

「歷史的小說」：

《故事新編》的歷史意識與敘事策略

劉 柏 正^{*}

摘 要

魯迅最後一部小說集《故事新編》長期受到學界討論，其論證焦點多置放於文體類型之區別。本文嘗試以魯迅《中國小說史略》所揭櫫之小說觀念，作為魯迅進行小說書寫之源流，探究被魯迅視為「演義」作品的《故事新編》如何在魯迅的小說觀念以及歷史觀之中，藉由小說敘事策略加以呈顯其「義」？本文首先探究魯迅面對中國歷史的態度，挖掘其可能之歷史意識，在「寫史」與「反史」之中，討論魯迅如何改變中國傳統歷史觀念，而鎔鑄其個體意識、記憶於其內。其次將分析此一歷史意識如何表現於其小說創作，從《故事新編》的體例、篇目進一步挖掘出「小說」在面對「時間」這一觀念時，如何呈顯其「歷史」面向？「小說人物」作為「時間」中的行動者，與魯迅「個人生活」是否產生連結，進而刻劃了魯迅所欲展現之歷史意識。

關鍵詞：魯迅、《故事新編》、歷史意識、敘事策略

^{*} 作者現為清華大學中國文學系博士生。

A Novel of History: The Historical Consciousness and Narrating Strategy of *Old Tales Retold*

Liu Bo-zheng

Abstract

Researchers have been discussing *New Made Stories*, the last volume of collected short stories of Lu Xun, focusing on the category of stylistique.

This paper views the conception of novelette illuminated in *A Brief History of Chinese Fiction* 《中國小說史略》 as the origin and development of Lu Xun's novel writing. On this premise, we look into how *Old Tales Retold* 《故事新編》, which Lu himself saw as a work of “Yanyi” (演義), delineates the meaning out of itself under his conception of novelette and history by deploying its narrating tactic.

To begin with, this paper identifies possible historical consciousness of Lu Xun by observing his attitude toward Chinese history, and how he deformed and molded Chinese traditional conception of history and then infused it with his own individual consciousness and memories, for and against history.

Following it is that this paper centers on analyzing how he presented

the historical consciousness in the novel. By studying the compiling style and titles of *Old Tales Retold*, we further dredge how the novel conveys its aspect of history when facing the conception of time, and whether those characters in the novel, as actors in the flow of time, link to Lu Xun's personal life and hence depict the historical consciousness Lu Xun attempted to reveal.

Keyword: Lu Xun, *Old Tales, Retold* historical consciousness, narrating strategy

「歷史的小說」：

《故事新編》的歷史意識與敘事策略^{*}

劉 柏 正

一、前言

魯迅（1881-1936）最後一部小說集《故事新編》在1935年12月左右完成，這一個月魯迅寫完了〈采薇〉、〈出關〉、〈起死〉三篇作品，並且完成了〈序言〉，準備於隔年1月出版。¹《故事新編》出版不到一年，魯迅即因病去世。魯迅對《故事新編》作過許多說明，最值得注意的是〈序言〉中，關於這本小說集的創作動機：

這一本很小的集子，從開手寫起到編成，經過的日子卻可以算得很長久了：足足有十三年。第一篇〈補天〉——原先題作〈不周山〉——還是一九二二年的冬天寫成的。那時的意見，是想從古代和現代都採取題材，來作短篇小說，〈不周山〉便是取了「女媧煉石補天」的神話，動手試作的第一篇。首先，是很認真的，雖然也不過取了弗蘿特說，來解釋創造——人和

^{*} 撰文期間，筆者得與清華大學顏健富老師、政治大學學友許嘉瑋相互討論，又渥蒙兩位匿名審查人惠賜修訂意見，謹此致謝。

¹ 有關《故事新編》寫作出版時間，參見魯迅：〈魯迅生平著譯簡表〉，《魯迅全集》，第18卷（北京：人民文學出版社，2005年），頁40。

文學的——的緣起。²

魯迅強調自己對於〈補天〉的創作起初是很「認真的」，通過小說的書寫，魯迅試圖去解釋的正是「人和文學」的創造與緣起。然而「認真」後來為何走向「油滑」？根據魯迅在〈序言〉中所補充的說明，原因則似乎出於成仿吾（1897-1984）對他的批評：

讀《吶喊》的人都讚作者描寫的手腕，……然而文藝的標語到底是「表現」而不是「描寫」，描寫終不過是文學家的末技。³

成仿吾扣緊著當時文壇「表現主義」與「寫實主義」之間的爭執，對於《吶喊》評價甚低，而當時題名為〈不周山〉的〈補天〉卻獲得成仿吾讚賞，因為「作者由這一篇可謂表示了他不甘拘守著寫實的門戶。他要進入純文藝的宮廷。」⁴

成仿吾以「表現」、「純文藝」評價〈不周天〉，顯見在其眼中，〈不周天〉所突顯的並非寫實主義美學。不過成仿吾的評論是否真的引起魯迅走向「油滑」，或者「庸俗」的路線？這一點恐怕不能如此輕易斷定，正如黃子平所指出的，《吶喊》刪除〈不周天〉發行第二版時，距離成仿吾的評論已經六年，而且期間魯迅又已發表〈鑄劍〉、〈奔月〉等篇，「這刪除是爲了『敲』成氏的說法不能信以爲真。」⁵換言之，〈不周天〉的刪除，除了像黃子平所言，是因爲「另一部集子成型的意圖已經擬定」之外，⁶筆者以爲其中可能還與魯迅

² 魯迅：《故事新編·序言》，《魯迅小說合集》（臺北：里仁書局，1997年），頁305。後文引用《故事新編》以及魯迅其他小說皆據此本，僅標頁數，不另作詳注。

³ 成仿吾：〈《吶喊》的評論〉，1924年2月發表於《創造季刊》第2卷第2期，後收入《成仿吾文集》編輯委員會編：《成仿吾文集》（濟南：山東大學出版社，1985年），頁149。

⁴ 成仿吾：〈《吶喊》的評論〉，收於《成仿吾文集》，頁151。

⁵ 黃子平：《革命·歷史·小說》（香港：牛津大學出版社，1996年），頁108。

⁶ 黃子平：《革命·歷史·小說》，頁108。

在面對「文學書寫」上的思考緊密聯繫，這其中牽涉到的正是「文學的創造」問題，固然歷來論者多從「現實主義」以及「啟蒙」的角度評價魯迅小說，⁷一如魯迅自云：

說到「爲什麼」作小說罷，我仍抱著十多年前的「啟蒙主義」，以爲必須是「爲人生」而且要改良這人生。⁸

啟蒙主義與改良人生作爲魯迅小說創作動機十分明確，但是否存有其他可能因素？魯迅對於中國小說的另一個思考向來乏人問津，但卻道出他在文學創作「爲人生」目的之外，所仍然注意的美學追求：

文藝之所以爲文藝，並不貴在教訓，若把小說變成修身教科書，還說什麼文藝。⁹

魯迅對於小說的思考顯然並不停留在功能論層次，對於小說如何展現其藝術性／文學性，實際上也是魯迅思考的關鍵。更爲重要的是，在藝術性／文學性的考量之中，魯迅是否也援用了其關於小說發展的知識體系？《中國小說史略》於1923、1924年分成上下冊出版，其時的魯迅對於中國傳統說部的神話源流、史傳敘事、講史演義都已形成一完整的論述體系，這對於他創作《故事新編》是否產生影響？如果以此觀點重新檢視《故事新編》，不能忽略的關鍵即在於全書編年體形式的排列方式，以及各篇主題之間所展現其對於神祇、英雄、偉人等「脊樑人物」之命運的思辨，¹⁰這其中值得注意的或許在

⁷ 吳穎、吳二持：〈魯迅創作《故事新編》的心態及其對作品的自評〉，《海南師範學院學報》1991年第1期，頁62-65；譚桂林：〈魯迅小說啟蒙主題新論〉，《魯迅研究月刊》1999年第1期，頁21-31。

⁸ 魯迅：〈我怎麼做起小說來〉，《南腔北調集》，《魯迅全集》，第4卷，頁526。

⁹ 魯迅：《中國小說的歷史的變遷》，收於《中國小說史論文集——《中國小說史略》及其他》（臺北：里仁書局，2006年），頁524。

¹⁰ 「脊樑人物」一詞參見魯迅：〈中國人失掉自信力了嗎〉，《且介亭雜文》，《魯迅全集》第6卷，頁121-123。魯迅認爲中國自古以來「就有埋頭苦幹

於「線性時間」的流動之中，各種歷史人物的相繼出場以及各自命運的現實搬演，而這其中是否就隱然蘊含他對於小說如何展現其藝術性／文學性的思考？

魯迅曾經在其《自選集·自序》中直言《故事新編》「是神話、傳說及史實的演義」，¹¹ 這一觀點在對《故事新編》文體歸屬的討論上多有闡發，形成學者對於《故事新編》屬於「歷史小說」或「新歷史（主義）小說」的各種論述，¹² 亦有學者通過「新歷史主義」的學術視野考察魯迅《故事新編》中如何進行對「歷史」的建構與消解，通過「敘述」的力量指陳小說本身所隱含的文化詩學概念。¹³ 然而「新歷史主義」雖然帶給學界在研究觀念上的諸多啟發，卻可能忽略了魯迅小說觀與其創作實踐之間的具體聯繫，正如魯迅所言，《故事新編》本身即是一「演義」之作，既然魯迅在《中國小說史略》一書中已對於中國傳統說部中的演義類小說多有闡明，則對《故事新編》的認識跟理解當亦可由其話語體系中尋繹。盧世達在〈隱蔽的話語——論魯迅《故事新編》對晚清小說的「現代性」承續與開創〉一文中，即對此作出討論：

的人，有拼命硬幹的人，有為民請命的人，有捨身求法的人，……雖是等於為帝王將相作家譜的所謂『正史』，也往往掩不住他們的光輝，這就是中國的脊梁。」由此一觀點，可知《故事新編》中的主要角色，多具有此一脊梁人物的特質。相關論述亦可參見高桂惠：《追蹤躡跡：中國小說的文化闡釋》（臺北：大安出版社，2005年），頁242。

¹¹ 魯迅：〈《自選集》自序〉，《南腔北調集》，《魯迅全集》，第4卷，頁469。

¹² 有關《故事新編》的文體討論可參見姜振昌：〈《故事新編》與中國新歷史小說〉，《中國社會科學》2001年第3期，頁164-175；秦方奇：〈超越時空的契合——《故事新編》與新歷史主義小說〉，《遼寧師範大學學報（社會科學版）》第27卷第4期（2004年7月），頁92-95。另可參見王建雄、王澤龍：〈新世紀《故事新編》研究述評〉，《徐州師範大學學報（哲學社會科學版）》第37卷第5期（2011年9月），頁25-31。

¹³ 鄭家建從文化詩學視野所開展出來的研究途徑，對於《故事新編》之小說語言、文體特徵多有著墨，有關該書在基本觀點、研究方法上的說明，可見書中〈引論〉。參見氏著：《被照亮的世界：《故事新編》詩學研究》（福州：福建教育出版社，2001年），頁4-15。

針對《故事新編》在小說史的地位重建，即在為《故事新編》與晚清小說加以銜接，並探析魯迅在世變之下，如何親緣傳統說部並接續血脈。¹⁴

盧世達首先探析魯迅在其小說學術著作中對於「說部」的認識脈絡，進而以「現代性」為主軸，試圖探究魯迅小說如何脫穎於晚清說部，從而為其建構小說史定位。盧世達捉住魯迅小說中的「現代性」問題，試圖指出《故事新編》在「文學功能論」以及「文學自主」之間的平衡，呈現的是魯迅如何面對當下世界的問題。

不同於盧世達對「現代性」的關注，如果回到《中國小說史略》有關文學如何由「神話」轉進「傳說」的內在邏輯，顯然可以觀察到一個「神格向人性」的轉移過程：

昔者初民，見天地萬物，變異不常，其諸現象，又出於人力所能以上，則自造眾說以解釋之：凡所解釋，今謂之神話。神話大抵以一「神格」為中樞，又推演為敘說。……迨神話演進，則為中樞者漸進於人性，凡所敘述，今謂之傳說。¹⁵

「漸進於人性」不僅是一種神話向傳說遞進的文學演變過程，同時也是小說講述主題從「神本位」轉進「人本位」的內容變化。將之放置於魯迅進步史觀所建構的「小說史」脈絡中加以考察，魯迅對於中國小說的認識，恰恰是在於一脫去神性冠冕的思考理路。據此，本文所討論的議題是：魯迅《故事新編》如何擴展其治中國小說的知識體系？《故事新編》的編年序列以及各篇主題的統合性是否／如何回應了傳統說部對於時間之流與人之存在命運的思考內涵？下文首先闡明魯迅對於中國傳統說部的具體認識以及知識體系的內涵，筆者將集中討論魯迅如何面對中國歷史與文化？此一態度對其「小說史觀念」的

¹⁴ 盧世達：〈隱蔽的話語——論魯迅《故事新編》對晚清小說的「現代性」承續與開創〉，《有鳳初鳴年刊》第5期（2009年10月），頁420。

¹⁵ 魯迅：《中國小說史論文集——《中國小說史略》及其他》，頁13-14。

影響為何？進一步探究魯迅對於傳統說部的觀念如何影響了他的小說書寫？其次則將就上述問題分別從「時間」與「命運」兩個面向展開對於《故事新編》的討論，試圖指出《故事新編》的「歷史性」如何被作者所敘述？故事中的「人物」又將如何在「時間」之中展演其「命運」姿態？筆者以為就此一論述脈絡加以抉發，當可在《故事新編》古今錯雜之時空展演，以及脊樑人物的命運評斷之間，探究魯迅如何以《故事新編》表達他對「文學性」的思考。

二、「沒有將古人寫得更死」：

「寫史」與「反史」之間的《故事新編》

《故事新編》各篇小說的編排順序之特殊性早為論者所注意，木山英雄認為《故事新編》有著眾多特色，「集內各篇不以執筆的先後為序而以題材的時代為序也是一個破例」，如果說這樣的編排方式背後確實隱藏了作者的「其他某種匠心」，¹⁶ 唯有釐清魯迅如何認識「歷史」，追溯「歷史」與「小說」的差異性，方能據以探究《故事新編》全書的敘事策略，發見其特殊與「匠心」。

（一）魯迅對中國歷史的認識與理解

魯迅早年於〈文化偏至論〉中即指出中國文化所以轉趨墮落，原因在於「自尊大」以及「無校讎」：

中國之在天下，見夫四夷之則效上國，革命來賓者有之；或野心怒發，狡焉思逞者有之；若其文化昭明，誠足以相上下者，蓋未之有也。屹然出中央而無校讎，則其益自尊大，實自有而

¹⁶ [日] 木山英雄著，劉金才、劉生社譯：〈《故事新編》譯後解說〉，原收於日譯二十卷本《魯迅全集》，第3卷，後收於《魯迅研究月刊》1988年第11期，頁19-24。

傲睨萬物，固人情所宜然，亦非甚背於理極者矣。雖然，惟無校讎故，則宴安日久，零落以胎，破掇不來，上征亦輟，使人荼，使人屯，其極爲見善而不思式。¹⁷

中國長期的政治優勢去造成了文化上的「自尊大」，因而在「無校讎」的自我滿足之中，走向了文化的墮落，也帶來了政治的失落。魯迅對於中國文化墮落的體認極爲深刻，在此一層體認之外，魯迅雖然也強調「科學者，神聖之光，照世界者也，可以遏末流而生感動」的不可思議之力量，¹⁸但如果對科學選擇了迷信般的狂熱崇拜，甚至失去了自身文化的根柢，卻非魯迅所認可：

希伯來之民，大觀天然，懷不思議，則神來之事與接神之術興，後之宗教，即以萌孽。雖中國志士謂之迷，而吾則謂此乃向上之民，欲離是有限相對之現世，以趣無限絕對之至上者也。人心必有所憑依，非信無以立，宗教之作，不可已矣。……宗教由來，本向上之民所自建，縱對象有多一虛實之別，而充足人心向上之需要則同然。顧瞻百昌，審諦萬物，若無不有靈覺妙義焉，此即詩歌也，即美妙也。¹⁹

魯迅指出當今社會對於破除迷信的焦慮，形成了一種凡是宗教，皆爲迷信的輿論壓力，但卻未能辨析「迷信」與「宗教」之間對於人類文明進展所帶來的不同意義，特別是宗教在形而上的精神範疇中，正是人類文明持續推動前進的力量，而宗教的精神力量，正同於詩歌，是一種美妙的終極價值的追求。這樣的觀點在〈文化偏至論〉中同樣也被強調，並且回到中國傳統文化的價值意義立論，使得文化的保留與歷史遺跡的存留，有了更爲明確的正面意義：

¹⁷ 魯迅：〈文化偏至論〉，《墳》，《魯迅全集》，第1卷，頁45。

¹⁸ 魯迅：〈科學史教篇〉，《墳》，《魯迅全集》，第1卷，頁35。

¹⁹ 魯迅：〈破惡聲論〉，《集外集拾遺補編》，《魯迅全集》，第8卷，頁29-30。

蓋今所成就，無一不繩前時之遺跡，則文明必日有其遷流，又或抗往代之大潮，則文明不能無偏至。……外之既不後於世界之思潮，內之仍弗失固有之血脈，取今復古，別立新宗，人生意義，致之深邃，則國人之自覺至，個性張，沙聚之邦，由是轉爲人國。²⁰

魯迅並不完全否認舊有文化的意義，而是認爲文明之遷流有著自身的規律，而每一個遷流的軌跡、遺跡，皆是昭示著文明存在的證據，唯有去其糟粕，使其能夠「取今復古」，詳加辨別其中好壞，才可以轉進「人國」之境。

魯迅1927年編輯《墳》，並且將其早年的論文如〈文化偏至論〉、〈科學史教篇〉、〈摩羅詩力說〉收錄其內，《墳》可謂其早年思想之統整與歸納，其立場在〈題記〉中有著清楚說明：

這總算是生活的一部分的痕跡。所以雖然明知道過去已經過去，神魂是無法追躡的，但總不能那麼決絕，還想將糟粕收錄起來，造成一座小小的新墳，一面是埋藏，一面也是留戀。²¹

雖然魯迅自言這些只是糟粕，但魯迅卻並未將之拋棄，反倒是在接下來創作《野草》、《朝華夕拾》、《故事新編》時「時時反顧」，其所謂「埋藏」與「留戀」的態度，在《朝華夕拾》中有了更加內向性、更加自我的表現：

我常在紛擾中尋出一點閑靜來，然而委實不容易。目前是這麼離奇，心裡是這麼蕪雜。一個人做到只剩了回憶的時候，生涯大概總要算是無聊了罷，但有時竟會連回憶也沒有。……後來，我在久別之後嚐到了，也不過如此；惟獨在記憶上，還有

²⁰ 魯迅：〈文化偏至論〉，頁47-57。

²¹ 魯迅：〈題記〉，《墳》，《魯迅全集》，第1卷，頁4。

舊來的意味留存。他們也許要哄騙我一生，使我時時反顧。²²

正如〈小引〉中所說的，心裡蕪雜的時候，「回憶」總是不時來到，雖然對此頗有「無聊」的自我怨懟之意，但是「舊來的意味」卻永遠留存，即便清楚地知道「過去的已經過去」，依然要受其「哄騙」，進而「時時反顧」，而不使其消逝。

以今觀之，歷史的指向性在魯迅而言，不僅指向了宏大的家國歷史與文化根柢的價值意涵，同時也是一種被留存下來的「遺跡」，看不見的過去不代表消亡與失落，而是轉化了其存在的形式。「遺跡」的刻痕並非僅在國家民族等大傳統的層次上被彰顯，同時也是一個人如何成其為人的憑藉，因而具有私我的、微渺的個人性質，換言之，離開了過去的記憶，現在與未來都將屬於未知，而「人」也將失去其所依憑的環境與個體的自主性。顯然對魯迅而言，「歷史」不僅是一種集體的國家記憶，不僅是一個民族的文化源流，更是一種獨立個體得以被指稱、被確認的當下存在意義，因為「將陳跡收存起來，明知不值一文，總不能絕無眷戀」，恰恰是一種「呼吸還在」，屬於自己的證明。²³

（二）「歷史敘事」與「小說敘事」的「策略」差異

「歷史」是一種集體記憶，也是一種個體記憶，因為個體永遠無法脫離集體的歷史經驗而存在，但是「歷史經驗」也正是在個體之上才具有其被解釋的價值和意義，否則就只是一種日曆上的刻度。²⁴魯迅為何進行小說史的書寫與建構？或許就在於保留一種集體的歷史

²² 魯迅：〈小引〉，《朝華夕拾》，《魯迅全集》，第2卷，頁235-236。

²³ 魯迅：〈寫在《墳》後面〉，《墳》，《魯迅全集》，第1卷，頁299。

²⁴ [法] 莫里斯·哈布瓦赫 (Maurice Halbwachs) 著，丁佳寧譯：〈集體記憶與歷史記憶〉，收於〔德〕阿斯特莉特·埃爾 (Astrid Erll)、馮亞琳主編，余傳玲等譯：《文化記憶理論讀本》(北京：北京大學出版社，2012年)，頁67-73。

經驗與記憶，那麼在書寫「小說的歷史」以及「歷史的小說」之間，²⁵被留存的記憶將如何引起他的「時時反顧」？甚至證明了自己依然在呼吸，依然存在的個體價值？魯迅《中國小說史略·序言》嘗云：

中國之小說自來無史；有之，則先見於外國人所作之中國文學史中，而後中國人所作者中亦有之，然其量皆不及全書之什一，故於小說仍不詳。²⁶

中國小說不能見於中國人之著作，是一種「文化偏至」的問題，但小說從自來無史，到其成為「史略」，卻反映了中國小說如何在中國文化視野中加以建構的問題，其中牽涉的是根源以及流變，彰顯的是在此一建構過程中，「小說的歷史」如何被展現。盧世達認為，「魯迅《中國小說史略》，不著力於文體分析，而是在版本流變、故事內容與藝術價值，拓展出專屬於古典小說研究徑路的系譜，顯見其對傳統小說的高度關注與小說觀的獨到處。」²⁷

魯迅的小說觀在其小說史論著中有著明確的反映。《中國小說史略》第一篇「史家對於小說之著錄及論述」即指出小說乃是「寓言異記，不本經傳，背於儒術者矣。」²⁸此中所闡明的可謂為小說作為「寓言」的性質，以及「背於儒術」的特性，但更值得注意的是，小說之收錄由史官為之，因為「論斷藝文」可謂為史家職責。在這一層基礎上，小說的「書寫」存在著一種「不本經傳」、「背於儒術」的邊緣性與遊戲性，卻又不能為人所輕忽，而必須通過史家的論斷，才能彰顯其「寓言」之意。小說這種不本經傳的游移特質，在第二篇「神話與

²⁵ 魯迅在翻譯芥川龍之介《羅生門》時，曾經指出《羅生門》作為「歷史的小說」，而不是「歷史小說」，原因在於「取古代的事實，注進新的生命去，便與現代人生出干係來」。參見魯迅：〈《羅生門》譯者附記〉，《譯文序跋集》，收於《魯迅全集》，第10卷，頁252。

²⁶ 魯迅：《中國小說史論文集——《中國小說史略》及其他》，頁5。

²⁷ 盧世達：〈隱蔽的話語——論魯迅《故事新編》對晚清小說的「現代性」承續與開創〉，頁423。

²⁸ 魯迅：《中國小說史論文集——《中國小說史略》及其他》，頁7。

傳說」中，論及志怪之作如何由神話轉出時，有著更明確的表述：

《漢志》乃云出於稗官，然稗官者，職惟采集而非創作，「街談巷語」自生於民間，故非一誰某之所獨造也，探其本根，則亦猶他民族然，在於神話與傳說。……故神話不特為宗教之萌芽，美術所由起，且實為文章之淵源。²⁹

神話與傳說作為宗教、美術以及文章的淵源，不僅說明了「文藝」的產生之源流，更加確定了「小說」的歷史發展過程，而小說既然源於街談巷語，則其遊戲的特質以及從遊戲中產生的文藝之特性，在魯迅看來，更可以直接宣稱「小說」是「起於休息的」，因為人到休息時，「亦必要尋一種事情以消遣閒暇，這種事情，就是彼此談論故事」。³⁰「故事」的「被談論」以及用以「消閒」的意義，恰好是魯迅建構小說史的一個基本認識，由此而將「小說」與「歷史」之間的交涉做了區別：「正事歸為史；逸史即變為小說了」。³¹

「歷史」與「小說」的正、逸之別，構成了魯迅對於歷史敘事以及小說敘事的不同態度，但二者卻依然存有其交涉，亦即「寓意」的存在作為共同的指向；那麼對魯迅而言，「歷史」與「小說」更核心的差別，顯然就在於講述方式的不同，其中牽涉的則是「策略」上的差異。換言之，「講」故事的「講」是其作為「小說」被辨識的關鍵，一如高桂惠在處理《故事新編》時所指出的「新編」意義，乃是「在特定時刻裡，作者預設了寫作的線索與意義，透過新舊形式之間的各種關係，使讀者意識到，傳統所形塑的經驗秩序與價值的武斷性。」³²魯迅對於自己寫作的「策略」有著清楚說明：

所寫的事跡，大抵有一點見過或聽到過的緣由，但決不全用這

²⁹ 魯迅：《中國小說史論文集——《中國小說史略》及其他》，頁13。

³⁰ 魯迅：《中國小說史論文集——《中國小說史略》及其他》，頁508。

³¹ 魯迅：《中國小說史論文集——《中國小說史略》及其他》，頁508。

³² 高桂惠：《追蹤躡跡：中國小說的文化闡釋》，頁264。

事實，只是採取一端，加以改造，或生發開去，到足以幾乎完全發表我的意思為止。³³

這樣的「策略」恰好呼應《故事新編·序言》所說：「從古代和現代都採取題材」，以及「敘事有時也有一點舊書上的根據，有時卻不過信口開河」（頁305-306）。這也與魯迅在討論「講史小說」的態度相合，在論及《三國演義》時，魯迅認為講史小說之難在於「據舊史即難於抒寫，雜虛辭復易茲溷淆」。³⁴ 換言之，唯有不「拘牽史實」、不「襲用陳言」，³⁵ 才可以作到「沒有將古人寫得更死」。

「小說的歷史」作為一種「歷史」的「書寫」，其意義在於保存集體記憶，使得「無史」之事有了「史略」的發揚，「歷史」化作事件而不斷被重組連接，「記憶」的片段與不完整在重建的過程中被個體、群體一同篩選。篩選的方式乃是透過「新編」的敘事策略加以展演，「敘述」的意義即指向了個體如何面對集體，如何解釋集體的問題：

小說通過其本體形式表現作者的個體性自我面對現象世界時的情感、意識、感覺、經驗，同時也表現出以潛入的方式影響著這種個體性自我的集體性的社會文化觀念。³⁶

歷史「記憶」被留存、被書寫的片段事件不僅是一種印象式的存在，而集體的記憶更將翻檢出此一群體的傳統之所在，「小說的歷史」是一種紀錄，卻也是書寫者的主體意識以及其所處群體的文化根柢。³⁷

³³ 魯迅：〈我怎麼做起小說來〉，頁527。

³⁴ 魯迅：《中國小說史論文集——《中國小說史略》及其他》，頁114。

³⁵ 魯迅：《中國小說史論文集——《中國小說史略》及其他》，頁133。

³⁶ 李晶：《歷史與文本的超越——小說價值學導論》（上海：上海社會科學出版社，1992年），頁184。

³⁷ 莫里斯·哈布瓦赫區分了集體記憶與歷史之間的差別，強調歷史在群體之外的評價高度，集體記憶則是從群體內部的觀察取徑，其目的在於強調集體記憶的多元與連續，歷史則與之相反，甚至趨向評價的客觀意義；但二者之間顯然又存有從屬性質，亦即集體記憶的涵括範圍顯然較歷史為大，而歷史屬於集體記憶的一部分，則「歷史」基於史家的「力求客觀」而必

(三)「歷史的小說」——從〈阿Q正傳〉到《故事新編》

「小說的歷史」在魯迅的小說史著作中不斷被提出，可以看到的是一條進步的演進曲線支配著小說的變化，然而作為一種「消閒」的小說創作動機來看，魯迅卻似乎頗為猶疑，如果「講故事」是一種休息的方式，那麼小說的創作似乎缺乏了一種「為人生」的「啟蒙」功能，但「講故事」既然又是為了「完全發表我的意思」，那麼魯迅是否對於小說與歷史的關係有著不同看法？

魯迅對於「歷史」如何被「小說」書寫的思考在〈阿Q正傳〉中已經有所展現，尤其是小說中的「第一章序」以及小說整體的體例形式更是對於中國傳統史傳體例的一次轉化。〈阿Q正傳〉的「序」呈現著一種對於中國傳統史傳體例的無情嘲諷與鞭撻，顛覆了中國傳統史觀面對歷史崇高性的觀點。在「序」的開端，魯迅通過為阿Q立傳的敘述者寫道：

因為從來不朽之筆，須傳不朽之人，於是人以文傳，文以人傳。（頁72）

為人立傳的「史法」強調所寫之人必須以「不朽」為其標準，然而〈阿Q正傳〉在敘述者而言，卻僅只是「一篇速朽的文章」。在魯迅的觀點而言，顯然已經從「不朽」跟「速朽」之間拉出了「史傳」與「非史傳」之間的距離，在一個「不朽」的史學傳統下，為一個不知道「名字是怎麼寫的」、「籍貫也就有些決不定」的阿Q立傳，明顯是「有乖史法」的。然而敘述者卻不得不為，乃至必須為「正傳」兩字的斟酌推敲耗盡筆墨，原因就在於〈阿Q正傳〉採取了一個文體

須進行選擇，事件在連續的敘述中成為印象的殘存，但集體記憶卻必須涵括「事件」的差異性以及相似性，因而從屬於更廣大的群體，成為群體文化傳統之根柢的所在。參見氏著，丁佳寧譯：〈集體記憶與歷史記憶〉，收於〔德〕阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）、馮亞琳主編，余傳玲等譯：《文化記憶理論讀本》，頁86-93。

卑下的小說之例則，「閑話休題言歸正傳」一句，所帶引出來的不僅是一種自我嘲諷之辭，更是一種對「歷史書寫」本身最大的質疑，如果「歷史」的目的在於「用使後之學者，坐披囊篋，而神交萬古，不出戶庭，而窮覽千載，……其記事載言也則如彼，其勸善懲惡也又如此。」³⁸〈阿Q正傳〉顯然從一開始就試圖擺脫訓誨教化，以及為後世之學的典範人物意義。阿Q缺乏姓氏而失去了在「氏族」中的位置；阿Q的名字不知道怎麼寫，敘述者只能對讀者感到抱歉；阿Q的籍貫不明，失落的是故鄉里籍，就連阿Q的死，在未莊與城裡的輿論中都充滿了無情的譏笑與尖銳的諷刺：

至於輿論，在未莊是無異議，自然都說阿Q壞，被槍斃便是他的壞的證據：不壞又何至於被槍斃呢？而城裡的輿論卻不佳，他們多半不滿足，以為槍斃並無殺頭這般好看；而且那是怎樣的一個可笑的死囚呵，遊了那麼久的街，竟沒有唱一句戲：他們白跟一趟了。（頁114-115）

未莊的輿論認為阿Q壞，輿論的針對對象是阿Q這個人，突顯的是阿Q並非脊樑人物，缺乏被人談論立傳的意義；城裡的輿論雖然不佳，卻不是針對阿Q這個人而來，而是對於阿Q的死囚身分在砍頭的表演過程中，不能給予觀眾滿足而來。從未莊與城裡的兩種輿論來看，雖然存有指涉對象的差異，但卻共同對於史傳予以巨大的諷刺，史傳如今不再紀錄脊樑人物，失去了「教化」與「以史為鑑」的功能，反而只是一場追逐視覺滿足的戲劇表演。

〈阿Q正傳〉通過「小說家」的自比而重構了史傳的「速朽」與「戲劇」特質，形成「嘲弄中國古典史傳敘述成規」的價值轉化。³⁹在魯迅筆下，「歷史」缺乏永恆性，而僅是茶餘飯後的閒談，「人物」

³⁸（唐）劉知幾撰，趙呂甫校注：《史通新校注》（重慶：重慶出版社，1990年），頁631。

³⁹ 黃子平：《革命·歷史·小說》，頁122。

失去了崇高的典範意義，而只是戲台上的一種角色，「歷史」與「人物」的貶低、損毀，卻完成了敘述者「聊以自慰」的敘述活動。「正事歸為史；逸史即變為小說了」，在正、逸之間的轉換上，可以看見的是「歷史」與「小說」的差異性。由此觀之，同樣採取「歷史的小說」形式被書寫的《故事新編》，其所依賴的顯非「正事」之描述與評斷，反倒是一種在「逸史」框架下重新對「歷史」進行書寫與闡釋的過程。魯迅1923年出版自己和周作人合作翻譯的《現代日本小說集》，對芥川龍之介（1892-1927）小說中，擇取古事材料加以改寫的創作手法有詳細介紹：

他的作品所用的主題，最多的是希望已達之後的不安，或者正不安時的心情。他又多用舊材料，有時近於故事的翻譯。但他的復述古事並不專是好奇，還有他的更深的根據：他想從含在這些材料裡的古人的生活當中，尋出與自己的心情能夠貼切的觸著的或物，因此那些古代的故事經他改作之後，都注進新的生命去，便與現代人生出干係來了。⁴⁰

「歷史的小說」傳達的是「不安的心情」，這種不安的心情依賴著「舊材料」與「自己的心情」之間的貼合，其意義在於令「故事」與現代人生出干係，則小說的書寫本身，可謂是創作者在傳達個體意識的過程中，通過對材料的「拾取」，去注進新的生命。《故事新編》如果是一種「歷史的小說」，那麼不能忽略的就是小說通過全書「編年體式」，以及各篇小說對於「歷史時間」的關注，應當注意的是各種「歷史人物」在原本未被「歷史」書寫的行動與處境中，如何展現其「個人意志」，進而與「現世生活」相互貼近。

祝宇紅論析《故事新編》的八篇小說，以為〈補天〉、〈奔月〉、〈鑄劍〉、〈理水〉、〈采薇〉都有神話色彩，而〈非攻〉、〈出關〉、〈起

⁴⁰ 魯迅：〈《現代日本小說集》附錄關於作者的說明〉，《譯文序跋集》，《魯迅全集》，第10卷，頁243。

死〉則是以諸子故事為前文本，由此而將八篇小說分作兩種類型。⁴¹ 祝宇紅的分類方式顯係就小說人物的身分區別來看，然而這樣的分類卻可能忽略了八篇小說在處理「歷史」問題上的特殊性。不能忽略的是，「這八個故事中沒有一個是取自『真正的』歷史的」，⁴² 那麼真正必須問的問題就是魯迅要如何以「小說」來表達其對於「歷史」的看法？李歐梵認為魯迅在《故事新編》所作的努力即在於，「把這些非官方的材料服從於一個『虛構化』的創作過程」。⁴³ 然而「歷史」被虛構、架空，卻不代表著《故事新編》中缺乏真實，正如讀者一旦開始閱讀八篇小說，往往可以發現到諸多無須索隱的當代事件，讀者看見的不僅僅是「舊材料」，而是在其中又看見了魯迅個人生命歷程的諸多事件，「歷史」不僅只是對於「過去」的解釋，同時還是一種關於「現在」的展演。

《故事新編》各篇小說之排序呈現的是一種「編年體式」的排列方式，從〈補天〉到〈起死〉之間，展現了一種對於「歷史時間」的流逝感知，但是在每一篇小說中，讀者看見的不僅是女媧、羿、老子等歷史人物的生命歷程或者片段的人生經驗，而是讀到了諸多散佚在故事情節時間夾縫中，屬於魯迅個人的生命片段所留存下來的事件印象，成仿吾的評論、高長虹（1898-1954）的攻訐，甚至是林語堂（1895-1976）、顧頡剛（1893-1980）等當代時人的形象亦一一展演於讀者眼前。正如黃子平所評論的：

作者在歷史可信性的外觀掩護下突襲了歷史。如果讀者在最瑰麗奇幻的神話傳說中都讀到個人恩怨的唐突穿插，作者抒情性主觀性的個體時間不僅從歷史時間中奔湧而出，而且與後者在

⁴¹ 祝宇紅：《「故」事如何「新」編：論中國現代「重寫型」小說》（北京：北京大學出版社，2010年），頁107。

⁴² 李歐梵：《鐵屋中的吶喊》（臺北：風雲時代出版公司，1995年），頁40。

⁴³ 李歐梵：《鐵屋中的吶喊》，頁40。

「新編」中等值化了。⁴⁴

黃子平強調「歷史可信性的外觀」所以成爲「突襲了歷史」的一種方式，意義即在於《故事新編》編年式的「歷史時間」，以及故事本身的「情節時間」之外，魯迅穿插的是其「個人時間」的生命經驗。由此觀之，魯迅藉由「編年體」的史傳體例展現了原本在歷史書寫中的諸多人物的後來生活以及未被說明的內心處境，而處在過去歷史時間夾縫中的，卻是魯迅「個人恩怨的唐突穿插」，顯然就「歷史」與「個人」的意義而言，二者皆具有雙向指涉的性質。「歷史」是過去的事件，卻也存有未被解釋的空白，「歷史」是種過去的時間，卻也是種「現在時間」以及「個人時間」的依憑；「個人」則是屬於「歷史人物」，也屬於書寫主體的，看不見的、未被解釋的、尚待描述的那些歷史人物的處境，仰賴於書寫者的填補，書寫者與人物之間的相互貼近，所呈現的即是「現世生活」如何被「歷史」描述的書寫策略。

三、《故事新編》中的「歷史時間」與「個人時間」

透過對於「歷史」以及「人物」的深入思考，重新檢視《故事新編》八篇小說在全書編年體形式中，如何展現魯迅對於「歷史的小說」這一概念之話語實踐，當可由此發覺到魯迅突顯其對於「小說」之「文藝」特質的闡釋。魯迅認爲《故事新編》只是一種「演義」之作，那麼魯迅如何看待演義之作誠然頗爲重要。在《故事新編·序言》中，魯迅對於「歷史小說」的創作方式，以及《故事新編》敘事策略的闡明頗爲明確：

對於歷史小說，則以爲博考文獻，言必有據者，縱使有人譏爲「教授小說」，其實是很難組織之作，至於只取一點因由，隨

⁴⁴ 黃子平：《革命·歷史·小說》，頁113。

意點染，鋪成一篇，倒無須怎樣的手腕；況且「如魚飲水，冷暖自知」，用庸俗的話來說，就是「自家有病自家知」罷。（頁306）

魯迅對於「歷史小說」寫作之艱難有清楚認識，這與他在《中國小說史略》中比較一般講史平話作品和《三國演義》在敘事優劣上的看法一致。⁴⁵ 魯迅區分了「歷史小說」的兩種作法，並且以第二種作法為《故事新編》的敘事原則：

敘事有時也有一點舊書上的根據，有時卻不過信口開河。而且因為自己的對於古人，不及對於今人的誠敬，所以仍不免時有油滑之處。……不過並沒有將古人寫得更死，卻也許暫時還有存在的餘地的罷。（頁306）

從這一點可以知道，魯迅所要做的自然不是拘牽於史實的普通講史之作，而是要以「舊材料」發出自己的一點意思，但卻「沒有將古人寫得更死」。換言之，魯迅著重的是作為「演義」的《故事新編》應當如何去解釋「歷史」，而傳統說部的「演義」之作，實際上即隱含了書寫者對於「歷史」的自我詮解，明人高儒在《百川書志》中，對《三國演義》的此一特質即有所闡明：

據正史，採小說，證文辭，通好尚，非俗非虛，易觀易入，非史氏蒼古之文，去瞽傳談諧之氣，陳敘百年，該括萬事。⁴⁶

⁴⁵ 魯迅：「或總攬全史（《二十四史通俗演義》），或訂補舊文（兩漢兩晉隋唐等），然大抵效《三國志演義》而不及，雖其上者，亦復拘牽史實，襲用陳言，故既拙於措辭，又頗憚於敘事。」參見氏著：《中國小說史論文集——《中國小說史略》及其他》，頁133。就魯迅的具體觀點來看，可以知道魯迅對講史小說一類作品並不喜愛，這一觀點在《中國小說的歷史的變遷》中所列舉《三國演義》之三大缺點更為清楚，但魯迅對於此類小說仍存有態度上的差別，特別是就一般講史平話與《三國演義》相比時，魯迅仍然承認《三國演義》之藝術價值較其他作品為高。

⁴⁶（明）高儒：《百川書志》卷六，參見朱一玄、劉毓枕編：《《三國演義》資

「演義」之作在「史傳」的基礎之上，以「小說」來寫「歷史」，凸顯的是小說家之「作意」，通過歷史時間之迭進，人世萬事盡括其中，並且在「非史」的預設框架之下輪番搬演。李志宏對於四大奇書所具備之「演義」特性亦有所討論，其指出「演義」之敘事特徵而云：

在「稽其成敗興壞之理」的歷史思維中，四大奇書寫定者不論採取「實錄」或「虛構」的方式進行敘事創造，特別關注於個別關鍵的人事變化與歷史漸變發展之間的因果關係，以及有關於不同個體人物生命流動所構成的整體命運書寫如何回應歷史發展的趨向。是以四大奇書所具有的歷史感，大體便反映在以歷史時間為線索組織情節的表現之上，使得情節建構本身在序列發展中仍保有明確的時間意識。⁴⁷

李志宏對明代四大奇書的歷史意識研究指出，「演義」以寫定者所關注之人事變化與具體歷史時間相互交錯，二者呈現的並非從屬關係，而是在互相為用的基礎上形構了小說敘事情節與人物塑造之間的特殊性，其所反映的恰好是人物生命流動與歷史時間之間的關係。

以今觀之，《故事新編》本身雖非長篇章回體小說形式，但卻在「編年」的時間序列中，依照各篇小說主要人物在中國歷史的出現次序進行序列安排，換言之，此處的「編年」意謂著從〈補天〉到〈起死〉的篇目安排，一方面是依循了一般歷史順序的安排，從遠古的造人神祇，逐步推進到現實存在的思想家，而在這個過程中，表現的同樣也是人之創生，一直到死亡與復生的生命過程。筆者以為，通過對於《故事新編》整體歷史時間與各篇小說人物的個人時間相互參照，藉由人物個體意志與歷史命運之間的相互對峙，當可挖掘出魯迅通過《故事新編》所展現之歷史意識，以及「歷史」與「人物」如何促成

料彙編》（天津：百花文藝出版社，1983年），頁202。

⁴⁷ 李志宏：《「演義」——明代四大奇書敘事研究》（臺北：大安出版社，2011年），頁159。

《故事新編》在敘事策略以及主題意旨上的相互證成。

《故事新編》由女媧到莊子，恰好構成了中國歷史本身從上古難徵之神話，轉進三代以後信史所錄的真實人物，但就如李歐梵所說，八篇小說皆非史實，亦即在虛構為義的敘述策略中，女媧補天神話作為「中國歷史」、「中國人」、「中國故事」、「魯迅小說」的創發之起源，莊子所作的一則關於死亡的「寓言」，作為「死了沒有四季，也沒有主人公，天地就是春秋」的現代展演，卻成為了《故事新編》最終的結束，其中所透顯的即是在整體歷史時間的流逝過程中，八位主要人物個人生命流動的曲線與片段事件，以及魯迅個人生命經驗的當下留存，而在八篇故事中，女媧由醒到死，羿出外打獵與嫦娥奔月、大禹的治水過程、伯夷叔齊從養老堂離開到死亡、眉間尺的復仇經歷與內心變化、老子出關之前與之後、墨子從魯國往宋、楚二地又返轉宋國的旅途、莊子往楚國去的路程，八個主要人物的生命都順著時間往前邁進，然而「歷史」卻在八篇小說之中以「殘骸」的方式，見證了自身的存留，通過敘述者的無情嘲諷，歷史殘骸的遺存與原本完整個體在「歷史書寫」中被建構的崇高性，形成了尖銳的對比。

〈補天〉描述了女媧的醒覺，然而在造人的動機與歷程中，敘述者只讓讀者看見女媧自身情感曲線的變化，在「唉唉，我從來沒有這樣的無聊過！」的情感表述中，女媧造人所帶來的屬於生命創造的崇高被消解，雖然初造的生命曾經給子女媧「未曾有的勇往和愉快」，然而「長久的歡喜」也將帶來「疲乏」。於是在接下來的造人活動中，讀者所看見的僅僅是女媧的「煩躁」、「失神」，以及第二次的休息。進入補天的活動中，女媧依舊以「心煩」、「抽了一口冷氣」，以及「不再開口」的沉默姿態，迎來了「死滅以上的寂靜」。女媧的情感曲線伴隨著造人、補天的活動而愈發低落與負面，最終只能以「寂靜」來回應當初創生的「歡喜」。在整個人類文明化的歷史進程中，看不見女媧作為造物主的興奮與愉悅，只看見了人類吞食「金玉粉末」，穿上鐵片「打仗」，以及「躲躲閃閃」的身影在女媧屍骸的肚

皮上「紮寨」。必須注意的是，在整個人類文明的歷史時間中，人類的時間持續保持著文明的進化路徑，女媧作為創造者的個人時間卻是迎來死亡，二者之間似乎預示了「歷史」的持續前進與「個人」的破敗衰亡。然而在小說文本中所描述的人類文明進程中，「歷史」本身的「進化」卻是曖昧不清，最初「學仙」的人們渴求上真賜予仙藥，女媧死後的秦始皇、漢武帝追求著「仙山」的存在，其念茲在茲的不是持續的進步，而是生命的永恆與不死；女媧則是對於時間的「下去和上來」表示著「不理會」與「不知道」，在整個人類的造生過程中看透了生命的「歡喜」與「心煩」，並且以「寂靜」回應整個醒覺的過程。從這裡可以看見的是，「歷史」與「個人」在進化的線性流動中，所呈現出來的兩種姿態，原本具有史鑑意義並且協助人類進步的「歷史」失去了前進的方向，「個人」的生命在迎來死亡的當下雖然「沉默」卻更爲了然，於是「關於創造的頌揚，只是神話和遠去的背影，作爲人類始祖的女媧也難逃後人對他的蹂躪和踐踏」。⁴⁸然而更爲尖刻的是，「歷史」僅只是作爲殘骸而被注意，也唯有「歷史」成爲了殘骸才能夠獲得認可，「歷史」失去了自身的崇高性；至於「個人」雖然獲得了真正的自我「進步」與「醒覺」，卻必須以死亡作爲代價。

〈補天〉寫於1922年，最初是與《吶喊》中的諸篇小說一起集結成冊，並且作爲「吶喊」精神的收束，〈補天〉雖然「體現著《吶喊》時期的魯迅相對光亮的心境」，⁴⁹但從上文針對「歷史」與「個人」的討論中可以發現到，魯迅對於「歷史」的懷疑已然展開，並且聯繫著「個人」醒覺所帶引來的死亡，其中的複雜變化在《故事新編》最後的〈起死〉中獲得了更明確的回應。〈起死〉從另外一個殘骸開啟了敘述，路邊遺落了姓名、失去了身分、喪去了鄉里的殘骸被前往

⁴⁸ 吳翔宇：《魯迅時間意識的文學建構與嬗變》（北京：中國社會科學出版社，2010年），頁235。

⁴⁹ 李怡：《魯迅的精神世界》（臺北：秀威資訊科技，2012年），頁226。

楚國的莊子重新召喚，在交相錯落的「哲理」與「野蠻」對話中，「殘骸」尋回了姓名、身分、故鄉，卻始終無法進入「文明化」的歷史進程，因為他失去了「衣服」，也「不能做人」了（頁428）。值得注意的是，莊子在初見路邊骸骨時的一段自我對話雖然承襲自《莊子》原文，但莊子卻又自言「這倒是我糊塗，好像在做戲了，那裡會回答。」（頁417）事實上，〈起死〉採取了劇本形式呈現，本身即具有「做戲」的文本狀態，讀者的閱讀過程充溢著莊子的「做戲」，以及隨之而來的莊子、漢子、巡士三人之「做戲」，讀者被預告了自己的「觀戲」行爲，而在這場「戲」中，核心的命題顯然都圍繞「做人」而展開。莊子作為實存的歷史人物，其〈至樂〉篇中髑髏與莊子的對話本是作為一種面對死亡的了然與逍遙，但是當原本不起死的莊子在〈起死〉中復生了骨骸，「歷史」的人物被進一步虛構了，「歷史」於是成爲一次由虛構人物之「做戲」展開的敘述過程，莊子復生漢子的目的在於「和他談談閒天，再給他重回家鄉，骨肉團聚罷。」（頁417）在〈起死〉的莊子而言，其目的顯然既有一種個人的消閒，卻也有一種令人崇敬的復生之意義。但是對於〈起死〉的敘述者而言，這一切都只是自己手中的「小說」、「劇本」，其所關注的不是莊子的復生目的，而是藉由復生行爲表述了自己如何將「歷史」作為「談談天」的材料，突顯的是自己將「歷史」化爲「戲劇」的表演過程，正如魯迅自己認爲《故事新編》只是「小玩意而已」，⁵⁰或者是「遊戲之作居多」⁵¹的評價。由此觀之，魯迅通過〈起死〉消解了「歷史」的崇高性，「歷史」成爲了戲劇表演，而只是滿足了莊子、敘述者個人「談談天」的欲望，可以說「魯迅用嘲弄敘述常規的方式彰顯了他對歷史書寫的現代品格，也透露出他對歷史的獨特發現及文化反思」；⁵²然而魯迅卻也在這裡表現了「欲望」難以被滿足、被完成的

⁵⁰ 魯迅：〈360201 致曹靖華〉，《魯迅全集》，第14卷，頁18。

⁵¹ 魯迅：〈360229 致楊霽雲〉，《魯迅全集》，第14卷，頁41。

⁵² 吳翔宇：《魯迅時間意識的文學建構與嬗變》，頁242。

特性，因為「做人」的課題不斷地在〈起死〉的敘述中閃現其身影。

〈起死〉本身是一場關於「歷史」的戲劇表演，如何能夠「做人」則是小說關心的課題。莊子詢問漢子的名姓、鄉里，想從漢子所提供的故事中找出漢子的身分與年代，但卻始終不肯給予漢子「衣服」，對漢子而言，自己是否曾經短暫遺失生命並不重要，而是對失去衣服就不能做人的需求顯得急迫。莊子對漢子說：「你這『人』尚且沒有弄明白，那裡談得到你的衣服呢？」（頁420）對莊子而言，「人」顯然是與他人的關係中才得以確立自己為「人」；但是漢子卻不斷地向莊子索求衣物，因為「你把我弄得赤精條條的，活轉來又有什麼用？」（頁422）顯然二者的溝通障礙構成了小說的敘述，「不講哲理的野蠻」與「強盜軍師」之間的對峙，反映的是彼此對於精神追求和物質滿足的單一局限以及言不由衷。莊子要求漢子不要計較衣服，卻說自己的衣服拉不得；漢子雖然要莊子「還我一個死」，卻始終不肯放棄對衣物的執著。在這場精神與物質的拉鋸中，莊子逃走了，漢子始終「不能做人」，五百年的「歷史」終究無法給予人們前進的力量，而只能留下獲得身體的髑髏，雖有肉體的復生，但卻無法獲得滿足，擁有衣物與哲理的莊子，終究只能落荒而逃。「歷史」失去了流動前進的可能性，「個人」的存在也喪失了精神與物質的依憑，「起死」之事終究只是一場「做戲」，而非一次真正的「做人」，「歷史」所遺留的是一個復生而擁有肉體的漢子？還是一個喪失精神與物質的「殘骸」？魯迅將這尖銳的質問鋪陳在讀者面前，不僅是作者的自我質問，也是讀者必須承受的閱讀之沉重。

在這〈補天〉到〈起死〉的兩具歷史殘骸之間，時間的流逝不斷被提醒，更多的殘骸也被擺放出來。〈采薇〉中伯夷與叔齊的兩具殘骸被埋起來了，卻是為了「後來好做古蹟」。（頁365）在〈鑄劍〉中的三個頭顱也是一種骸骨，但是骸骨的存在同樣未能引起人的關注，對於骸骨的癢痕、鼻準骨、後枕骨、鬚髮進行研究，最終只是讓大家「一面打呵欠，一面繼續討論。」（頁389）在不了了之的狀況下，骸

骨的身分依然難以被辨識，三個頭顱喪失了自己的身分與記認的方式。在「骸骨」被推至讀者面前時，不難想到的是「骸骨」與「時間」的關係，以及〈起死〉所仰賴的前文本，《莊子·至樂》篇中，髑髏對莊子所說的一段話：

髑髏：「死，無君於上，無臣於下。亦無四時之事。從然以天地為春秋，雖南面王樂，不能過也。」⁵³

骸骨失去了上下君臣的關係，失去了四時的感知，時間、歷史、身分的離棄成就了骸骨自身的逍遙，然而「時間」卻是「歷史的表徵，過去、現在和未來所體現的關係網絡構成歷史存在的整體結構的重要內涵。」⁵⁴換言之，在《故事新編》一連串的骨骸展覽之中，「時間」與「歷史」喪失了崇高性，淪為被插上旗幟的「女媧氏之腸」，或者是將來的古蹟，或者是金棺中難以辨認身分的三個頭顱，或者是重回人世卻不能做人的漢子。

而在諸多骸骨之外，存活著的人們，又給予讀者何種關於歷史與個人之間的反覆辯證？對於現實困境的認識是否足以成為改變自我的契機？〈奔月〉描寫了羿面對當下生活的「踟躕」與「支支吾吾」，面對嫦娥對於吃食的欲望，羿只能依憑「回憶」作為回應：

他回憶當年的封豕是多麼大，遠遠望去就像一座小土崗，如果那時不去射殺牠，留到現在，足可以喫半年，又何用天天愁飯菜。（頁320）

對於過去的「歷史」，羿「時時的反顧」，並且藉以作為自己的安慰，最終造成了嫦娥的離去，嫦娥奔月之後，羿雖然感到「自己一個人被留在地上了」，但是「歷史」並未因此而產生改變，就像羿雖然對著

⁵³（清）郭慶藩撰，王孝魚點校：《莊子集釋》（北京：中華書局，1985年），頁619。

⁵⁴ 吳翔宇：《魯迅時間意識的文學建構與嬗變》，頁8。

月亮射出了三箭，但是月亮「卻還是安然的懸著，發出和悅的更大的光輝，似乎毫無損傷。」（頁329）在無法逆轉的歷史時間之中，羿回不去封豕還在的時代，也無法對歷史造成損傷。由此觀之，對殘酷現實的認識或可作為改變自我認知的契機，但魯迅卻藉由羿的無作為突顯了人類面對困境依然無法自我振奮的卑微，因為在小說的最後，羿所想的仍然是「明天再去找那道士要一服仙藥。」（頁330）

〈理水〉中安排了實幹的禹跟空談的學者作為對峙的人物，小說雖然是以「理水」作為標目，但小說的敘述卻是先從「禹」是「一條蟲」還是「一個人」的討論開始。在小說第一段中，拿拄杖的學者提出了「家譜」的傳承，強調人的聰明或愚笨皆與「遺傳」脫離不了干係，烏頭先生則認為禹是一條蟲，因為鯀也只是一條魚，二人的論點雖然頗不相同，但卻都說明了「歷史時間」的持續性在「家譜」以及生物物種的「遺傳」上被加以證成。然而禹卻改變了遺傳的特性，選擇以導代湮，不願遵從「父之道」，而是自己「查了山澤的情形，徵了百姓的意見，已經看透實情，打定主意，非『導』不可。」（頁344）〈理水〉的第四段描述了京師在「禹爺走後」的改變，然而這種改變卻遭到了敘述者無情的諷刺，禹在外地時，「大家都在談他的故事，……皇上舜爺的事情，可是誰也不再提起了。」歷史彷彿即將迎來改變的契機，但敘述者卻再一次闡明了變化之艱難：

但幸而禹爺自從回京以後，態度也改變一點了：喫喝不考究，但做起祭祀和法事來，是闊綽的；衣服很隨便，但上朝和拜客時候的穿著，是要漂亮的。（頁347）

「歷史時間」在舜託禹「管理國家大事」之後本該迎來的變化消失了，「歷史」依然不被撼動地持續著、重複著，原本在魯迅而言應當持續進化的歷史，頑固的保持著自己本來的面貌，原本具有改變意義的「個人」，最終依然被「歷史」所吞沒。〈出關〉的老子因為孔子「能夠明白他的底細」，於是選擇離開，但是到達了函谷關之後，老子

卻無法出關，因為「用盡哲學的腦筋，只是一個沒有法」（頁395），無法出關的老子必須依賴關尹喜，他的哲學被著錄下來了，卻沒有人懂，最終只能「放在堆著充公的鹽、胡麻、布、大豆、餗餗等類的架子上」。（頁402）老子最終出了關，但是他的哲學僅只是被放在一般日用飲食之間，無法起任何作用，甚至只值「一包鹽、一包胡麻、十五個餗餗」（頁399）；然而老子的出關能夠持續嗎？就像關尹喜說的：「我看是後來還要回到我們這裡來的。」老子離不開現世的生存需求，他的哲學也無法為他解決人生的當下問題，於是還要「回去」，「個人」的改變無法脫離當下時間的影響，也無法撼動「歷史」的一成不變。〈非攻〉中的墨子也遭遇了同樣的境遇，在一個漫長的由魯至宋，由宋至楚，再回到宋國的旅途中，墨子的草鞋「碎成一片一片」，但是為了拯救宋國的身體行動，卻在回到楚國的當下，「又遇到募捐救國隊，募去了包袱」。墨子試圖拯救宋國的命運，但是正如墨子初到宋國時，見到「水災和兵災的痕跡，卻到處存留」，人們對於曹公子的呼告只是「好像在聽一個人講故事」，生存的艱難處境以及難以改變的群體生命，最終只是說明了「歷史」軌跡的遺留，而非墨子作為「個人」的努力。

原本具有「鑑往知來」意義的「歷史」在成為「小說家言」的當下，讀者面對的是逐漸逼現的脊樑人物之「後來生活」，以及讀者原本難以窺知的「人物內心情緒」。於是「時間」在《故事新編》的各則小說中表現為兩種形式，一種是屬於脊樑人物個人生命歷程的，一種則是屬於其他人物，或者說是庸眾們的。讀者原本在史籍中所看見的二者的統合性，例如女媧造人開啟了人類的文明進程，大禹治水開啟了家天下的政治格局，老子哲學意謂著道與道家哲學的起源與流衍，墨子的努力在於改變人類的現狀，莊子與髑髏的對話原意所指稱對於死亡的自然與順應，都在小說中被一分為二的斷裂開來，個人的時間保持著持續性的前進步伐，庸眾卻以追求不死、長生、抗拒改變等方式收編了個體的時間，歷史的崇高性被取消了，讀者可以看見的

只是停滯與循環，正如魯迅對中國歷史的尖銳批判：

試將記五代，南宋，明末的事情的，和現今的狀況一比較，就當驚心動魄於何其相似之甚，彷彿時間的流駛，獨與我們中國無關。現在的中華民國也還是五代，是宋末，是明季。⁵⁵

歷史的難以改變恰好就在這些逼問脊樑人物的個人處境中獲得體現，當「歷史」以脊樑人物為典範，試圖產生「史鑑」與「教化」的意義時，這些古人卻在《故事新編》這一「歷史的小說」中，或是化為殘骸而在歲月長河中被遺忘，或是成為現世中連自身生存需求都難以滿足的渺小人物，古人通過個體時間所進行的諸多努力被取消，反覆表述的「個人時間」，終究免不了回歸到龐大的「歷史時間」。如果說「歷史」本來會因為「個人」的存在而充滿意義，那麼《故事新編》所敘述的這些化成殘骸、逐漸同化，甚至無法定位的「個人時間」，卻也反覆說明了「歷史時間」的杳然無尋。《故事新編》的雙重指涉，最後遂成為雙重落空。

四、《故事新編》所展現之「個人意志」與「現世生活」

浦安迪（Andrew H. Plaks，1945-）在論述中國史書與四大奇書在敘事特性上的疊合時，即指出二者「一方面把人生的經驗流截成一個個小段，另一方面又把一段段單元性的人生經驗組合連貫起來，營造出經驗流的感覺。」⁵⁶ 同樣地，在《故事新編》中，可以看見的是八篇小說各自獨立，展現了八個主要人物的後來生活與內心處境，從〈補天〉到〈起死〉，每一篇小說皆是藉由人物的生存處境逼現了日常

⁵⁵ 魯迅：〈忽然想到（四）〉，《華蓋集》，收於《魯迅全集》，第3卷，頁17。

⁵⁶ [美] 浦安迪（Andrew H. Plaks）：《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1995年），頁59。

生活的現實性，突顯的是人物生命經驗的開始與終結；然而《故事新編》卻又藉由編年序列的框架，組構了各個主要人物的片段經驗，在時間流逝的過程中，將生命的創生與死亡連貫成一條時而潛伏、時而清晰的變化曲線，而在這條曲線之中，可看見的不僅是小說人物的經驗片段，還有許多魯迅的個人經驗與生活也被一一編織進入《故事新編》之中。

《故事新編》的書寫時間長達13年，其中所蘊含的是魯迅人生的經歷與變故，李怡從魯迅的創作時間來觀看整體《故事新編》，並且將小說分作三組：〈補天〉、〈鑄劍〉、〈奔月〉為一組；〈非攻〉、〈理水〉為一組；〈采薇〉、〈出關〉、〈起死〉為一組。⁵⁷在這個分組的框架下，筆者以為確實可以讀出魯迅試圖通過《故事新編》所展現對於歷史人物的關注態度，由此當可連結魯迅的現世生活進行討論，進而理解小說主要人物與《故事新編》所架構而出的歷史時間的互動歷程，勾勒出筆者所欲探究之議題：魯迅藉由《故事新編》的創造如何使其個人之歷史意識在小說人物身上獲得具體展現。

（一）「自己裁判」——對歷史的反諷

〈補天〉中的女媧從夢中醒覺，其所見到的世界有著「粉紅的天空」，而在天邊的雲彩中，「有一個光芒四射的太陽，如流動的金球包在荒古的熔岩中；那一邊，卻是一個生鐵一般的冷而且白的月亮。」（頁307）這一場景在小說文末女媧死去之前又獲得敘述者的一次複述，然而這兩次的敘述卻存在著女媧心境的變異，一開始女媧「並不理會誰是下去，和誰是上來」，最後一次的敘述則是女媧「不知道誰是下去和誰是上來」。同一場景的兩次敘述之間，可以看見的是女媧「詫異」與「喜歡」交雜初次造人，「有些頭昏」但「不自覺的只是作」的活動，以及最後「有趣而且煩躁，夾著惡作劇的將手只是掄，

⁵⁷ 李怡：《魯迅的精神世界》，頁224。

愈掄欲飛遠了」的造人心態變化（頁307-309）。在接下來的補天過程中，女媧一連遇到了四個人類，從懇求上真賜予仙藥，到最後頂著長方板的小東西，女媧的行動皆不在「拯救人類」的意義下展開，而是「修補起來再說」的行動意識。通過敘述者所揭露的女媧心裡意識，讀者看見作為人類初祖的女媧，創造與修補僅是她排遣無聊、打發時間的活動，女媧的知覺與心理活動主宰了整篇小說的敘述進程，⁵⁸ 女媧個體的意志成為造人、補天活動中的主軸，讀者看見的不是女媧對人類的憐憫，而是一連串的煩躁情緒，以及欲擺脫此一煩躁情緒所作的處置。

在〈鑄劍〉中，同樣有兩個場景被重覆書寫，其一是眉間尺將老鼠沉進水甕之中的畫面，在小說後半段，敘述三顆頭顱一起掉入金鼎之中的場景與此相同；其二則是國王車隊的遊山場景，第一次遊山時，讀者看見「跪著的人們便都伏下去了」，第二次遊行時卻與此不同，「百姓們已經不看他們，連行列也擠得亂七八糟，不成樣子了」。而在這兩個場景的重覆書寫中，讀者所讀出來的卻是眉間尺成長的歷程，從一開始對於老鼠抱持賞玩以及憎恨的複雜心情，到聽聞父親遭遇而「改變優柔的性情」，再至眉間尺對黑色人的全心信任，凸顯了「復讎」一事如何影響了眉間尺的內心意識。而除卻眉間尺之外，黑色人對眉間尺所說的復讎原因同樣值得注意：

我一向認識你的父親，也如一向認識你一樣。但我要報讎，卻並不為此。聰明的孩子，告訴你罷。你還不知道麼，我怎麼地善于報讎。你的就是我的；他也就是我。我的魂靈上是有這麼多的，人我所加的傷，我已經憎惡了我自己。（頁378）

⁵⁸ 吳翔宇以「時間敘述的『知覺性』」概念解釋《故事新編》中的時間與敘述關係，指出「魯迅隱去了線性的客觀時間，而是通過對主體所生成的體驗來感知，既呈現當前的時間性，又將過去與將來的種種感覺在這個活的現在中疊合，從而產生出一個需要主體參與才能感知到的時間場態。」參見氏著：《魯迅時間意識的文學建構與嬗變》，頁221。

在重覆出現的場景之間，通過對於眉間尺的成長歷程之描寫，以及黑人復讎心態的刻劃，魯迅使得其後出現的金鼎以及遊行場景獲得了基於復讎心態而迎來的轉變，但復讎內涵的複雜性，卻是在眉間尺的信任與黑人對自我的憎惡中形塑出來的。魯迅對於黑人憎惡自己的觀點實際上頗有自身體認：「我自己總覺得我的靈魂裡有毒氣和鬼氣，我極憎惡他，想除去他，而不能。」⁵⁹魯迅的自白展現了他對於自我的解剖與認識，突顯了魯迅在創作之中的內向性自省。而在小說敘述中，更能看見魯迅對於人物內心處境的深刻挖掘，眉間尺對復讎一事由蒙昧無知到改變自我性情以面對，其中的關鍵在於母親對其講述關於父親的「故事」，以及黑人對於眉間尺的自我剖析，復讎可以是一種與自身密切相關的血親仇恨，卻也是種對於自己的復讎，而這種對於自己的復讎，既夾雜著對於復讎行為的耽溺，同時也是一種自我毀滅的行動，其所表現出來的完全是一種對於個體意志的放縱，乃至無須顧及他者的存在，也唯有如此，魯迅才能在這個層面上自陳：

我總覺得復仇是不足為奇的，雖然也並不想誣無抵抗主義者為無人格。但有時自己也想：報復，誰來裁判，怎能公平呢？便又立刻自答：自己裁判，自己執行；既沒有上帝來主持，人便不妨以目償頭，也不妨以頭償目。⁶⁰

自己裁判的重要性被放在〈鑄劍〉的復讎過程中詳加考察，則可以發現到，眉間尺對於為父報仇一事的自我決斷性，以及黑人耽溺復讎的自我愉悅性，最終構成了〈鑄劍〉中復讎的成功，自我裁判脫離了他者的評斷。小說中極富評斷意義的一個場景即在於三顆頭顱沉進金鼎之後，眾人連夜開會討論，目的在於識別頭顱的身分，但是眾人所秉持的證據都顯得薄弱而毫無效用，眾人的評斷最終在眉間尺與黑色人的復讎意志中化為一場笑話。此一評斷場景的敘述，放在〈鑄劍〉

⁵⁹ 魯迅：〈240924 致李秉中〉，收於《魯迅全集》，第11卷，頁453。

⁶⁰ 魯迅：〈雜憶〉，《墳》，收於《魯迅全集》，第1卷，頁236。

與《故事新編》的歷史框架中，顯然饒富意味，如果「歷史」的目的在於通過他者評價而將脊樑人物擺放在正確的時間序列與論述位置之上，那麼評斷場景的描述，不僅將掌握權力的國王化爲一顆頭顱，更突顯了復讎意志對此一評斷場景的無情嘲諷。由此觀之，〈鑄劍〉實際上乃是通過兩種場景的重複書寫，將「歷史評斷」的權力釋放回書寫者自身，並且將之陳列於讀者面前，藉由金鼎與遊行的重覆書寫，敘述者達到了嘲諷歷史的目的，並且突顯了個體意志對此一歷史評斷的自我裁判。

同樣地，〈奔月〉中可以看見羿多次表現出「非常躊躇」的內在心理，這種躊躇的心理來自於羿的慚愧，小說藉由對羿返家情景的描寫，說明了羿慚愧的原因。小說第一次寫羿返家的情景，如此描寫：「暮靄籠罩了大宅，鄰屋上都騰起濃黑的炊煙，已經是晚飯時候。」（頁308）鄰屋的炊煙之下，是羿狩獵卻一無所獲的步伐，第二次描寫羿的返家，則是「藍的空中現出明星來，長庚在西方格外燦爛。……圓的雪白的月亮照著前途，涼風吹臉，真是比大獵回來時還有趣。」（頁326）兩次的返家場景，都因著羿的心情轉換而有所改變，然而「月亮」卻不是意謂著返家的美滿幸福，而是代表了嫦娥的離去，羿對此事的憤怒來自於「自己一個人被留在地上了。」（頁328）在這兩個場景之間，敘述者插入了逢蒙對羿的挑戰，這既是對「高長虹事件」開的一個小玩笑，⁶¹ 更是魯迅對於自身經歷的深刻體會：

在生活的路上，將血一滴一滴地滴過去，以飼別人，雖自覺漸漸瘦弱，也以爲快活。而現在呢，人們笑我瘦弱了，連飲過我的血的人，也來嘲笑我的瘦弱了。⁶²

逢蒙事件被插入羿的兩次返家場景，原本第二次返家代表著羿的一次

⁶¹ 魯迅：「那時就做了一篇小說，和他開了一些小玩笑，寄到未明社去了。」參見氏著：〈一一二〉，《兩地書》，收於《魯迅全集》，第11卷，頁280。

⁶² 魯迅：〈九五〉，《兩地書》，收於《魯迅全集》，第11卷，頁253。

成功，然而嫦娥的離去，雖然引來了羿的憤怒，甚至為此射發了三箭，但是徒勞無功的結果，只是引來羿「實在餓極了」的生理感受，原本屬於心理背叛，覺得一個人被留下來的孤獨與憤怒，在生理的實際需求中更被消解了。⁶³ 由此觀之，在逢蒙偷襲羿的情節中，魯迅投射了自己對於高長虹事件的觀點，在嫦娥事件中，魯迅則通過羿的生理感受去取消了背叛感的存在，這種取消同時也是一種反諷的意義，因為生理的需求終將掩蓋精神的頹然感。

綜上所述，通過〈補天〉、〈鑄劍〉、〈奔月〉中關於個體意志的相關描寫來看，首先應當注意到的是，魯迅係描繪人物心理，通過對個體意志的掌握來建構其歷史感知，此一歷史感知建構過程的核心在於自己的裁判，以及自己的行動實踐。而這是一種有意取消歷史崇高性的實踐，魯迅將日常生活擺放進歷史框架之中，煩躁的情緒感知、復讎的自我裁決、吃食的生理需求，說明了歷史是在個體之上被理解與認識，唯有個體意志被呈現，歷史才有其發生的意義。其次則應注意到小說敘事策略的特殊性，藉由重覆出現的場景描寫，魯迅將其反諷的力道貫徹其中，一如浦安迪對中國傳統說部中行文重覆現象所作出的討論：「這種構思試圖通過互相映照的手法烘托出種種隱含的義蘊，最後點明深刻的反諷層面。」⁶⁴

（二）「逐漸變成昏庸」——被包圍的猛人

〈非攻〉與〈理水〉可謂為《故事新編》中少有的對於故事人物的正面評斷，墨子與大禹在小說中所呈現的是一種「實幹」的精神，藉由禹親自的查考，以及墨子「言行一致」的拯救宋國行動，魯迅試圖展現對於禹以及墨子精神的頌揚，這種頌揚本身與魯迅個人經驗顯

⁶³ 高桂惠指出，羿與女乙、女辛的對話呈現了對於嫦娥奔月原因的反省，但這種反省是在主人吩咐日常庶務的語境中被呈現，實際上已經使得嫦娥的背叛被消解。參見氏著：《追蹤躡跡：中國小說的文化闡釋》，頁243。

⁶⁴ [美] 浦安迪：《中國敘事學》，頁92。

然有著緊密聯繫，根據魯迅寫於〈非攻〉之後所發表的〈中國人失掉自信力了嗎〉一文來看，魯迅對於脊樑人物的觀點顯然頗為正面：

我們從古以來，就有埋頭苦幹的人，有拼命硬幹的人，有為民請命的人，有捨身求法的人，……雖是等於為帝王將相作家譜的所謂「正史」，也往往掩不住他們的光耀，這就是中國的脊樑。⁶⁵

然而這類具有行動實踐意義的個人被擺放在小說之中，卻愈發突顯出小說本身對於歷史的尖銳質問。

〈非攻〉描寫墨子走進宋國國界時，腳底感到發熱，「鞋底也磨成了大窟窿，講上有些地方起繭，有些地方起泡了。他毫不在意，仍然走。」（頁405）墨子離開宋國，前往楚國的路途上，「草鞋已經碎成一片一片，穿不住了」（頁407），而當墨子終於抵達楚國，敘述者描寫墨子「舊衣破裳，布包著兩隻腳，真好像一個老牌的乞丐了。」（頁408）在墨子的旅途中，讀者看見墨子毫不在意衣著，「仍然走」的實踐過程，但是墨子與公輸般見面之後，卻給了讀者一個意料之外的答案：「我其實也並非愛穿破衣服的……只因爲實在沒有工夫換……」（頁411）。如果從正面的意義解讀墨子對於衣著的想法，或許可以得出魯迅對於墨子專心致志於拯救宋國的行動實踐，而有意突顯墨子的實幹精神，但是從另外一個層面來看，墨子對於衣著的自我辯駁是在其身處路人「衣服也很乾淨」的楚國時發出的，這與其身處「貧弱而外，也沒有什麼異樣」的宋國時顯然有著自身處境的差別。此處的書寫不無一種諷刺的意味，魯迅在〈什麼是諷刺？——答文學社問〉一文中，即指出了諷刺的意義：

（諷刺）所寫的事情是公然的，也是常見的，平時是誰都不以

⁶⁵ 魯迅：〈中國人失掉自信力了嗎〉，《且介亭雜文》，收於《魯迅全集》，第6卷，頁122。

爲奇的，而且自然是誰都毫不在意的。不過這事情在那時卻已經是不合理，可笑，可鄙，甚而至於可惡。……「諷刺」卻是正在這時候照下來的一張相，一個撅著屁股，一個皺著眉心，不但自己和別人看起來有些不很雅觀，連自己看見也覺得不很雅觀。⁶⁶

魯迅強調「諷刺」是一種藝術效果，並且其意義必須通過個人行動前後的不一致，或是個人行動與群體環境的差異性加以表現，如果以此檢視〈非攻〉，墨子對草鞋的「不在意」到「沒有功夫換」的回應，其所突顯的顯然就並非脊樑人物個體意志的堅苦卓絕，而是試圖將這樣一種獨異的個體精神擺放於一反差的環境中以展現二者之間的不協調，從而帶引出獨異個體在集體環境中的徒勞無功。當墨子返回宋國，被救國募捐隊拿走了包袱，只獲得鼻塞十多天的結局時，讀者看見的不是墨子拯救宋國行動的偉大意義，而是現實處境無法被改變的荒誕性。這一點在〈理水〉中表現得更爲明確，大禹的考察以及治水方法的改變，原本即將迎來歷史改變的契機，但是在小說最後描寫京師景況的場景中，魯迅藉由京師景況的重覆書寫展現了其深刻的反諷，於是小說結構中原本對立的前後比較反而趨向了同步的發展，文化山上的學者空談、講究排場的水利局官員，原本是用以對比大禹的考察與黧黑的外貌，但是返回京師的禹「做起祭祀和法事來，是闊綽的；……上朝和拜客時候的穿著，是要漂亮的。」（頁347）小說前後所營造出來的對比性在最後結局處被解消，讀者看到的不是兩種價值觀的對立，反而是對立之後卻又趨於融合的現實。

通過〈非攻〉與〈理水〉的書寫，魯迅確實反映了他對於諷刺的看法：

諷刺作者雖然大抵爲被諷刺者所憎恨，但他卻常常是善意的，

⁶⁶ 魯迅：〈什麼是諷刺？——答文學社問〉，《且介亭雜文二集》，收於《魯迅全集》，第6卷，頁340。

他的諷刺，在希望他們改善，……這努力大抵是徒勞的，而且還適得其反，實際上不過表現了這一群的缺點以至惡德。⁶⁷

作者所以採取諷刺的手段，往往寄寓了內心對於拯救被諷刺者的善意，但這種善意最後卻證明了自身的徒勞無功。藉由墨子與大禹的行動實踐，讀者看見了獨異個體被置放於一難以改變的集體環境中所面臨的處境，正如魯迅對於「猛人」以及其周遭「包圍的人們」之觀察：「猛人逐漸變成昏庸，有近乎傀儡的趨勢。」⁶⁸

(三)「還是走」——無謂／無畏的堅持

高桂惠認為《故事新編》的書寫，在空間上「小說人物不是『經過』，就是『出去、離開』，這種「在場／不在場」的方式，的確形成故事人物特有的『參與／展演』方式。」⁶⁹此一觀點闡明了《故事新編》在「時空意識」上的特殊性，但是如果將之放回魯迅的歷史意識來觀察，筆者以為，進一步可以觀察到的是魯迅如何處理伯夷、叔齊、老子、莊子等人在歷史上的真實面向，以及移入進小說敘事中所得到對於個體精神的深刻體會。

〈采薇〉描述了伯夷、叔齊如何從養老堂離開的經過，重覆出現於文本之中的則是「烙餅」。起初烙餅僅只是單純的食物，「近來的烙餅，一天一天的小下去了」象徵著武王伐紂事件的開展，食物的減少與世變的開啟相互連結；而當烙餅轉換成時間的計量單位之後，卻是意謂著伯夷、叔齊必須離開的時刻已然到來，因為他們「喫不完應得的烙餅」。「烙餅」從「食物」轉向「時間」，最終又成爲了「食物」，在伯夷、叔齊「不食周粟」的歷史傳說之中，增添了食物作爲感知時間變化的意義，食物的喫與不喫之間，是人類生存的基本需求與道德

⁶⁷ 魯迅：〈什麼是諷刺？——答文學社問〉，頁341。

⁶⁸ 魯迅：〈扣絲雜感〉，《而已集》，收於《魯迅全集》，第3卷，頁508。

⁶⁹ 高桂惠：《追蹤躡跡：中國小說的文化闡釋》，頁244。

意識的抗衡，對魯迅筆下的伯夷、叔齊來說，「我看還是走……」出處顯然已經成爲不得不的選擇。換言之，對伯夷、叔齊而言，似乎精神的堅持與對生理需求的無畏已然主宰了他們的行動，他們選擇貫徹自己的理念，但是魯迅卻對此投以更多的嘲諷。在伯夷、叔齊即將離開之時，他們帶走的是養老堂的羊皮長袍以及留下的烙餅，對於食物的基本需求已然成爲一種不可能拋棄的現實，於是在伯夷、叔齊進入首陽山之後，他們每一天所掛心的只有「看可有可喫的東西」，原本的道德意識已然被飢餓的生理需求所掩蓋與驅逐，這使得他們原本無畏的精神追求，終於化作兩具屍體，只有「後來好做古蹟」的意義，然而「古蹟」卻並未給予人以任何精神上的啟發，因爲他們留下的輿論與傳聞只有「喫鹿肉」這一件事情。魯迅藉由將「生理需求」放進原本藉由史傳而流傳的伯夷、叔齊故事之內，通過「食物」被「時間感知」的過程，諷刺了歷史本身的「無謂」。如果以此一「生理需求」來檢視魯迅對「歷史」的尖銳質問，則可以發現伯夷、叔齊的離開，實際上仍然具有其面對自我精神的追求，但是在精神性與物質性的兩個極端之間，魯迅所要展演的卻是歷史人物「在中間」狀態下，前後失據的自我抗衡，在嘲諷歷史人物行動的無謂過程之中，歷史人物卻並未丟棄理念被完成的可能性，「歷史」的現在要退回過去，或者是迎向未來？魯迅恐怕並未，也不想給出答案，而是將所有處境擺列在讀者面前，宛如一座「古蹟」，任人解釋。

〈出關〉與〈起死〉的特殊性一如〈采薇〉。〈出關〉中對於老子哲學的評價，顯然是要證明其理念在小說中毫無用武之地，因爲哲學的腦筋無法令其過牆、出關，但魯迅依然給了老子八分鐘的時間講自己的哲學，而老子終於出關了，但就像關尹喜說的，他也許終究要回來，因爲老子的哲學不具備解決實際問題的功用。〈起死〉安排莊子復活漢子，但兩人最後卻因爲衣服而相互爭執不下。物質的需求與精神哲學的無用在兩篇文本中都被尖銳地並置，形成了二者之間的對比性，但是魯迅對於這種衝突同樣並未給予任何答案，老子出了關，莊

子逃走了，小說企圖描繪的依然是人物在面臨現實處境逼問的當下，離開與出走的行動狀態。從這樣的觀點來看待〈出關〉與〈起死〉，很自然可以得到魯迅對道家思想的批判結論，但是如果從「歷史」的角度看待，兩人的出走與逃離，對於「現在」的意義或許可以有另外一種可能性。

魯迅在《野草》中曾經言及自己面對「死亡」的「大歡喜」，⁷⁰ 而如果回看《莊子》原文，更可以知道〈至樂〉篇中的莊子並未復活髑髏，那麼魯迅特意安排一個穿著道士裝束，要去見楚王的莊子來令髑髏復活，其意義何在？同樣地，老子的出關自然不是因為孔子知道了他的底細，而魯迅既然是要用關尹喜來批判老子想要無不為，只好無為的悖反論述，⁷¹ 那麼魯迅所要提出的可能不是對道家思想世俗化後僅著重於出世層面的批判，而是在歷史的層面上，藉由出走、離開的人物狀態，重新勾勒一種對於當下處境的進退兩難狀態，這種兩難狀態所賴以表現的是小說人物對自身理念的堅持，老子獲得八分鐘的演講時間，莊子與髑髏、鬼魂、司命、復活後的漢子不斷講述自己的生死理念，這種對自我精神理念的堅持，在一次次的重覆書寫中愈發失去了其崇高性，每一次的講述都是一種對形而上哲學的一次折損，這些脊樑人物的堅持在尚未與現世接觸之前，本來還保有其崇高性，因為守關的人們不曾接觸老子思想而來聽他演講，因為巡士僅從縣令處得知莊子思想的偉大而對其抱持尊敬，但是當這些脊樑人物的精神被現世接觸之後，紛紛失去了自己在「歷史」之中原本保有的位置，他們逃離、出走，選擇「還是走」的行動背後，其所蘊含的卻是歷史對他們的無情訕笑。

〈起死〉最後選擇了劇本形式作為小說文體的一個嘗試，其意義當在於「做戲」與「歷史」之間的隱喻關係，如果「歷史」本身即是

⁷⁰ 魯迅：〈題辭〉，《野草》，收於《魯迅全集》，第2卷，頁163。

⁷¹ 魯迅：「我同意於關尹喜的嘲笑。」參見氏著：〈《出關》的關〉，《且介亭雜文末編》，收於《魯迅全集》，第6卷，頁540。

一場「做戲」，那麼所有被魯迅擺列出來的脊樑人物們，他們扮演的是自己還是魯迅給予他們的角色？又或者是兼而有之？魯迅在《且介亭雜文·序言》中說道：

當然不敢說是詩史，其中有著時代的眉目，也絕不是英雄們的八寶箱，一朝打開，便見光輝燦爛。我只在深夜的街頭擺著一個地攤，所有的無非幾個小釘，幾個瓦礫，但也希望，並且相信有些人會從中尋出合於他的用處的東西。⁷²

一如《且介亭雜文》一般，從古代傳說拾取材料的《故事新編》同樣存在著時代的眉目，卻也有著眾多英雄在光輝燦爛之外的真實面目，當日常生活逐漸取代了歷史的崇高框架之後，讀者是否還能夠從歷史當中「拾取」一些值得時時反顧的遺跡？魯迅尖銳質問著所有具備崇高價值的過去歷史，並不是為了將來的黃金世界，而是要將所有脊樑人物下放到現世生活之中，令其無畏的精神繼續展演於讀者面前，然後繼續無情的嘲弄著歷史對其努力的無謂評價，於是歷史時間的前後失據，歷史人物瞻前與顧後的兩難，被擺列出來，一任讀者自行挑選。

五、結語

本文試圖藉由對《故事新編》的討論，指出小說所蘊含之歷史意識，而此一歷史意識是魯迅通過對中國歷史的認識，編纂《中國小說史略》的具體實踐，進一步轉化成爲小說敘事而加以表現。據此可以觀察到，歷史不只是一種對宏大家國歷史事件的紀錄與陳述，同時也是個人意識的展現，唯有在個人意識的基礎上保存如同文化遺跡的歷史，歷史才有其意義。

筆者首先指出魯迅書寫小說史的觀點，強調對歷史進行反顧與書

⁷² 魯迅：〈序言〉，《且介亭雜文》，收於《魯迅全集》，第6卷，頁4。

寫的重要性，這種反顧有其個人性，絕非單一權威的強制歷史觀念。由此聯繫魯迅在書寫〈阿Q正傳〉一類「擬史」的作品時，可以觀察到魯迅藉由將「歷史書寫」轉換為「小說敘事」的形式加以表現時，已然蘊含了對歷史權威性的消解過程，而這種消解過程被轉化成爲《故事新編》的小說敘述時，已然形成一種「歷史的小說」觀念。由此觀之，《故事新編》可謂展現了各種「歷史人物」原本未被「歷史」書寫的行動與處境，小說人物的「個人意志」通過敘述被加以表現，而這些敘述也與魯迅的「現世生活」相互貼近。

筆者從「歷史」與「人物」兩個層面，論述了《故事新編》在書寫者的書寫實踐中，如何通過時間的流逝，以及人物的相應行動來突顯其內在精神的變化。這種變化更與魯迅的創作歷程緊密相扣，換言之，《故事新編》不僅是小說人物的精神面貌之展現，也是魯迅面對歷史所進行的一種解釋。通過本文的討論，筆者以爲魯迅藉由展現歷史人物之「後來生活」與「內心處境」，實際上是在歷史記載的空白處填補進日常生活的基本需求，並且藉由物質性的生存欲望一再挑戰精神性的理念，通過拆解歷史崇高框架的方式，將「現世生活」推至讀者面前，逼迫讀者直視、面對。

由此一角度檢視《故事新編》，可以發現到魯迅的書寫帶有其生活經驗的片段性，這些片段經驗通過敘述組構而安置於《故事新編》的編年序列之中，也因而呈現了魯迅的現實心境。質言之，《故事新編》以其題材時代作爲序列，展現了人類生命的時間序列，以〈補天〉對生命創發故事的敘述爲始，逐步推演出生命的各種處境，直到〈起死〉將死而復生的荒謬加以劇本化的過程，人類生命展現了一系列的「故事」，而「故事」帶有的不是崇高歷史的真實，反倒是一連串的趣味與嘲諷。在故事的敘述中，魯迅通過對歷史時間的停滯之批判，以及個人意志終將爲歷史時間收編的無奈情緒，不斷展演其面對歷史的不同心態，藉由自我裁判、被包圍的無力感，以及帶有「無所謂」和「無所畏」的雙重感知，魯迅試圖告訴讀者的，顯然仍是對於「現在」的把握，因爲「時間」不論是前進、停滯，或者重新循環，

終將使人進退失據，然而在此種尷尬的處境之中，魯迅卻依然提醒著讀者，現實雖然殘酷而不忍卒睹，生命終究必須以其行動繼續述說著所有的「故事」。

徵引書目

- [日] 木山英雄著，劉金才、劉生社譯：〈《故事新編》譯後解說〉，原收於日譯二十卷本《魯迅全集》第3卷，後收於《魯迅研究月刊》1988年第11期，頁19-24。
- 王建雄、王澤龍：〈新世紀《故事新編》研究述評〉，《徐州師範大學學報（哲學社會科學版）》第37卷第5期，2011年9月，頁25-31。
- 成仿吾：《成仿吾文集》，濟南：山東大學出版社，1985年。
- 朱一玄、劉毓枕編：《《三國演義》資料彙編》，天津：百花文藝出版社，1983年。
- 吳穎、吳二持：〈魯迅創作《故事新編》的心態及其對作品的自評〉，《海南師範學院學報》1991年第1期，頁62-65。
- 吳翔宇：《魯迅時間意識的文學建構與嬗變》，北京：中國社會科學出版社，2010年。
- 李怡：《魯迅的精神世界》，臺北：秀威資訊科技，2012年。
- 李晶：《歷史與文本的超越——小說價值學導論》，上海：上海社會科學出版社，1992年。
- 李志宏：《「演義」——明代四大奇書敘事研究》，臺北：大安出版社，2011年。
- 李歐梵：《鐵屋中的吶喊》，臺北：風雲時代，1995年。
- [德] 阿斯特莉特·埃爾（Astrid Erll）、馮亞琳主編，余傳玲等譯：《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012年。
- 姜振昌：〈《故事新編》與中國新歷史小說〉，《中國社會科學》2001年第3期，頁164-175。
- [美] 浦安迪（Andrew H. Plaks）：《中國敘事學》，北京：北京大學出版社，1995年。

- 祝宇紅：《「故」事如何「新」編：論中國現代「重寫型」小說》，北京：北京大學出版社，2010年。
- 秦方奇：〈超越時空的契合——《故事新編》與新歷史主義小說〉，《遼寧師範大學學報（社會科學版）》第27卷第4期，2004年7月，頁92-95。
- 高桂惠：《追蹤躡跡：中國小說的文化闡釋》，臺北：大安出版社，2005年。
- （清）郭慶藩撰，王孝魚點校：《莊子集釋》，北京：中華書局，1985年。
- 黃子平：《革命·歷史·小說》，香港：牛津大學出版社，1996年。
- （唐）劉知幾撰，趙呂甫校注：《史通新校注》，重慶：重慶出版社，1990年。
- 鄭家建：《被照亮的世界：《故事新編》詩學研究》，福州：福建教育出版社，2001年。
- 魯迅：《中國小說史論文集——《中國小說史略》及其他》，臺北：里仁書局，2006年。
- 魯迅：《魯迅小說合集》，臺北：里仁書局，1997年。
- 魯迅：《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，2005年。
- 盧世達：〈隱蔽的話語——論魯迅《故事新編》對晚清小說的「現代性」承續與開創〉，《有鳳初鳴年刊》第5期，2009年10月，頁419-434。
- 譚桂林：〈魯迅小說啟蒙主題新論〉，《魯迅研究月刊》，1999年第1期，頁21-31。