一本試圖將歷史事件詮釋為一個單一線條的文本，如希臘史家希羅多德（Herodotos）和尤其是修昔底德（Thucydides）。希臘編史具備了明顯史詩且敘述性的風格，相形之下，中國編史中找不到史詩並且使用靜態事實並列法，基本上是個抒情的創作方法。

同樣的創作建構法也使用於收入了討論政治及哲學論作的作品。在這裡每一篇論文也是全然獨立的個體，還包含了概述促進作者寫出該論文情形的前序以及強調宗旨的結論。

這傾向的另一個證明便是菁英文學根本找不到而民間文學很少看到作者試圖創造出具有一個共同框架的複雜結構，也就是說一個敘述成爲可以容納其他故事的框架。這樣的創作方法在印度文學中相當普遍，而中國人雖然透過佛教對印度文學有很好的了解，他們自己卻未曾用過此方法。至少我只知道一本比較短的、收入了民間小說的故事集，其中第一篇小說則成爲可以容納其他故事的框架。相形之下，中國作家則按照題材是否相同來排列其小說，即使用基本上可視爲科學的分類方法，或至少是收藏家所使用的方法，而不是文學的創作方法。

類似的方法在其他藝術中也可以找到，尤其在最受到帶有中國特色抒情（Chinese lyric）影響的繪畫。中國畫的構圖也大致上是一連串的景象或景致，而如果不是畫卷，這樣的畫需要「解讀」，也就是將眼睛逐漸從一個個體移動往另一個個體。有別於歐洲所普遍使用的畫法，中國畫往往不是再現畫家從一個固定位置所看到的景觀。同樣的，中國建築比較傾向橫的而不是縱的分配；與其建造一座巨大建築，將一切容納於一個建築結構、於一個屋頂之下，中國建築師更醉心於使用相當自由卻藝術性極高並十分高雅的排列方法，將個別個體放置於特定的空間裡達到完美及協調——例如說在人工園林裡羅列了頗多獨立的亭臺樓閣。中國建築也受到抒情精神的極大影響——《浮生六記》中討論建築的片段也印證了這一點——並且透過各種建造方法再現充滿了抒情的題材。

自然而然的，菁英文學與藝術的抒情本質、十分嚴格的內容、題材及感情的自我節制（censorship）、其一致性乃至圖式化（schematization）的傾向，並且當作者要寫出自己經歷時，他所建構的往往是一系列獨立插曲／故事或個別事實的合體，上述的特色只允

許抒情詩、充滿了抒情的畫面、筆記、日記或速寫的出現，但卻不允許結構龐大的自傳得以興起。儘管自從唐代（618-907）菁英文學愈發成為作者的個人表達，且其特質愈發親密（intimate），連往後的年代裡，中國抒情文學仍然僅表達些精選且頗具限制的感情；同樣的，散文體中，我們也只找到充滿了抒情精神的速寫或日記而不是再現了作者整個生平，包括其灰色乃至於惡劣及醜惡的面向、且將其生平寫成一個單一線條的自傳。這些作品所缺少的則是歐洲自傳中經常看到的對於表白／懺悔的嚮往，渴望將作者最內在的心理都表達出來；同時，他們也缺少史詩的特質。

毫無疑問，造成此現象的最後一個因素，乃在於個人尚不敢將自己全部的生平宣稱為最有趣、最珍貴且最重要的東西，並且將之確立為自己創作的目的及其創作宗旨。個人尚無法跨越傳統體制給他所設定的界限，其生活如同其藝術創作一樣都受到該體制的管控。必須先打破日常生活中傳統的銹鏽，才能夠打破其對文學的束縛。只有在這樣的情況之下——基本上是個革命狀態之下——自傳才得以興起。

三、

一旦我們留意到上文所描寫的中國士大夫執筆的古典文學之特徵，《浮生六記》的意義立刻變得顯而易見。如上文所提到的，我們面前便是中國舊文學第一本較長的自傳（不要忘記，今天的版本只是原文的三分之二），同時也是對於現代文學中深受歡迎的文體的首次嘗試。作者在很多方面仍遵守傳統，這很合理。如同其他來自封建士大夫階級的文人一樣，他的創作也使用文言文。其敘述流尚不是以單一史詩線條來構成，如我們在現代文學中經常看到的情形，反之，沈復便按照題材的相似性將自己的經歷分成六個「記」，六個不同記載類型。儘管他已經以記錄自己的一生為宗旨，而唯一符合其創作目的的形式便是單一的史詩線條，其作品的建構原則基本上仍套用先前較

長作品慣用的、也就是我們上面所描寫的形式。傳統的勢力之大也見於作者的創作目的似乎也不完全一致，他對自己所建構的文體的真正特質之了解還不是非常明確。他是否只要描寫自己的一生而已？這是一個嶄新的議題而作者還在懷疑這樣的題材是否具有正當性，尤其是其中那些平凡、艱難的生活面向，也就是構成了其作品中寫實特質的面向。因此他在其作品中經常插入了傳統筆記慣用的題材，討論插花、建築，而最重要，其作品的極大篇幅便是向來盛行於菁英文學並且主要因徐弘祖（1586-1641）的《遊記》而廣受歡迎的遊記。《浮生六記》的個別章節也不是以單一敘事主線來構成——作者一旦選擇用題材的相似性來區分書中所描寫的插曲／故事成爲其主要建構原則，這反正本來就不可能——而是一連串的不同插曲及記錄的鬆散排列。時間的連續性（*chronological succession*），即史詩體最基本原則之一，在此作品中所具備的重要性極小，這一點見於很多插曲，我們無法賦予一個明確的時間座標，而它們的順序大概也不是按照時間的先後來安排。《浮生六記》中大多數插曲具備了全然抒情的特質，且作者所運用的所有畫面，在先前的文學中都可以找到類似的例子，遑論其藝術水平經常更高。這些必然給歐洲讀者留下深刻印象的抒情描繪，對中國讀者而言，如果他了解舊文學的話，卻不會顯得新奇。

倒是作者的個性及他對自己私密生活、愛情、慾望、感情、興趣、反感、怨恨的表達，則是嶄新且具有明顯的現代精神。就此而言，我們已經看到了個人（*individual*）乃至個人主義者（*individualist*）直率的表白，似乎不受任何拘束，而這樣的表白，讓沈復脫離受嚴格管制的舊時代精神及封建時期的文學而比較接近新革命中國（*new revolutionary China*）的作家群。只有這樣的欲望及膽量，不怕將自己的感覺及想法全部都說出來，加上他投入生活中所表現出來的激情與狂熱——這激情與狂熱也洋溢著其作品中——只有這些方允許他打破審美上經過再三推敲的舊散文及筆記的狹窄框架，並且寫出一本與舊有相同作品比較起來顯得龐大且複雜的作品；儘管他

的書有時在形式上不夠一致而有的地方難免顯得不均稱，這反正也是處於兩個不同世界分界線的作者之個性寫照。

沈復敢以討論自己生活中最親密的經驗，包括夫妻之情，討論自己的家庭，與父母親及弟弟之間的感情，且其語氣之真純、率直，如果出現在歐洲作家之手也會令人感到驚訝。於是我們不得不留意到，一個當時的人能夠如此率真則需要多大勇氣，因為沈復的年代裡凡是反抗父母及家庭的行為必然受到最嚴厲的處罰，罪人被社會排斥甚至還被凌遲至死！沈復基本上描寫自己父親是個喜歡吹牛的人，喜歡在別人面前炫耀自己的能力，但對自己的兒子卻沒有一點讚賞或同情。父親娶妾而兒子勉強糊口。他也抱怨自己的弟弟，說是因為他與父母翻臉，且弟弟還搶了他的遺產。沈復毫不客氣的揭發親戚及朋友的貪心，本來他們很喜歡利用他的幫忙，但一旦沈復陷入窮境，他們卻拋棄了他；從他的作品中，我們可以看到某些舊封建階級的「士大夫」究竟具備了什麼樣的個性。從這方面來看，我們可以將沈復的作品視為是與十八世紀上半葉吳敬梓的《儒林外史》同類型的作品。事實上，吳敬梓也經歷了與我們作者相似的命運。作為官吏及有錢人的貪心、殘酷及忘恩負義之對比乃是作品中的小人：沈復，如吳敬梓一般，也擅於描寫平凡小人，如泰州的曹——沈復曾經救過其女兒，而當沈復於江陰陷入最大困境時（當時他已經精疲力竭且一文不名），曹則在一個旅店協助他；再或那兩位老夫妻，沈復夫婦在他們家渡過一個美好的夏天。

沈復是一位追求理想、慷慨且不拘不束的人，這樣的人不追求財富及事業，而陶醉於藝術及大自然之美。如同大部分中國藝術家一樣，沈復也被「隱士」的典範所吸引，也就是一個隱居山中，過一種平凡且沉思的生活的人，不干擾其周圍的世界，而保持漠不關心且平靜的態度。自從年輕時，沈復便嚮往成為隱居山中的隱士。當然，與類似的歐洲及印度觀念不同，中國隱士的理想不帶有任何宗教禁慾主義的特徵。

沈復不但以十分率真的態度討論其家庭與朋友，至於他自己本身，也不保守任何秘密。他描寫在廣州嫖妓的各種冒險故事，也不隱瞞父親逝世後自己在崇明島的放蕩生活。他坦白訴說，當他衣著襤褸到無法見人的程度，而必須找冷酷親戚及朋友求救時所感到的坎坷及羞辱。他也坦白如何在夜裡迴避自己的債權人等。

其作品中的不同插曲像許多小鏡子，將它們拼湊在一起時，我們逐漸看到十八、十九世紀之交作家（按：沈復）以及他的妻子與朋友十分生動且現實的寫照。而且，這是多麼清高優雅的一對夫婦，再說從他們的身上，我們可以了解許多中國人的面向！臨死時，當陳芸與丈夫告別，她的話便讓我們清晰的看到他們的生活態度：「知己如君，得婿如此，妾已此生無憾！若布衣暖，菜飯飽，一室雍雍，優游泉石，如滄浪亭、蕭爽樓之處境，真成煙火神仙矣。」這些人多麼容易感到幸福、獲得美好經歷、過一種滿足的生活！我們只要讀一讀那一段描寫他們設計盆景的可愛故事，就可以確認，這些人最重要的需求便是體會美，而這樣的體會可以讓他們在連最貧窮的生活時變得更加溫馨。

作者之所以能夠將如此不同的題材連結起來成爲一個合體，能夠將傳統馬賽克結構（mosaic structure）改寫成一幅畫，使得其所有組成部分都具備了同樣的情感及構想，將不同的插曲連結爲一本龐大且真正有藝術技巧的作品，乃在於他將自己的作品寫成——想必是在下意識的而不是刻意的狀態之下——人生悲劇。他的作品以令人痛心而引發憐憫的方式，描寫沈復夫婦陷入窮境、與父母翻臉、陳芸生病並逝世而達到高潮。這幾頁，就其率真及深情而言，大概在全中國文學中再也找不到第二個類似的例子；連世界各國文學中我們也很難找到可以與之比擬的作品。這幾頁構成了軸心、整本書的中心點，使得所有其他插曲獲得新的意義及語境，成爲一個具有內在連結的統一體。事實上，有的插曲已經暗示了後來的發展，一直到陳芸悲慘的死亡：如敘述他們陷入愈來愈大的困境、貧窮、逃走、與孩子們的告別並多

次渴求親戚協助的片斷；這些都是通往毀滅及死亡路途中的里程碑。

同時，別的故事所表現出來的優美及詩意，則使得最終的悲劇更加生動及深刻。愉快的時刻成了最終悲劇的對比，使得作者的命運及其作品更加深刻及充滿了感傷力，並且讓讀者的讀後感更加豐富多樣。一方面是充滿了極大幸福及歡喜的美好時刻；另一方面則是陰暗、沉重及徹底的絕望。作者遇到所有一個人可以經歷的不同經驗：從完美的愛情、與家人的和睦相處、漫遊於美麗的大自然或與朋友愉快暢飲所帶來的幸福到極度的貧窮——沈復基本上成爲乞丐，必須離開自己的家且不得不把女兒交給別人來照顧；他不但失去了愛妻，同時也失去了唯一的兒子——其未來老年的倚靠及祭拜祖先與自己的繼承者。

閱讀每一個美好動人的故事時，讀者可以感覺到這一個片刻——幸福的碎片，而埋伏於其背後的卻是不幸、毀滅及死亡。讀者意識到人生中每一個幸福的時刻背後都隱藏了一個極大的代價——貧窮、苦難、痛苦、自己所愛人的逝世及自己的死亡——而實際上這代價遠超過了所有的幸福。沈復正是透過這樣的觀念來規劃許多作品中所描寫的故事，這一點從描寫七月滿月下暢飲的插曲最爲顯而易見。作者的敘述以「亦是白頭不終之兆」作結，使得這插曲與最終的悲劇達成連接，即不再是一個獨立的片段，而是作品合體中不可任意拿掉的組成部分。透過這樣的方法，作者得以將所有片段合成一個統一體而從不同層面創造出類似具有隨著時間所進展的單一敘事線的現代自傳的作品。就此單一構想而言，沈復的作品也比較接近現代文學而不是舊文學的作品。

實際上，光沈復作品所具備的悲劇性感傷力（*tragic pathos*）使得他遠離舊文學與舊思想及感情方式而接近現代的人。一個真正相信封建社會的人則接受自己的命運及他所遇到的損失，並且相信、幻想他會在別的世界或來世中與其所愛的人會合。因此，有的學者甚而認爲，舊中國文學中完全找不到悲劇因素（*sense of the tragic*）。當他感

到平安無事時，連沈復也玩弄上述的幻想，但在絕望的時刻裡，它們便無法提供任何安慰。愛妻的死亡對他來講便是悲慘的、令人震撼的悲劇，而沒有一個來生信仰可以減少其悲痛。我們可以斷言，這個悲劇乃是個人爲了獲得自由而脫離在老制度及情感方式所不得不付出的代價，是個人革命的必然代價。

同時，正是這幾頁描寫沈復的個人悲劇全然脫離了菁英中國散文體的格式化、對稱的特質。這已經不是上文所描寫的「抒情風格」，而是充滿了懸念及緊張場面的史詩體。閱讀時，我們感覺不到大多使用文言文的作品給我們的靜態感覺。《浮生六記》中的這幾頁可成爲任何一本現代敘述文學傑作中的精彩高潮。同時，正是這幾頁的敘述中，其精采的寫實描繪也達到高峰。儘管沈復偶爾使用韻文及對稱的字句——尤其是四言，很顯然這些例子中，他只是不得使用傳統的工具，即他所學會的風格，但卻不太注意修辭上的潤飾，他只要用樸素且自然的說話方式，假設經過再三推敲的書面語言允許他如此做。他經常使用較長的句子且特別喜歡使用對白，這些對白大概是他試圖使用書面語言再現真實生活中對話的方式。就文體論（stylistics）及語言方面而言，沈復也超越了過去的遺產——即格式化的書面語言／文言文——並且試圖使用開放且自然的語言來寫作。這也讓他接近現代的作者群。

我不得不把自己的序言寫成比一般所看到的較長，因爲捷克讀者需要了解本書的特殊性；它不僅有別於歐洲文學中經常看到的文體，同時，如上所述，連在中國文學中它也屬於較爲罕見的例子。另一個更重要的原因乃在於，到目前爲止歐洲及中國文學史及批評中——至少據我所知——還沒有一本著作或論文闡明《浮生六記》及中國菁英散文體的特殊性。我在一個更爲詳細的學術著作討論該問題，但目前只是尙待完成的手稿。

我在戰爭時期（按：第二次世界大戰時期）翻譯了這本書，同時，它也在1944年底首次問世。但這第一版本的編輯有問題且使用

完全不適合的插畫及封面作為「裝飾」。我特別喜歡的書，卻以那樣不雅的外觀出現在讀者的手裡，令我感到失望。當時，我也是在沒有任何人協助的狀態下進行翻譯，有幾個地方使用辭典完全失敗後，布拉格也沒有一位中國人可以商量。這次我有機會將自己的譯稿與林語堂所翻譯英文版本（收入 *The Wisdom of China and India* [New York, 1942, 頁968-1050]）加以對照。我發現，有幾個地方，我本來的理解是錯的，但整體來講，我的翻譯更精確。另外有幾個地方，林語堂把原文簡短了。同時，我再次把自己的譯稿與原文進行對照，並在幾個地方加以潤飾，進行了修改而補充了之前意外漏掉的地方。我也修改且增加了更多注解。

我的翻譯則按照上海新文化書社的版本。沒注明出版年。有很多地方內文裡出現錯誤，因此我必須按照語境加以修改。

最後，我想在這裡抄一段我在1943年第一版的後記中曾經寫過的話：

「我只要說，這本書對我而言，便是一個發現。當我在一個鬆懶的春日於東京帝國大學附近一家中國書店買了這本薄薄的、編輯及印刷相當差的書，就是一個發現；當我在日本沒完沒了的下雨的日子裡閱讀它時，它就是一個發現；且當我花了一整年翻譯它時，經常必須花幾個星期找一個無法理解的典故的意義或偏僻的領域，如園藝或庭園建築學的特定術語，或根據原文中的字號找某文人的名字，這本書對我而言，一直充滿了發現。

我想，對我來講，它永遠會是一個發現。我不知道我為什麼買了它，因為之前我從來沒聽過這本書的名字——收入了其中某些選段的林語堂之書，我在日本沒有，而其第二本則是在我回國後才出版。也許我喜歡其書名《浮生六記》，因為它讓我聯想到日本浮世畫家的作品，他們也將自己的作品稱謂『浮世繪』——“ukiyo-e”；也許是個預感。

它讓我比所有其他書籍更了解清白的中國心（pure Chinese

heart)。希望它也將同樣的訊息傳達給捷克讀者，將中國人漂泊、不受拘束的靈魂之理想展示在其眼前：這樣的人可以看到並欣賞美，因為他了解，他只是巨大宇宙循環中的一閃即逝的漣漪。他沒有陷入對自己獨特性及高傲自大的排他性之幻想而背離這世界。

我試圖儘量遵守作者的原文，雖然這很難，因為這本書充滿了活力且像姑射山仙女千變萬化。內文使用文言文，而其翻譯之難度只有漢學家才能夠體會到。」

Dobříš, 1955年6月

亞羅斯拉夫·普實克