

河工、光線與視覺有限性： 論《老殘遊記》的景物描寫

許暉林

摘要

在劉鶚的《老殘遊記》以前，白話小說中不重寫景，或多襲用詩詞套語。《老殘遊記》以散體聚焦景物描寫，而此一與過去小說不同的寫景方式也標誌著小說寫景語言形式的轉變。本文即試圖將《老殘遊記》中散體寫景技術的出現，置於晚清世界知識網絡的交匯以及知識分子對傳統及當代學術的實踐與反省的脈絡中，以重新理解《老殘遊記》景物書寫的意義。劉鶚在《老殘遊記》中的景物描寫是被 19 世紀末、20 世紀初的河川工程學、光學、天文學以及佛學等知識範疇所形塑。劉鶚拋棄章回小說慣用的詩詞駢文套語而改以細膩的散體寫景，其牽涉的不只是修辭美學或文字技巧的突破，同時也意謂著對於自然景物認識方式的重大轉折，以及傳統儒學在劉鶚所處的晚清知識網絡中的位置的重新思考。

關鍵字：老殘遊記、散文、光線、寫景、視覺性

2016/9/15 收稿，2016/10/26 審查通過，2016/12/1 修訂稿收件。

* 本文為 105 年科技部專題計畫（103-2628-H-002-005-MY2）之成果。論題之發想受惠於紐約哥倫比亞大學商偉教授甚多；在修改過程中承蒙臺大中文系康韻梅教授、陳翠英教授、中央大學中文系呂文翠教授以及兩位匿名論文審查人的細心閱讀並慷慨給予意見，特此致謝。

** 許暉林現職為臺灣大學中國文學系副教授。

River Engineering, Rays of Light and Visual Limitations: On Scenic Descriptions in *The Travels of Lao Can*

Hsu Hui-lin

Abstract

Prior to *The Travels of Lao Can*, a novel by Liu E, Chinese vernacular novels did not pay much attention on descriptions of natural scenery or landscape. Instead, they used set phrases and rhymed verses borrowed from prior literary works. Differing from previous vernacular novels, *The Travels of Lao Can* depicts scenery in vernacular prose, a significant change symbolized in the form of language used to describe landscape. The techniques Liu E uses to describe the natural scenery are shaped by his knowledge of river engineering, optics, astronomy, and Buddhism.

In this essay, I attempt to re-examine the beginning of scenery description in the form of vernacular prose in the backdrop where global knowledge convergence took place and where Chinese intellectuals learned to reflect on the convergence and put it into practice. In *The Travels of Lao Can*, Liu E discards the prior techniques used by chaptered novels, which are to use quotes and poems from previous works to describe the natural scenery. His use of vernacular prose to describe landscapes is not only a breakthrough, a departure from past convention, but also marks a new way of observing nature. Most importantly, such change in the techniques used in describing landscape elucidates the role

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

of Confucianism in the new matrix of knowledge where Liu E were being exposed to in the late Qing period.

Keywords: *The Travels of Lao Can*, prose, ray of light, landscape description, visuality

一、前言

劉鶚（1857-1909）的《老殘遊記》一向被視為晚清最優秀的白話小說之一。這樣的評價很大一部分是來自於胡適（1891-1962）對《老殘遊記》中白話寫景技巧的大力讚揚。胡適認為舊小說在寫景上多襲用來自古文的詩詞駢文與現成套語，而《老殘遊記》描寫風景的能力「前無古人」，可以說「在舊小說裡是絕無僅有的了」。¹這一論斷其實並不算過分。與劉鶚同一世代的康有為（1858-1927）、梁啟超（1873-1929）的海外遊記以文言寫成，內容以文化制度考察及反思為多，自然景物描寫並非其重點。即便出現與自然景物相關的描寫，也多是過往山水遊記散文所慣用之詞語套式。而較劉鶚晚一個世代、以白話寫作聞名的作家——包括魯迅（1881-1936）、郁達夫（1896-1945）、朱自清（1898-1948），甚至是胡適本人——雖頗多遊記之作，卻也沒有如《老殘遊記》一般地聚焦單一景物來進行精細的描寫。胡適出於實驗主義以及白話文學革命立場的對於《老殘遊記》的評斷，顯然無法讓以小說敘事性為主要關懷的研究者滿意。夏志清在他 1968 年關於《老殘遊記》的著名文章中即暗示性地批評了胡適，認為單純強調劉鶚的景物描寫成就其實是忽略了《老殘遊記》在更大的形式與敘事技巧方面的突破。²自此以降，如何突破修辭美學層面的討論，而將寫景納入更大的敘事分析架構，就成為學者在探討《老殘遊記》的景物書寫時所持續努力的方向。然而，不可否認的，胡適的說法雖然有其侷限，但卻提醒我們一個極為重要卻又容易被忽略的事實：《老殘遊記》標誌著小說寫景語言形式的轉變。那麼，這是怎麼樣的一種轉變？此一轉變為何發生？又是如何發生？我們該怎樣理解此一轉變的意義？這是本文希望回答的問題。

胡適對於《老殘遊記》寫景語言的評價是公允的。但是，將《老殘遊記》出色的寫景歸諸劉鶚以白話抵抗古文，卻是大有問題的。³為了說明白

¹ 胡適：〈亞東版《老殘遊記》序〉，收於〔清〕劉鶚著，田素蘭校注，謬天華校閱：《老殘遊記》（臺北：三民書局，2008年），頁364-365。

² 夏志清：〈老殘遊記新論〉，收於劉德隆、朱禧、劉德平編：《劉鶚及老殘遊記資料》（成都：四川人民出版社，1985年），頁476。

³ 胡適認為劉鶚之前的小說當中之所以沒有這樣的景物描寫方式，一來是「由於舊日的文人多是出遠門的書生，缺乏實物實景的觀察，所以寫不出來，只好藉現成的詞藻充數」，二來是因為「一到了寫景的地方，駢文詩詞裡的許多成語便自然湧上來，擠上來，

話文學優於古文，胡適比較了《老殘遊記》12回裡對於黃河結凍的一段散文描寫，以及一首老殘在觀看凍河景色之後所作的五言古詩，指出：「因襲的詞章套語決不夠用來描寫景物。因為套語總是浮泛的，籠統的，不能表現某地某景的個別性質。我們能了解這段散文的描寫何以遠勝那六句五言詩，便可以明白白話文學的真正重要了。」⁴胡適將白話與詞章套語視為相對的概念，顯然是一個誤會。白話和文言之間的區別是語法層面上的差異。《老殘遊記》的寫景文字與過去小說寫景之間的區別並不是語法層面上的差異，而是散體與韻文駢文套語之間的差異。所以，《老殘遊記》所代表的寫景語言形式的改變，牽涉到的問題並不在於為什麼《老殘遊記》的寫景以白話取代言言，而在於為什麼是以散體取代韻文及駢文套語。

過去研究對於《老殘遊記》的寫景語言形式為何改變這個問題的回答，其實遠遠比我們想像中的來得不足。雖然以《老殘遊記》的景物書寫為主題的研究已經有相當的成果，但是對於根源性的問題，也就是如何解釋《老殘遊記》不同於過往小說的寫景技巧在晚清出現，卻仍沒有一個足夠令人滿意的答案。李瑞騰早期關於《老殘遊記》景物描寫的代表性研究借鑑了中國傳統詩學中的意象研究模式，系統性地探討小說中日月、山水、冰雪等自然意象與人物心理狀態和小說題旨的關係，其目的是「進入作者創作的心境——那對應社會的心靈世界」。⁵這樣的研究模式主要聚焦於小說中的意象與作者心境的對應關係，基本上可以說是古典詩詞情景交融論述的變形與轉化。近年來研究者在此基礎上更進一步，試圖以空間書寫的架構為出發點說明《老殘遊記》的景物描寫與劉鶚家國危機意識之間的關係。例如，林子龍的碩士論文提出《老殘遊記》的場景描寫可以被視為由虛實交織的空間描寫創造出一個關懷家國的「內景」，同時也代表了劉鶚面對國家轉型時從危機意識到「新舊過渡」意識之轉換。⁶這些研究採取景物與作者心態相對應的分析框架，關注的是如何在情景交融的詩學研究視野中看待小說的景物書寫。這些研究在某種意義上都指出了小說的寫景與劉鶚對

擺脫也擺脫不開，趕也趕不去。人類的性情本來多是趨易避難，朝著那最沒有抵抗的方向走的」。胡適：〈亞東版《老殘遊記》序〉，頁365。

⁴ 同上註，頁366-67。

⁵ 李瑞騰：《〈老殘遊記〉的意象研究》（臺北：九歌出版社，1997年），頁14。

⁶ 林子龍：《從傳統到現代之過渡小說：劉鶚〈老殘遊記〉研究》（臺南：國立成功大學中國文學研究所碩士論文，2003年），頁135。

於清末局勢變化的回應之間的關係。然而，在強調主體與客體相照映的分析框架之下，《老殘遊記》的寫景所牽涉到的語言運用形式的突破之面向並無法被凸顯出來。

關於文學語言形式的轉變，一種常見的解釋是外來語言或文化的刺激與影響。例如，張恨水在 1944 年談到自己的小說創作時，即表示他對於風景的著重描寫是學習自歐美翻譯小說。⁷劉鶚寫作《老殘遊記》的 1903 年之前，白話翻譯小說尚未大量出現，⁸而林紓的翻譯小說在寫景上雖細緻典雅卻仍不脫古典山水散文風格，⁹與《老殘遊記》中對於單一景物極端細膩聚焦的散體描寫大不相類。而劉鶚本人雖然對外語——特別是日語——有興趣，但其外語能力也未被證明足以閱讀原文小說。¹⁰因此，要以外來影響解釋《老殘遊記》的寫景文字仍然需要更多證據。另外一種可能則是，原有的語言形式迫於新的表達需求而必須改變。晚明白話小說興起的歷史背景提醒了我們，語言形式的轉換從來不只是能力的問題，而是需求的問題。以成熟的書面白話寫成的《金瓶梅》在晚明的出現，意謂著這個時期小說的內容已經不再是過去古典詩文語言所可以擔負的，而必須以能夠描寫城市中複雜的商業生活經驗的白話作為小說的語言形式。《老殘遊記》中的寫景所牽涉的問題不盡然是胡適所關心的為什麼劉鶚有能力以生動的白話寫景，而更可能是為什麼寫景對劉鶚而言不再能夠以舊有的詩詞駢文套語來應付。寫景必須全部以散體表達這個事實本身說明了什麼？或者，換一個方式來問：為什麼自然景物成為劉鶚必須使用散體去描寫的對象？自然景

⁷ 張恨水：〈總答謝——并自我檢討〉，《寫作生涯回憶錄》（北京：中國文聯出版社，2005 年），頁 123。原刊於 1944 年 5 月 16 日重慶《新民報》。

⁸ 白話西方翻譯小說的大量出現是在五四以後，在此之前只是零星的現象。在 1903 年以前最具代表性的白話翻譯小說是 1902 年梁啟超（1873-1929）翻譯的《十五小豪傑》。雖然梁啟超翻譯《十五小豪傑》前幾回使用的是白話，但是後來便雜以文言。

⁹ 潘少瑜評述林紓譯文，稱其「譯文中的寫景文字則有如山水小品，清麗可誦，某些段落甚至直逼古典詩詞的境界」。見潘少瑜：〈國恥癡情兩淒絕：林譯小說《不如歸》的國難論述與情感想像〉，《編譯論叢》第 5 卷第 1 期（2012 年 3 月），頁 101。

¹⁰ 《劉鶚小傳》有專章討論劉鶚學習外語一事。見劉德隆、朱禧、劉德平著：《劉鶚小傳》（天津：天津人民出版社，1987 年），頁 47。他甚至還出錢在北京城外前孫公園的錫金會館贊助開設日語學校東文學社。見郭長海：〈劉鐵雲雜俎〉，《清末小說》第 14 號（1991 年 12 月），頁 55-67。只是，目前現有的文獻只能證明他的英日語頂多只能應付極為初階的使用，例如《老殘遊記》第 11 回中以中文音譯「愛皮西提衣」、「阿衣烏愛窩」指涉英日文的母音發音。

物對劉鶚而言究竟出現了什麼不同於過去的改變，以至於非散體不足以表達其經驗？為了回答這個提問，我們必須重新釐清幾個基本的問題：劉鶚在《老殘遊記》中所描寫的究竟是哪些景物？為什麼是這些而非其他景物？是以什麼樣的方式描寫？又為什麼是以那樣的方式描寫？這些問題不只與摹寫技巧的美學判斷相關，而是觸及更根本的認識論層面的議題。本文試圖將《老殘遊記》中寫景技術的出現置於晚清世界知識網絡的交匯以及知識分子對傳統及當代學術的實踐與反省的脈絡中，重新理解《老殘遊記》景物書寫的意義。

二、治水、光學與寫景

如果《老殘遊記》選擇以散體代替詩詞駢文套語來寫景，是因為自然景物對劉鶚而言可能不再與過去相同，那麼這個對於自然景物的經驗的差異究竟來自何處？而因為這一差異而產生出來的獨特寫作技巧或模式又是什麼？這是本節首先要處理的主要問題。《老殘遊記》寫景之處眾多；我們不妨從整部小說中最为讀者所熟識的一段開始：

一日，走到齊河縣城南門覓店……店小二道：「颳了幾天的北風，打大前兒，河裡就淌凌，凌塊子有間把屋子大，擺渡船不敢走，恐怕碰上凌，船就要壞了。到了昨日，上灣子凌插住了，這灣子底下可以走船呢，卻又被河邊上的凌，把幾隻渡船都凍的死的……老殘洗完了臉，把行李鋪好，把房門鎖上，也出來步到河堤上看，見那黃河從西南上下來，到此卻正是（河）的灣子，過此便向正東去了。河面不甚寬，兩岸相距不到二里。若以此刻河水而論，也不過百把丈寬的光景。只是面前的冰插的重重疊疊的，高出水面有七八寸厚。再望上游走了一二百步，只見那上流的冰還一塊一塊的漫漫價來，到此地被前頭的攔住，走不動，就站住了。那後來的冰趕上他，只擠得嗤嗤價響。後冰被這溜水逼的緊了，就竄到前冰上頭去。前冰被壓就漸漸低下去了。看那河身不過百十丈寬。當中大溜約莫不過二三十丈。兩邊俱是平水。這平水之上早已有冰結滿。冰面卻是平的，被吹來的塵土蓋住，卻像沙灘一般。中間的一道大溜卻仍然奔騰澎湃，有聲有勢，將那走不過去的冰擠的兩邊亂竄。那兩邊平水上的冰被當中亂冰擠

破了，往岸上跑。那冰能擠到岸上有五六尺遠。許多碎冰被擠的站起來，像個小插屏似的。看了有點把鐘工夫，這一截子的冰又擠死不動了。（初編第 12 回，頁 218-219）¹¹

黃河在山東境內由南向北流。冬天封冰季節，處於南方的上游較北方溫暖，河面雖有流冰但尚未全然結冰，但是位處北方的下游河面已然封凍。當上游的河水帶動大量流冰向下游移動，卻遇到下游河堤狹窄時，冰層就會不斷堆積阻塞河道，連帶使水位暴漲，對堤壩帶來壓力。這樣的現象即為凌汛。正如學者所指出的，此一對於流經齊河縣一段黃河凌汛的描寫與劉鶚參與治河的經驗密切相關。¹²劉鶚於 1889 年被山東巡撫張曜任命為河圖局提調官，隔年 3 月完成《豫直魯三省黃河圖》，山東省齊河縣城段的黃河正是劉鶚河圖測繪點之一。¹³1892 年劉鶚謀職未成，自北京回山東途中也曾夜宿齊河縣並賦詩〈臘月宿齊河城外〉一首，有「紅燭無光貪化淚，黃河傳響已流澌」之句。¹⁴這段黃河結冰的描述當然可以說是出於劉鶚因為職務或旅行的「實物實景的觀察」，或者用阿英的話來說，是劉鶚「頭腦科學化的結果」。¹⁵但更貼近的說法或許是曾經身為河圖局提調官的劉鶚對於山東齊河縣凌汛所提出的專業技術報告。小說敘事者對於凌汛的觀察角度首先就標誌了這段描述作為河圖局提調官工作報告的性質。河灣是查考河川形勢的關鍵位置。這一段描寫即是以河灣處為觀察點，一一說明了河的流向、河道彎度、河寬、水高等凌汛成形的條件，然後再寫下游河冰堆積的高度

¹¹ 本文以下所引《老殘遊記》版本為〔清〕劉鶚著，徐少知新注：《老殘遊記新注》（臺北：里仁書局，2013 年）。引文頁碼直接在引文後標明回數與頁數，不另以腳註說明。

¹² 簡錦松：《老殘遊記——帝國的最後一瞥》（臺北：時報出版社，1981 年），頁 304-305。

¹³ 劉鶚在〈三省黃河河道二〉中記載黃河流經齊河縣城的路徑：「而又東北二里，左徑張村，入山東齊河縣界……。又東七里，左徑齊河縣城，右得玉符河自南來注之。又北東十三里……。」另外，〈三省黃河北岸堤工表〉也記載了齊河縣全段堤防的量測結果：「齊河縣界至豆腐窩，堤十里。又至縣東門，堤十八里九十丈。又至歷城縣界，堤二十八里一百四丈。齊河縣堤共五十七里十四丈。」收於〔清〕劉鶚著，劉德隆整理：《劉鶚集》（長春：吉林文史出版社，2007 年），上冊，頁 7、11。顯見劉鶚對於齊河縣城一段黃河的測繪是相當全面的。

¹⁴ 〈臘月宿齊河城外〉詩前小註有「壬辰咨送總理衙門考試，不合例，未試而歸。臘月宿齊河城外」之語。同上註，上冊，頁 572。

¹⁵ 見阿英：《晚清小說史》（北京：人民文學出版社，1980 年），頁 29。後來學者關於劉鶚的景物描寫的「科學化」的論斷大約是基於阿英的說法。見方哲桓：《老殘遊記析論》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1987 年），頁 76-80。

與上游河冰推擠、往岸上漫溢的凌汛情狀。小說接下來的兩回寫山東 6 月伏汛期間因廢民埝而淹沒田產性命無數之事，即是延續了此一黃河汛期的主題。值得注意的是，儘管這段黃河結冰記寫得氣勢滂礴，但是它所描寫的地景範圍卻是「兩岸不到二里」，河水「不過百把丈寬」。而老殘從下游往上游走以觀察上游流冰，其步行的距離更只有區區一二百步。這樣的範圍大約是劉鶚的河圖測量當中所謂的「一方」之內：

與圖之學，古人最重，而其法未備，故不能如近世之精……近時長江圖五里一方，江蘇省圖二里一方，為最精核之本。此圖每方一里，尤為前此所無。蓋河形曲折，一里數變，埝身堤面，丈尺無多。如以二里為一方，則數十丈一曲之河，與長數丈之埝、寬數丈之堤，皆不能繪入方內。¹⁶

所謂的「方」即是製作地圖時為求精細與比例正確而以縱橫交錯的直線區劃而成的方格。劉鶚繪黃河河道圖以一里為一方，即是地圖上每一方格代表一平方里的範圍。劉鶚認為，一平方里之內河道地勢變化就很大，而河岸的埝堤僅數丈長寬，如果以二里為一方格將使得比例尺過小，導致上述河道變化與埝堤的位置都無法在方格中被呈現出來。從黃河結冰這段文字看來，不僅劉鶚對黃河凌汛景象的描述方式與順序符合其身為河圖測繪工程師的專業觀點，其描寫的範圍也大約是以一里為一方的河道測繪框架在背後作用與規範著。

如果說劉鶚對山東齊河縣段黃河凌汛的描寫與其治水專業高度相關，那麼一個必須回答的問題是，劉鶚的技術考量與專業關懷在什麼程度上影響甚至形塑了他對於這段文字的書寫。在這段描述當中，黃河地景與水流的動勢的變化相當劇烈，但卻又鉅細靡遺地被觀看與檢視。觀看者與變動的地景之間的距離似乎並不存在，以至於觀看者的感官完全被眼前景象劇烈的變化所征服、佔據、充滿和壓迫，甚至是被捲入其中。這種景物與觀看者之間距離的消除顯然不是傳統山水景物描寫中所強調的情景交融，因為人的抒情主體是情景交融的模式所必要的，而這裡觀者與黃河之間距離的抹除卻是來自於對觀看者主體性的取消。而除了距離感的消除之外，在這段黃河凌汛的描寫中，值得注意的還有敘事者對於整個黃河凌汛的觀察

¹⁶ [清]劉鶚著，劉德隆整理：《劉鶚集》，上冊，頁 34。

順序。首先，這段描寫的焦距從一里多遠的岸距轉移到百把丈寬的河身、然後是到七八寸厚的冰層。而老殘往上游走之後，描寫的焦距則再放大到百十丈寬的河身，繼而是河中間「不過二三十丈」的大溜，最後則是被流凌推擠而往岸旁擠五六尺遠的平水薄冰。這樣的觀察重點除了先前已提到的、與劉鶚繪製河道圖的訊息需求密切相關之外，其來回往復、縮放自如的觀看方式其實極為類似光學裝置焦距收放調整的效果。

劉鶚對於凌汛的描寫之所以會出現光學鏡片般的效果，其實有其脈絡可循。在劉鶚給官方的治河工作報告中當中，劉鶚認為：「測量之事……其法甚難，施之黃河，尤難之難者。」劉鶚舉十項特別困難之處，其中一項是「移步換形，稍縱即逝，五官并用，庶免遺忘」。¹⁷「移步換形」一語出自戴名世（1653-1713）的〈雁蕩記〉：「大抵雁蕩諸峰，巧通造化，移步換形。」¹⁸意謂一旦移動腳步，山中景觀也隨之變換。這原是中國傳統山水書寫所講究的景隨人遷、一景多象的美學經驗。但是，當劉鶚將之用在官方的黃河勘察報告當中時，傳統山水遊記的美學語彙就被轉換成了他對於黃河「稍縱即逝」的變化無法被視覺感官所掌握與捕捉的挫折感的表述。除此之外，前述劉鶚所舉治河測量的十難當中，直接與視覺相關的就有三項：（一）「兩岸測量，先求對線，小則目不能間，大則游移生差」；（二）「目光之差，或偏左右，須自試定，以法消之。白馬昌門，易成匹練」；（三）「光線入目，多成弧形，不能徑直。且有氣差與弧面差。故測量之人，宜兼明光學」。¹⁹劉鶚反覆強調了講求精密的河道測量工作對於人類視覺極限的挑戰以及光學儀器輔助的重要性。劉鶚是在 1890 年投身治水的工程。他對於光學的興趣則是一直延續到多年之後他開始寫作《老殘遊記》之時。²⁰在這段描述當中，語言與其說是被用來如實反映自然景觀，不如說是被用來模擬成可調動焦距的光學裝置，以一種從未有過的、全面且鉅細靡遺的方式呈現與捕捉自然景觀中大範圍、快速且細微的變化。某種程度上來說，劉鶚對光學的興趣，支配了這段對於黃河凌汛的描述方式。而且，我們剛

¹⁷ [清] 劉鶚著，劉德隆整理：《劉鶚集》，上冊，頁 35。

¹⁸ [清] 戴名世著，王樹民編校：《戴名世集》（北京：中華書局，1987 年），頁 276。

¹⁹ [清] 劉鶚著，劉德隆整理：《劉鶚集》，上冊，頁 35。

²⁰ 劉鶚在壬寅年 10 月 16 日（1902/11/15）的日記中記載：「午後發嫁。發嫁者，送妝奩也。晚間，赴中島之約至東文學社，觀日野演光學變影裏不見。歸，已子初矣。」見同上註，下冊，頁 712。

才講到這一段對於黃河凌汛的描述，呈現出一種觀看者的感官被佔據、被捲入，甚至跟被觀看的景物之間距離被抹除的這樣一種效果。而這樣一種錯覺正是望遠鏡的視覺效果。這在李漁的短篇小說〈夏宜樓〉裡面就已經被發揮得淋漓盡致了。²¹

而我們也不要忘記，《老殘遊記》的開篇第 1 回就是以望遠鏡裡面的影像開始的。在第 1 回老殘的夢中，老殘與友人德慧生及文章伯一行人餐風露宿、煞費工夫地到了登州蓬萊閣觀日，無奈太陽在雲氣的遮蔽下卻未能得見：

天上雲氣一片一片價疊起，只見北邊有一片大雲，飛到中間，將原有的雲壓將下去。並將東邊一片雲擠的越過越緊。越緊越不能相讓，情狀甚為譎詭。過了些時，也就變成一片紅光了。慧生道：「殘兄，看此光景，今兒日出是看不著的了。」（初編第 1 回，頁 10）

如果我們稍微將這一段對於雲氣的描寫與黃河凌汛的一段描寫做個比較，很容易就可以看到兩者之間高度的相似性。前者是「天上雲氣一片一片價疊起」而後另一片大雲「將原有的雲壓將下去，並將東邊一片雲擠的越過越緊……過了些時，也就變成一片紅光了」，而後者則是「面前的冰插的重重疊疊的……只見那上流的冰還一塊一塊的漫漫價來……後冰被這溜水逼的緊了，就竄到前冰上頭去。前冰被壓就漸漸低下去了……看了有點把鐘功夫，這一截子的冰又擠死不動了」。劉鶚寫日出時的雲氣與寫黃河流冰，使用的顯然是同一套修辭。這樣的高相似度已經難以被單純地解釋為寫景修辭的重複套用。我認為兩者之間的高相似度其實說明了劉鶚的治水專業與他的寫景技巧之間的密切關聯。

事實上，即便我們以敘事層面而論，小說中這兩段對於黃河以及雲彩的描寫的關聯性也是無庸置疑的。觀日未能如願是小說中對於人類視覺有限性的焦慮以及對於光線掌握的渴求的首次表達。而正是在這之後，德慧生從無用武之地的望遠鏡當中看見了那艘作為當時中國岌岌可危的寓言的海上帆船。如同學者長久以來所同意的，小說第 1 回裡面老殘醫治黃瑞河

²¹ 見商偉：〈逼真的幻象：西洋鏡、線畫法與大觀園的夢幻魅影〉，收於林玫儀主編：《中央研究院第四屆國際漢學會議論文集：文學經典的傳播與詮釋》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2013 年），頁 91-136。

與救援登州灣外的遭難帆船，分別是整治黃河與提供救國方針的寓言——當然，對劉鶚而言，整治黃河就是最為具體、並且也是他個人實踐地最為成功的救國方針。換句話說，醫治黃瑞河與救援帆船其實並非二事。因此，我們就不難理解第 1 回當中以望遠鏡作為開啟救國敘事起點的邏輯：既然整治稍縱即逝的黃河必須藉由光學儀器來修正肉眼測量時的誤差，那麼救援遠方轉瞬即滅的帆船自然也就離不開望遠鏡的輔助了。²²在這個意義上，介於醫治黃瑞河以及海上帆船的兩則寓言之間、看似無關緊要的對於雲氣的描寫，就不只是在兩則寓言之間一段隨意的、過場性質的文字安插。這段與黃河結冰記高度相似的對於望遠鏡視野中的雲氣變化的描寫，其實代表著醫治黃瑞河以及海上帆船這兩則開篇寓言與治水以及和治水密切相關的光學主題之間的根源性連結。

胡適說劉鶚是因為有「實物實景的觀察」經驗才得以能夠如此細膩地寫景，這當然不能算錯。但是，問題的關鍵其實在於劉鶚的景物描寫究竟代表著什麼樣的觀察方式的具體化，以及是什麼樣的特殊經驗形塑了那樣的觀察方式。藉由本節的分析，我試圖說明劉鶚的治水專業、他對於光學的興趣以及他特殊的寫景技巧之間的密切關聯。劉鶚對於黃河凌汛的描述方式、順序與範圍以及視角無疑反映了其身為河圖測繪工程師的專業訓練，以及他因所經歷的治水工程困難而產生的特有焦慮。而他在這段描寫中獨特的寫景語言，與其說是對於景觀的如實反映，不如說是模擬並具體化了用量測黃河的光學裝置。而這在某個程度上也回應了我們一開始所提的問題：自然景物對劉鶚而言究竟出現了什麼不同於過去的改變，以至於非散體不足以表達其經驗？對劉鶚而言，過去小說寫景所習用的詩詞駢文套語之所以不得不放棄，是因為對他而言最重要的山水經驗是對瞬息萬變、反覆無常、攸關國家命脈的黃河的詳盡量測與治理。而這樣一種特殊而複雜的面對山水的經驗，讓《老殘遊記》的景物描寫和劉鶚的治水專業，還有這個專業所發展出來的對於光學的興趣，有了高度的關聯性。

²² 事實上，從小說一開始的這則帆船寓言的結局裡面，讀者很輕易就可以看到人類視覺的極限性如何成為整部小說的基調之一。在寓言的最後，試圖營救遇難帆船的老殘等人並沒有成功，而是被幾百個人亂砸，眼看著沉下海中去了，「覺得身體如落葉一般，飄飄蕩蕩，頃刻工夫沉了底了」。（清）劉鶚著，劉德隆整理：《劉鶚集》，上冊，頁 25。在望遠鏡的視野中被開啟的救國敘事一下子就遭遇了挫折。這種視覺上的挫折感將在第三節當中詳細討論。

三、光線、錯覺與視覺的有限性

上一節藉由對《老殘遊記》當中黃河凌汛以及雲氣的描寫的分析，說明了《老殘遊記》的景物描寫跟光學裝置有密切的關係。而這也就意謂著小說的景物描寫和視覺有限性的焦慮有密切的關係。因為，畢竟光學裝置就是為了彌補人類視覺能力的極限。所以，接下來我要談《老殘遊記》的景物描寫跟光線、錯覺以及視覺有限性的問題。上述的這種以光線掌握為中心的興趣或焦慮是以什麼樣的形式出現在小說對於自然景象的書寫當中？本節即試圖探討這一個問題。

關於《老殘遊記》寫景中所表現的對於視覺有限性的焦慮，我們必須回頭從劉鶚對於測量之難的感嘆談起。劉鶚談黃河測量中所謂的「目光之差」，其實不只涉及人類先天的視覺感官結構的特性，同時也強調了光線的物理作用所形成的限制。在上述的測量之難當中，劉鶚從光線經由眼球折射後所產生的誤差，以及大氣折光差與地球弧面差等生理學及測量學原理，說明單純以肉眼目測所可能造成的誤差以及透過光學儀器及知識加以修正的必要。小說第 1 回對於老殘觀看日出經驗的描寫就是一個非常清楚的例子。小說開頭寫老殘在夢中與德慧生、文章伯兩位朋友上登州蓬萊山觀賞日出。在觀日出的前一天，老殘一行人先是「玩賞海市的虛情，蜃樓的幻象」，首先就帶出了對於光線折射與視覺幻象的興趣。接著敘事者在描述眾人等待日出時，還附加了一個對於大氣科學的說明：雖然當時秋天是晝夜長度相等的季節，但是因為「蒙氣傳光」所以「還覺得夜是短的」。接著以「東方已漸漸發大光明了。其實離日出尚遠」的現象為例來應證「蒙氣傳光」的道理（初編第 1 回，頁 9）。所謂的「蒙氣」指的是地球外圍的大氣層。當日月星辰等天體的光線經過大氣層時，由於大氣氣密度的差異導致光線產生折射的現象，使得觀測者所看到的星體的位置較其實際位置為高。正因為如此，當太陽等天體的實際位置是在地平線以下時，就可以為人們所觀測到。換句話說，日出的時間會提早，而日落的時間會延遲。這樣的現象稱為「蒙氣差」，也就是劉鶚在「測量十難」當中所提到的「氣差」。

這種對於因為光線經過介質產生折射或反射的現象的描寫，並不僅限於這個例子。事實上，幾乎小說當中所有的集中、聚焦的寫景文字，全部都以此為主調。我們先來看以寫景著名的第 2 回中的「大明湖記」以及「濟南名泉記」：

正在歎賞不絕，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，那樓臺樹木格外光彩，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。(初編第2回，頁26)

千佛山的影子映在如同鏡子一般的湖水裡，「那樓臺樹木，格外光彩，覺得比上頭的一個千佛山還要好看，還要清楚」。光線折射而成的倒影比原本的景色好看、清楚，不只是一個單純的現象或美感經驗的描述，同時是藉由這樣的對比凸顯出了看似更為真確可靠、更具吸引力的視覺經驗的幻象性質。而開著白花的蘆葦之所以成了粉紅絨毯，是因為「帶著水氣的斜陽」的映照。斜角射入的太陽光線與作為光線反射介質的水氣共同形成了這一幅「奇絕」的風景。這一段對大明湖景的描寫其實並不是傳統的寫景，而是對於視覺經驗成形的條件以及過程的揭露。類似的書寫方式也可以見於對老殘觀賞濟南金線泉的描寫：

這金線泉相傳水中有條金線。老殘左右看了半天，不要說金線，連鐵線也沒有！後來幸而走過一個士子來，老殘便作揖請教這「金線」二字有無著落。那士子便拉著老殘到池子西面，彎了身體，側著頭，向水面上看，說道：「你看，那水面上有一條線，彷彿游絲一樣，在水面上搖動。看見了沒有？」老殘也側了頭，照樣看去，看了些時，說道：「看見了，看見了！」(初編第3回，頁46)

老殘因為「相傳水中有條金線」，一開始還真的忙著在泉水中尋找一條「金線」。後來經過當地的士子指點，才知道「金線」其實是水面上的光線反射，觀者得要站在特定的方位、甚至要「彎了身體，側著頭」從某個角度看，才得以在水面上見到這條反射自陽光、如游絲般細微的金線。如同我們在千佛山倒影一段當中所看到的，這段描述再次強調了水、角度與光線的相互關係，還有最重要的，這樣的相互關係所帶來的視覺的效果及其限制。接著，老殘與士子兩人對於這一視覺現象背後的成因有了一段討論：

(按：老殘)想了一想，道：「莫非底下是兩股泉水，力量相敵，所以中間擠出這一線來？」那士子道：「這泉見於著錄好幾百年，

難道這兩股泉的力量，經歷這久就沒有個強弱嗎？」老殘道：「你看這線，常常左右擺動，這就是兩邊泉力不勻的道理了。」那士子到也點頭會意。（初編第3回，頁46）

老殘從水流相互衝激的原理猜測形成金線背後的原因。而我們也可以從老殘對於士子提問的回答以及士子的點頭會意當中看到，老殘這位外地遊客對於水流動力與光線視覺效果的觀察顯然是要比這位在地士子來得細膩許多。這種對於水流動力以及光線效果的高度敏銳感，當然與劉鶚本身的治河知識與經驗有著密不可分的關係。

另一個劉鶚對於光線的關注的顯著例子即是第12回裡面雪夜景色的描寫。這一段對於雪夜月色的描寫是緊隨著老殘在河堤上觀看黃河凌汛的情節之後。對比小說第1回當中老殘在醫治了黃瑞河之後隨即夢見與友人登山觀賞日出和雲彩，我們不難發現這兩者在敘事安排上所呈現出的相似性。而這樣的相似性顯然又再次說明了整治黃河的主題和以光線為中心的景物描寫之間的緊密連結。然而，這一段文字特別有意思的地方其實更在於其所顯露出的、對於光線因其折射與反射的特性而難以掌握的焦慮以及對人類視覺能力的不信任感。我們先來看一下這一段著名的雪夜景致的描寫：

抬起頭來看那南面的山，一條雪白，映著月光分外好看。一層一層的山嶺，卻不大分辨得出。又有幾片白雲夾在裡面，所以看不出是雲是山。及至定神看去，方纔看出那是雲那是山來。雖然雲也是白的，山也是白的，雲也有亮光，山也有亮光，只因為月在雲上，雲在月下，所以雲的亮光是從背面透過來的。那山卻不然，山上的亮光是由月光照到山上，被那山上的雪反射過來，所以光是兩樣子的。然只就稍近的地方如此，那山往東去，越望越遠，漸漸的天也是白的，山也是白的，雲也是白的，就分辨不出甚麼來了。（初編第12回，頁220）

劉鶚在《老殘遊記》當中的寫景——不論是蒙氣傳光、大明湖的倒影、雪夜的山景甚至是泉水裡的金線——山、水及雲彩本身不再是描寫的主要對象，而是為光線折射或反射所造成的視覺誤差與錯覺。在這一段文字當中，一開始老殘／敘事者對於山景的美感體驗其實來自於月光映照之下遠山與白雲輪廓的模糊難辨。但是，他顯然沒有停留在這個層面的視覺美感經驗太久。他「定神看去」才意識到「雲也是白的，山也是白的，雲也有亮光，

山也有亮光」的一片白光當中其實是有明暗、遠近、色澤上的區別。而所謂的「一條雪白」只是視覺感官能力一時被欺騙的結果。「定神看去」的一刻不僅意味著去辨識出細微的光線差異，同時也意味著去探究視覺誤差或錯覺的背後成因與機制。這不單單是說這是一段「具有科學精神」的寫景文字。「雲的亮光是從背面透過來的」與「山的亮光是由月光照到山上，被那山上的雪反射過來」不只是解釋了不同白色的成因，同時也是以全然不同的方式將景色重新寫了一遍。換句話說，當觀看山和雲的方式改變了，山和雲的輪廓也就隨之改變了。這一段描寫所牽涉到的遠遠不只是「被看到的」，更重要的是「看見」本身是如何發生的。這段描寫最後以「越望越遠，漸漸的天也是白的，山也是白的，雲也是白的，就分辨不出甚麼來了」作為結束，呼應了一開始因為錯覺所造成的「不大分辨得出」的「一條雪白」。但是，這裡卻已經不只是先前所強調的對於錯覺成因的揭露，而是在揭露錯覺的成因之後，依舊得承認人類視覺能力的邊界與極限。

以月光作為揭露視覺幻象的主題並不令人意外。早在第 10 回當中，月亮本身就已經被用來反思視覺的限制性。在第 10 回當中，受老殘之託入桃花山的申子平遇見黃龍子和瓊姑，三人竟夜談論中國時局。申子平請教黃龍子中國未來情勢的演變。黃龍子答以十年之間會往壞的方向變動，「然壞即是好，好即是壞；非壞不好，非好不壞」（初編第 10 回，頁 187）。申子平對此說法提出質疑，認為這只是佛家「色即是空，空即是色」一類「無理之口頭禪」，終究是「好壞不分」。黃龍子於是以月亮圓缺為喻，和申子平以及瓊姑之間有了一段對話：

黃龍子道：「我且問你，這個月亮，十五就明了，三十就暗了，上弦下弦就明暗各半了，那初三四裡的月亮只有一牙，請問他怎麼便會漫漫地長滿了呢？十五以後怎麼漫漫地又會爛掉了呢？」子平道：「這個理容易明白，因為月球本來無光，受太陽的光，所以朝太陽的半個是明的，背太陽的半個是暗的。初三四，月身斜對太陽，所以人眼看見的正是三分明、七分暗，就像一牙似的。其實月球並無分別，只是半個明，半個暗，盈虧圓缺，都是人眼睛現出來的景相，與月球毫不相干。」黃龍子道：「你既明白這個道理，應須知道好即是壞，壞即是好，同那月球的明暗，是一個道理。」子平道：「這個道理實不能同。月球雖無圓缺，實有

明暗。因永遠是半個明的，半個暗的，所以明的半邊朝人，人就說月圓了；暗的半邊朝人，人就說月黑了。初八、二十三，人正對他側面，所以覺得半明半暗，就叫做上弦、下弦。因人所看的方面不同，喚做個盈虧圓缺。若在二十八九，月亮全黑的時候，人若能飛到月球上邊去看，自然仍是明的。這就是明暗的道理，我們都懂得的。然究竟半個明的、半個暗的，是一定不移的道理。」……卻說申子平正與黃龍子辨論，忽聽背後有人喊道：「申先生，你錯了。」回頭看時，卻原來正是瓊姑……瓊姑道：「……你方才說月球半個明的，終久是明的。試思月球在天，是動的呢？是不動的呢？月球繞地是人人都曉得的。既知道他繞地，則不能不動，即不能不轉，是很明顯的道理了。月球既轉，何以對著太陽的一面永遠明呢？可見月球全身都是一樣的質地，無論轉到那一面，凡對太陽的總是明的了。由此可知，無論其為明為暗，其於月球本體，毫無增減，亦無生滅。其理本來易明，都被宋以後的三教子孫挾了一肚子欺人自欺的心去做經注，把那三教聖人的精義都注歪了！」（初編第11回，頁187-89）

這一段三人之間的辯論牽涉到的是視覺經驗的不可信任。申子平首先從天文物理的角度說明「盈虧圓缺，都是人眼睛現出來的景相，與月球毫不相干」。而之所以會有圓缺變化，是因為人眼「所看的方面不同，喚做個盈虧圓缺。若在二十八九，月亮全黑的時候，人若能飛到月球上邊去看，自然仍是明的」。對他而言，月亮圓缺的景相原來只是眼睛所造出來的影像，與月球的實相是不同的。然而，在這一場對談中，申子平這番關於月球的天文知識的談論並非一場天文學討論的一部分，而是為了反駁黃龍子「壞即是好，好即是壞；非壞不好，非好不壞」的哲學命題而發的。而最後瓊姑的出場也將辯論從申子平的西方天文學帶回與「三教聖人的精義」相關的討論。瓊姑為這場辯論所做的結論將月亮本體視為對於超越的道體的譬喻。雖然她批評的是「宋以後的三教子孫」，但讀者很容易就能聯想到，她批評的最重要的對象是以「月印萬川」解釋太極之理的朱熹。有意思的是，在瓊姑的批評中，她援引了「不增不減，不生不滅」這句典型的佛教用語。瓊姑顯然是以《摩訶般若波羅蜜經》中的「是諸法空相，不生不滅，不垢不淨，不增不減」來回應申子平對於該經中「色即是空，空即是色」一語

為「無理之口頭禪」的評論。²³在某種程度上來說，這場關於月亮圓缺變化現象的討論所牽涉到的，其實是圍繞著儒學與佛學為中心的哲學對話。那麼，我們或許可以進一步提問：這在《老殘遊記》中是特例嗎？或者小說中有更多其他的例子？如果這在《老殘遊記》中不是特例，那麼小說對於視覺有限性的關注與儒學及佛學之間的關係是什麼？我們是否可能從晚清知識交流的脈絡——特別是西學、儒學與佛學之間的對話——來理解《老殘遊記》的寫景聚焦於視覺有限性的意義？接下來一節即是希望處理上述的問題。

四、晚清知識脈絡中的視覺有限性

如何透過重新詮釋經典來回應變動的時局以及不斷透過翻譯引介中國科學知識的挑戰，是晚清士人共同的課題。對於晚清士人而言，儒學與佛學自然是最為重要的傳統思想資源。道光、咸豐年間發展出來的太谷學派即是其中一個顯著的例子。太谷學派是一由中下層士大夫發展出來的，以改造的理學為主的組織化、宗教化的社會運動。在對於理學的關係上，第一代周太谷（1762?-1832）的主張近宋學，第二代傳人李疇峰（即李光炘，1808-1885）近於陽明學，而到了第三代弟子劉鶚則持對宋學激烈批判的態度。太谷學派對儒家學說做出符合自己需要的解釋，並廣泛從佛、道兩家吸收資源，並以「教」、「養」二途為救天下的方法。透過不同學派與知識體系之間的相互對話與詮釋來回應救天下之所需，原本就是太谷學派的性格。而到了清末，身為太谷學派第三代弟子的劉鶚，則更進一步汲引西學來詮釋其學說。這一點學者已論之甚詳，不再贅述。²⁴然而，我們或許還可以進一步問：在劉鶚來說，西學、儒學與佛學相互對話的具體內容又是什麼？其意義又何在？我認為在劉鶚未能留下較為完整的相關論述的

²³ [後秦]鳩摩羅什譯：〈習應品第三〉，《摩訶般若波羅蜜經》，收於《大正藏》第8冊（東京：大正一切經刊行會，1924-1935年），卷1（CBETA, T08, no. 223, p. 223, a15-16），收於中華電子佛典協會（Chinese Buddhist Electronic Text Association，簡稱CBETA）：《CBETA線上閱讀（CBETA Online Reader）》，參見：<http://cbetaonline.dila.edu.tw/>，瀏覽日期：2016年11月29日。

²⁴ 見王汎森：〈道咸年間民間性儒家學派〉，《中國近代思想與學術的系譜》（臺北：聯經出版事業公司，2003年），頁39-60。晚近關於劉鶚與太谷學派關係的討論，見陸楠楠：〈劉鶚與太谷學派關係再考辨〉，《暨南學報（哲學社會科學版）》第38卷第6期（2016年6月），頁114-122。

情況下，《老殘遊記》對於視覺有限性的強調其實提供了我們一個勾勒出問題答案的切入點。正如前文所述，小說對於視覺有限性的揭露是由劉鶚關於河工的經驗以及他對西方光學知識的興趣所支持與觸發的。而在小說初編第 10 回申子平、黃龍子和瓊姑三人關於月亮圓缺變化的對話當中，視覺有限性的揭露則是伴隨著儒學與佛學概念之間對話交涉而來。因此，視覺有限性正是小說中西學、儒學與佛學對話的聚焦點。而分析視覺有限性在小說中是如何在西學、儒學及佛學的對話場景中被凸顯，正是說明劉鶚處理三者之間相互對話的具體內涵與意義的一種可能方式。

劉鶚對於佛學具有深厚的素養，並且終其一生都對佛教各宗派的學說保持高度的興趣。²⁵當然，他也在小說中多處表現出他對於佛學的豐富知識。《老殘遊記》一編第 12 回中上帝（帝釋）與阿修羅王的爭戰，以及二編第 5 回尼姑靚雲、逸雲與老殘之間對佛學義理的對話即是明顯的例子。小說甚至借德夫人及靚雲之口稱讚老殘佛理精深。由此可見劉鶚對於自身佛學素養相當得意。關於劉鶚的佛學知識的養成背景，我們不能忽略晚清佛學復興運動——特別是唯識學的興起——的歷史脈絡。玄奘（602-664）的唯識學雖然在中國思想史上屬於邊緣甚至一度斷絕，但是到了晚清由日本重新傳入中國之後，卻被一大批知識分子視為最足以回應西方科學及文化挑戰的思想資源。1886 年隨公使劉芝田（1827-1892）出使英法的楊文會（1837-1911）在英國認識了日本淨土真宗大谷派的高僧南條文雄（1849-1927），在其協助下將原本已在中國佚失的唯識學典籍從日本傳回中國。²⁶唯識學派強調「唯識無境」之說，謂世界一切現象皆為內心所變現，唯有內在心識是實，識外無真實客觀的存在，即所謂「萬法唯識」。就唯識學的觀點，視覺並無法掌握事物本身的真實，而只能執取事物似真的影像。譚嗣同（1865-1898）作於 1896-1897 年間的《仁學》即受到唯識學非常大的影響：

眼耳鼻舌身所及接者，曰色聲香味觸五而已。以法界、虛空界、眾生界之無量無邊，其間所有，必不止五也明矣。僅憑我所有之

²⁵ 他在 1909 年過世的前一個月致函友人毛君實並賦詩函後。該詩應為絕筆，而其中則多涉佛教典故。詩中有「勘破華嚴五十三，皈依淨土日和南」、「太史書從宮後作，昭明經在獄中參」之句。見劉鶚：〈七疊同獄鍾君笙叔餞宋侍御芝棟之烏孫原韻；用以自嘲，亦自嘲也〉，收於劉德隆、朱禧、劉德平編：《劉鶚及老殘遊記資料》，頁 58-59。

²⁶ 陳繼東：《清末仏教の研究：楊文會を中心として》（東京：山喜房佛書林，2003 年），頁 473。

五，以妄度無量無邊，而臆斷其有無，奚可哉！……即以肉眼肉耳論，有遠鏡顯微鏡所見，而眼不及見者焉，又有遠鏡、顯微鏡亦不及見者焉……眼有簾焉，形入而繪其影，由簾達腦而覺為見，則見者見眼簾之影耳，其真形實萬古不能見也。豈惟形不得見，影既緣繪而有是，必點點線線而綴之，枝枝節節而累之，惟其甚速，所以不覺其勞倦，迨成為影，彼其形之逝也，亦已久矣；影又待腦而知，則影一已逝之影，并真影不得而見也。²⁷

譚嗣同這一段文字是為破除「對待」的執念所舉的格致學上的例證。他試圖透過格致學的例子破除包括視覺在內的種種感官妄覺：視覺的形成是由於事物進入視網膜（簾）形成影像，再由視網膜將影像傳達到大腦才有所知覺，所以人們所見到的只是外界事物的影像，而不是事物本身；再者，事物之影像被視網膜感受的時候，事物本身其實早就消逝無蹤了；同樣地，既然是要等到視網膜將影像傳遞給大腦的時候才能被感知，那麼大腦所感知的那個影像也早已不是當時視網膜中的那個影像了。換句話說，視覺對世界的感知永遠是延遲、誤差和虛假的。譚嗣同這樣的對於視覺感官的理解，顯然與先前所討論的《老殘遊記》中對於視覺有限性的認識屬於同一套表述。當然，這麼說並不是要宣稱劉鶚的《老殘遊記》必然是受到譚嗣同《仁學》直接的影響。關於劉鶚與譚嗣同是否相識，學者之間仍有爭議，²⁸但是與維新派關係密切的劉鶚卻極不可能沒有接觸過譚嗣同的《仁學》。特別是劉鶚與決定在《亞東時報》上以頭版連載的方式逐期刊登《仁學》的《時報》主編日人山根虎之助（立庵，1861-1911）有相當緊密的私人情誼，而劉鶚日記中也出現多次有關閱讀《時報》的記載。²⁹即便《老殘遊記》對

²⁷ [清]譚嗣同：《仁學》（北京：中華書局，1958年），頁28-29。

²⁸ 樽本照雄以及張純認為沒有證據顯示劉鶚與譚嗣同熟識，而劉德隆則認為兩者的關係可以從間接證據推得。見[日]樽本照雄：〈劉鉄雲は梁啓超の原稿を読んだか〉，《節令》第7期（1986年12月），頁6-7；[日]樽本照雄：〈劉鉄雲は梁啓超の原稿を読んだか2〉，《清末小説から》第6號（1987年7月），頁1-3；劉德隆、劉德平：〈劉鶚與梁啓超及戊戌變法〉，《清末小説から》第6號（1987年7月），頁4-8；張純著，宋松譯：〈《獄中題壁》という詩の原作者について——劉鶚・譚嗣同關係史実辨正〉，《清末小説から》第8號（1988年7月），頁9-11。

²⁹ 山根虎之助（立庵，1861-1911），日本明治時代漢詩人，曾在中國長期工作，熟悉中國文化，為維新文人引為知己。在中國期間，他擔任上海《亞東日報》主編，並在《亞東時報》第5號（1899年1月31日）開始刊登譚嗣同的《仁學》。1900年義和團事件以後

於視覺經驗的易逝、差誤與虛幻的本質的揭露並非直接承襲自《仁學》，身為晚清最敏銳的知識分子之一的劉鶚也必然對唯識此一晚清顯學有一定程度的認識。事實上，從劉鶚的日記中的確可以得知，至晚在《老殘遊記》開始寫作的前一年，劉鶚就已經相當熟悉唯識學，³⁰而更不用談太谷學派道德修養兩大綱領之一的「轉識成智」正是出自唯識宗。³¹

當我們將《老殘遊記》的景物描寫放在晚清佛教興起的學術發展脈絡下，那麼就不難理解小說第二編中為何會出現關於佛學體悟的長篇大論。如前所述，太谷學派的思想雖雜揉佛老，但是以儒學為宗，而這也在《老殘遊記》初編第9回瓊姑比較三教異同優劣的說法中可以看見。³²但是，在小說第二編當中，佛學教義的發揮與討論卻佔去了老殘整個泰山遊歷的絕大部分。儒家的聲音幾乎完全消失了。事實上，泰山之行可以說就是從消遣老殘對於儒家精神的追尋開始的。老殘和德慧生夫婦從泰安嶽廟出來後，「轎子抬著出了北門，斜插著向西北走；不到半里多路，道旁有大石碑

移居北京，後應袁世凱之聘就任保定軍官學堂教習。辛亥革命前夕因病回國。見〔日〕福田忠之：〈《立庵遺稿》：清末中日文人往來的珍貴資料〉，《文獻季刊》2010年第4期，頁169-175。劉鶚與山根的交情匪淺。在劉鶚的壬寅年（1902）10月15日（11/14）日記中有這麼一段記載：「午後，曾慕陶來談，至五鐘去。即駕往繩匠胡同，應連夢惺之召也。未刻將秦稿送仁和閱，因子毅明日赴園之便也。歸寓，山根自天津來，即留宿焉。」見〔清〕劉鶚著，劉德隆整理：《劉鶚集》，下冊，頁712。

³⁰ 《老殘遊記》初編的寫作開始於1903年，而劉鶚在1902年6月12日的日記中記載了一場夢境，清楚地透露出他對於以「轉業識成智慧」為體證功夫的唯識學的興趣：「因困，略睡。夢至一高樓，月三立於側，云：『再上為催速轉佛之居，黃三先生見過，作頌贊之矣。』予升梯入，見佛紫面，大口，厚唇，與予握手為禮。予亦作頌贊之曰：『天旋地轉，有常度兮，不可催而速也。日月運行，寒暑往來，有恆節兮，不可催而速也。聖人去矣，人心弊矣，世運之轉，不可緩也。我佛慈悲，其催之乎，吾之望也。吾人業識，痼蔽深矣，吾佛慈悲，為我轉之，吾所求也。克轉克速，我佛慈悲，弗敢忘也。』頌成而覺。」見同上註，下冊，頁701。此外，《老殘遊記》雖然沒有直接引用唯識學的經典，但有趣的是，小說多次援引《西遊記》典故，而其主角正是歷史上中國法相唯識宗的開山祖師玄奘法師。

³¹ 王汎森：《中國近代思想與學術的系譜》，頁56。

³² 第9回當中，小說借瓊姑的口說明了太谷學派中的判教：「其（按：三教）同處在誘人為善，引入處於大公。人人好公，則天下太平；人人營私，則天下大亂。惟儒教公到極處，你看，孔子一生遇了多少異端？如長沮、桀溺、荷蓀丈人等類，均不十分佩服孔子，而孔子反贊揚他們不置，是其公處，是其大處。所以說：『攻乎異端，斯害也已。』若佛、道兩教，就有了偏心。惟恐後世人不崇奉他的教，所以說出許多天堂地獄的話來嚇唬人。」（初編第9回，頁155-156）

一塊立著，刻了六個大字：『孔子登泰山處。』慧生指與老殘看，彼此相視而笑」。(二編第 1 回，頁 373) 石碑是用來銘記重要文字或值得傳世的文獻，而被記載於《孟子》當中、作為中國儒家極具象徵意義的孔子登泰山一事，它的起點自然是值得大大加以銘記。只是，孔子是不是從這個地方登臨泰山，未見典籍，也無從查考；這個為聖人登山標定起點的作法，恐怕還是有些不牢靠。老殘和好朋友德慧生看到「孔子登泰山處」的石碑為什麼「彼此相視而笑」，小說當中並未明言。可是，從小說這裡的刻意隱晦看來，「相視而笑」恐怕是嘲笑的成分居多。畢竟，在二編第 5 回中，老殘與德慧生之間的「相視而笑」就明顯帶著嘲諷和譏笑的意味。³³「孔子登泰山處」石碑的荒謬性其實可以和逸雲對山東人點綴古蹟的作法的自嘲對照著看：

二的（按：逸雲）又道：「我們山東人性拙，古人留下來的名蹟都要點綴，如果隋堤在我們山東，一定有人補種些楊柳，算一個風景。譬如這泰山上的五大夫松，難道當真是秦始皇封的那五棵松嗎？不過既有這個名蹟，總得種五棵松在那地方，好讓那遊玩的人看了，也可以助點詩興，鄉下人看了，也多知道一件故事。」
（二編第 2 回，頁 390）

連泰山上的五大夫松都不可能是秦始皇封的那五棵松，那麼自然難保泰山腳下的「孔子登泰山處」石碑能夠如同文字所指的名符其實。慧生將這六字石碑指與老殘看，顯然不是為了讓他見證石碑文字所宣稱的，反而是見證其荒謬。而老殘與德慧生兩人便在這個名實不符的「孔子登泰山處」開始了他們名不正言不順的聖人足跡的歷史巡禮。

這樣的諷刺一直到了小說第二編的高潮處發揮得淋漓盡致。老殘與德慧生夫婦經過了一番跋涉，終於在泰山斗姥宮尼姑逸雲的陪伴下登上泰山日觀峰看日出：

³³ 《老殘遊記》中的兩次老殘與德慧生的「相視而笑」，一次是泰山腳下，另一次即發生在泰山斗姥宮之前。德慧生在斗姥宮中聽見泰安縣縣官宋次安之子逼尼姑陪睡不成而欲封廟的惡行，因此寫信給鄉試同年的宋次安。斗姥宮的尼姑青雲擔心這封信若沒作用，恐怕會讓廟門封得更快。逸雲則道：「他怕京官老爺們（按：指德慧生）寫信給御史參他。你瞧著罷！明天我們這廟門口，又該挂一條彩綢，兩個宮燈哩！」（二編第 2 回，頁 394）到了第二天老殘等人上日觀峰看日出回來到斗姥宮門前，「慧生抬頭一看，果然挂了大紅彩綢，一對宮燈。其時大家已都下了轎子，老殘把嘴對慧生向彩綢一努，慧生說：『早已領教了。』彼此相視而笑」。（二編第 5 回，頁 437）

慧生、老殘步行，不遠便到了日觀峰亭子等日出。看那東邊天腳下已通紅，一片朝霞，越過越明，見那地下冒出一個紫紅色的太陽牙子出來。逸雲指道：「停瞧那地邊上有一條明的跟一條金絲一樣的，相傳那就是海水。」（二編第 5 回，頁 436）

這一次老殘的運氣比他前回夢中登蓬萊閣觀日要來得好一些，總算見到了太陽牙子從地下冒出來的一瞬。但是，正當逸雲指著被太陽光線映照成一條金絲般的海平面要老殘等人觀賞時，卻「只說了兩句話，那太陽已半輪出地了。只可恨地皮上面，有條黑雲像帶子一樣橫著。那太陽才出地，又鑽進黑帶子裡去，再從黑帶子裡出來，輪腳已離了地，那一條金線也看不見了」（二編第 5 回，頁 436）。小說初編開頭，老殘上登州蓬萊山觀日未果，到了小說的二編老殘上泰山觀日仍然沒能圓滿。光線依舊是如此的稍縱即逝與難以捕捉，而逸雲的手指外加口說，最終卻只是見證了那一條代表日出的金線的隱沒與無法得見。佛理通達、已然悟道的逸雲為老殘及德慧生指點遠方太陽升起之處的場景，讓人想到關於孔子與顏淵登泰山望遠的著名故事：

傳書或言：顏淵與孔子俱上魯太山，孔子東南望，吳閭門外有繫白馬，引顏淵指以示之，曰：「若見吳昌門乎？」顏淵曰：「見之。」孔子曰：「門外何有？」曰：「有如繫練之狀。」孔子撫其目而正之，因與俱下。下而顏淵髮白齒落，遂以病死。蓋以精神不能若孔子，彊力自極，精華竭盡，故早夭死。³⁴

事實上，劉鶚在提出所謂的黃河量測十難之一的時候，就是以「白馬昌門，易成匹練」此一典故來說明因為目力的極限所可能造成的誤差與誤判。小說藉由改寫孔子與顏淵登泰山的故事讓老殘成了「精神不能若孔子，彊力自極」而早夭死的顏淵。而果不其然，老殘在下泰山之後就即刻到陰間地府向閻王報到了。從泰山腳下到日觀峰上，我們看到《老殘遊記》如何將儒家的典故加以反轉與變形：身為朝聖者，德慧生與老殘在泰山腳下對石碑的指笑，是對於以可疑的「孔子登泰山處」為聖人足跡巡禮起點的兩人的自嘲；逸雲以手指向、以口描述泰山的日出，則是對於老殘追尋聖人足跡以及追尋太陽的努力的嘲諷。我們甚至可以說，在老殘登泰山這件事上，

³⁴ [東漢]王充著，黃暉校釋：《論衡校釋》（北京：中華書局，1990年），頁170-171。

追尋聖人與追尋太陽並無不同。讀者於是了解到，始自小說第 1 回的對於太陽的追尋，正是對於孔子所代表的儒家神聖超越的精神價值源頭的追尋。³⁵而老殘在泰山上再次遭到挫折的觀日經驗，其實意謂著視覺的有限性作為對於儒學形上學與心性論的質疑。這也是為什麼在小說的最後二編第 9 回，老殘不是以儒家的方式證道，而是在陰間地獄遇到「在陽間結得佛菩薩的善緣」（顯然指的是斗姥宮尼姑逸雲）的適時發動，而得以上西方極樂世界。

將太陽與儒家形上學連結起來，其實可以追溯到初編第 11 回桃花山中黃龍子、申子平及瑣姑三人關於「勢力尊者」的一番討論。在黃龍子談到北拳南革之禍的時候，申子平問道：上天既好生又是世界主宰，為什麼又要生惡人？黃龍子於是舉佛經中阿修羅王與上帝（帝釋）之間爭戰之事為例，說明即使代表著彼此抗衡的生殺力量的上帝與阿修羅，但是這一生一殺都是更高的「勢力尊者」的作用。對此說法，聰慧的瑣姑馬上提問：「勢力尊者」是否就是儒家說的「無極」，而上帝與阿修羅王合起來就是個「太極」？黃龍子的回答既是肯定，但同時又是否定：

黃龍子道：「且慢。是卻是了，然而被你們這一講，豈不上帝同阿修羅都成了宗教家的寓言了嗎？若是寓言，就不如竟說『無極』、『太極』的妥當。要知上帝同阿修羅乃實有其人，實有其事。且等我慢慢講與你聽。——不懂這個道理，萬不能明白那北拳南革的根源。將來申先生庶幾不至於攪到這兩重惡障裡去。就是瑣姑，道根尚淺，也該留心點為是。我先講這個『勢力尊者』，即主持太陽宮者是也。環繞太陽之行星皆憑這個太陽為主動力。由此可知，凡屬這個太陽部下的勢力總是一樣，無有分別。又因這感動力所及之處與那本地的應動力相交，生出種種變相，莫可紀

³⁵ 在中國古代，太陽是帝王的象徵。但是，至晚從宋代開始，在儒門當中太陽也成為孔子的象徵。例如唐庚（1070-1120）的《唐子西文錄》記載：「蜀道館舍壁間題一聯云：『天生仲尼，萬古如長夜』，不知何人詩也。」而後朱熹（1130-1200）的《朱子語類》、胡仔（1095-1170）的《苕溪漁隱叢話前集》中皆錄是語。見〔宋〕唐庚撰，〔宋〕強行父輯：《唐子西文錄》，收於《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002年），頁405-406；〔宋〕朱熹撰，〔宋〕黎靖德編，王星賢點校：《朱子語類》（北京：中華書局，1993年），第6冊，卷93，頁2350；〔宋〕胡仔纂集，廖德明校點：《宋朝雜記上》，《苕溪漁隱叢話》（北京：人民文學出版社，1962年），卷54，頁367。

述。所以各宗教家的書總不及儒家的《易經》為最精妙。」（初編第 11 回，頁 201-202）

申子平與黃龍子這番關於宇宙善惡生滅的談話不只是試圖以儒家陰陽體用之說解釋太陽系天體運動，同時也是在面對西方天文學知識的情境下回應儒家學說的形上學。黃龍子急於提醒糾正「寓言說」，甚至還以前輩的口吻要瓊姑「留心點為是」。這該怎麼理解呢？按照黃龍子的說法，這個能夠決定生殺作用的「勢力尊者」不是宋儒所說的「無極」，而是行星環繞運行的中心以及一切地球上生命生滅變化之動力來源的太陽。也就是說，「勢力尊者」不是對於世界運行原理的一種抽象說法（如無極），而是真實的物理世界的動力根源。而這一宇宙運行的根源及其作用，早已在《易經》關於交變的說明中被揭示出來了。顯而易見地，黃龍子以實質的太陽為宇宙現象的終極根源的說法與傳統儒家形上學在根本上是相衝突的，畢竟作為超越的本體必然是不具形質的。然而，這個儒家理論內部的明顯衝突對黃龍子而言似乎並不構成困擾；如何讓傳統儒家吸納西方天文物理知識並與之接軌恐怕才是小說更為關注的主題。黃龍子在這裡顯然是抽換了《易經》當中的語言，並且加以改寫。佛經中的阿修羅和上帝就是對應《易經》中一陰一陽的概念，而勢力尊者對應的則是道的概念。自宋儒以降，道與無極／太極是同義詞。然而，黃龍子卻否定了勢力尊者是「無極」此一概念的寓言；他同時還認為阿修羅與上帝亦非寓言，而是「實有其人，實有其事」。阿修羅與上帝之所以必須是「實有其人，實有其事」，是因為若非如此就無法肯定在兩者之上的勢力尊者是實際的存在而非某一抽象概念的寓言。我們可以說，黃龍子不只是否定勢力尊者作為「無極」的寓言，而是直接否定儒家形而上的「無極」這個概念。這麼做自然是為了引進太陽與星系運行原理的西學知識，以西方知識語彙解釋整體宇宙的生成與運行。但是，在此之後，黃龍子又言明西方天文物理學的發現儘管精妙，但其實早已為儒家的《易經》所揭示。換言之，黃龍子首先以佛經中的人物抽換儒家《易經》的傳統形上學概念，賦予其具體實在的性質；然後在具體實在的基礎上帶入西方天文物理學的語彙，以解釋具體的天體運行及宇宙生命起源之說；最後，再套回作為太谷學派最主要經典的《易經》，以宣告《易經》對於西方科學知識具有統攝性的解釋能力。如果說泰山之上由逸雲所帶出的對於老殘這位儒家朝聖者的嘲諷是佛家對儒家的挑戰，那麼這樣的概念抽

換則可說是黃龍子在面對西學之際，藉由援引佛教典故對儒家形上學進行的一次奪胎換骨的改寫。

這樣的概念抽換本身其實代表了對於儒家學說之於新的知識體系的解釋力不足之焦慮，以及此一焦慮與小說中對於視覺有限性的揭露之間的關係。在中國儒家形上學與西方科學知識對話的脈絡之下，一個實際存在、具有孕育和滅絕一切生命能力的太陽，被黃龍子指派承擔了理論對譯與接軌的核心角色。然而，儘管黃龍子特意強調作為「勢力尊者」的太陽是真實存在的天體而非某種抽象概念的寓言，小說初編第 1 回裡的日出卻偏偏就是出現在一個寓言裡面，而在這個寓言當中日出也絲毫不客氣地被隱蔽了起來。而到了小說第 11 回當中，黃龍子試圖將「勢力尊者」從宗教寓言當中解救出來成為真實而具體的太陽，賦予了祂天文物理學上實有的地位。但諷刺的是，在黃龍子所援引以創造出「勢力尊者」的佛經典故當中，位居「勢力尊者」之下而同樣「實有其人」的阿修羅王卻又恰恰是太陽的遮蔽者。³⁶也就是說，黃龍子援引佛經典故以橋接儒家形上學與西方天文物理學，但是典故本身卻質疑了使二者得以接軌的核心——太陽——的可見性。不論「勢力尊者」是作為儒家「無極」本體論的寓言還是宇宙生滅變化的實質動力根源，似乎都無法脫離被隱蔽的可能性。在這個意義上，我們可以說《老殘遊記》暴露出視覺的有限性，其實是在敘事層面上對於宋儒以下的儒家形上學的質疑。

³⁶ 《華嚴經》中無量阿修羅王的第一位就是羅睺阿修羅王(Rāhuasura)。羅睺意譯為「覆障」，他與帝釋戰時能以其手執日月，障蔽其光。見丁福保：《佛學大辭典》（臺北：新文豐出版社，1978年），頁2847。關於羅睺阿修羅王手障日月的典故，見《正法念處經》，卷18，〈畜生品第五〉之一：「阿修羅王欲觀園林，日百千光照其身上，莊嚴之具映障其目，而不能見諸天園林遊戲娛樂受樂之處。時羅睺阿修羅王作是思惟：『日障我目，不能得見諸天姝女，我當以手障日光輪，觀諸天女。』即舉右手以障日輪。」；「羅睺阿修羅王眷屬官眾行於海上，見月常遊憂陀延山頂，行閻浮提，住毘琉璃光明之中，端嚴殊妙百倍轉勝。官屬見已，即至羅睺阿修羅所，白言：『大王！滿月端嚴如天女面。』時羅睺王聞是語已，愛心即生，欲見天女，從地而起渴仰欲見，以手障月，欲見天女。」〔魏〕瞿曇般若流支譯：〈畜生品第五〉，《正法念處經》，收於《大正藏》第17冊（東京：大正一切經刊行會，1924-1935年），卷18（CBETA, T17, no. 721, p. 107, b13-18、c1-7），收於中華電子佛典協會（Chinese Buddhist Electronic Text Association，簡稱CBETA）：《CBETA線上閱讀（CBETA Online Reader）》，參見：<http://cbetaonline.dila.edu.tw/>，瀏覽日期：2016年11月29日。

五、結論

最後，讓我們回到最初的提問：如果《老殘遊記》標誌著寫景語言形式轉變的開始，那麼這樣一種轉變為何發生？如何發生？以更具體的方式來問，為什麼《老殘遊記》中自然景物的描寫必須捨棄駢文套語，而改用散體來對景物進行大量細膩的鋪排？《老殘遊記》的寫景究竟是在寫什麼樣的「景」？這個「景」又是以什麼樣的方式來寫？而我們該怎樣在晚清歷史的脈絡下理解此一寫景語言以及方式所具有的意義？

關於上述的問題，我嘗試回答如下。劉鶚與自然之間的關係並非傳統遊人與名山勝景之間的關係；他所面對的不是鳥鳴花香、賞心悅目、充滿逸趣的青山綠水，而是瞬息萬變、反覆無常、攸關國家命脈的兇猛黃河。劉鶚從事治水工作時所遭遇的困難以及克服困難所需的——特別是光學方面的——技術與知識，在在影響著他對於自然山水的立場以及觀察角度。在《老殘遊記》的寫景中，山水的形勢並非其重點。光線折射或反射所造成的視覺誤差與錯覺才是《老殘遊記》寫景的聚焦所在。《老殘遊記》當中山水雲彩的輪廓若非模糊難辨就是一瞬即逝，而「眼睛現出來的景相」與真實存在之間的落差則似乎永遠不可克服。這樣的落差在《老殘遊記》的寫景中是以錯覺的形式出現：人的眼睛所看到的自然景象其實不是它原本的樣貌，而只是在人眼當中所呈現出來的、經過折射、扭曲而產生誤差的視覺效果。《老殘遊記》景物描寫的主題與其說是關於被看見的事物，不如說是關於「看見」的本身是如何可能。伴隨著對於視覺性的關注而來的，則是對於人類視覺能力的邊界與極限的承認，以及寫景文字形式的改變。然而，這與其說是作者選擇了大量細膩的白描去表現視覺的有限性，不如說對於景色進行大量細膩的白描正是為了彌補此一有限性。事實上，這恰好體現了劉鶚為了彌補人類視覺天生的限制，而藉由精密儀器從各種角度及距離對景物進行反覆的量測與分析的需求。這種對於單一景物的極度精細、來回反覆的觀測經驗的描寫，遠非過去白話小說寫景所習慣使用的、簡單固定的詩詞駢文套語所能應付的，而白話散體則適時地擔負了這樣的功能與角色。

小說中所呈現的視覺有限性，反映出的是捕捉景物光影變化的驅力與捕捉不及的焦慮，而不是某種觀看者心境與景物之間的交融。可以說，作者對於景物的細緻描寫，並不是一種傳統的主客合一、情景交融的抒情手

法。當然，《老殘遊記》中還是有少數情景交融的時刻。例如第 12 回中，老殘對著雪夜交輝的景致，想起謝靈運以及《詩經》中的詩句，繼而感嘆國事多艱，流下抒情的眼淚。但是，在這極少數的抒情時刻中，小說對於景物的描寫卻反而只是寥寥數筆。又例如在第 8 回中，申子平騎驢入桃花山，玩景暢快之餘欲凝神構思詩句，卻突然腿軟身搖滾下山澗，立刻將此一抒情的時刻給破壞掉了。我們看到《老殘遊記》中鋪張細膩的寫景文字所表現的終究是以視覺掌握景物的不可能，而非景物與觀看者心境之間的關係。《老殘遊記》的寫景不僅異於傳統山水寫景所強調的情景交融模式，甚至可以說是對於傳統儒學美學觀的背離。而這樣的背離與小說對於儒家形上道體與主觀心性修養的嘲諷所顯現的思維是一致的。

劉鶚在《老殘遊記》中的景物描寫是被 19 世紀末、20 世紀初的河川工程學、光學、天文學以及佛學等知識範疇所形塑。劉鶚拋棄章回小說慣用的詩詞套語而改以細膩的散體寫景，其牽涉的不只是修辭美學或文字技巧的突破，同時也意謂著對於自然景物認識方式的重大轉折，以及在劉鶚所處的晚清知識網絡中對於傳統儒學的位置提出新的思考。

【責任編校：黃璿璋、郭千綾】

徵引文獻

專著

- 〔東漢〕王充 Wang Chong 著，黃暉 Huang Hui 校釋：《論衡校釋》*Lunheng jiaoshi*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1990 年。
- 〔魏〕瞿曇般若流支 Qutan Banruoliuzhi 譯：《正法念處經》*Zhengfa nianchu jing*，收入《大正藏》*Dazhengcang* 第 17 冊，東京 Tokyo：大正一切經刊行會 Dazheng yiqiejing kanxinhui，1924-1935 年。
- 〔後秦〕鳩摩羅什 Jiumo Luoshi 譯：《摩訶般若波羅蜜經》*Mohe banruo poluomi jing*，收入《大正藏》*Dazhengcang* 第 8 冊，東京 Tokyo：大正一切經刊行會 Dazheng yiqiejing kanxinhui，1924-1935 年。
- 〔宋〕朱熹 Zhu Xi 撰，黎靖德 Li Jingde 編，王星賢 Wang Xingxian 點校：《朱子語類》*Zhuzi yulei*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1993 年。

- [宋]胡仔 Hu Zi 纂集，廖德明 Liao Deming 校點：《茗溪漁隱叢話》*Tiaoxi yuyin conghua*，北京 Beijing：人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe，1962 年。
- [宋]唐庚 Tang Geng 撰，[宋]強行父 Qiang Xingfu 輯：《唐子西文錄》*Tangzi xiwenlu*，收入《續修四庫全書》*Xuxiu siku quanshu*，上海 Shanghai：上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe，2002 年。
- [清]劉鶚 Liu E 著，田素蘭 Tian Sulan 校注，謬天華 Miu Tianhua 校閱：《老殘遊記》*Laocan youji*，臺北 Taipei：三民書局 Sanmin shuju，2008 年。
- [清]劉鶚 Liu E 著，徐少知 Xu Shaozhi 新注：《老殘遊記新注》*Laocan youji xinzhū*，臺北 Taipei：里仁書局 Liren shuju，2013 年。
- [清]劉鶚 Liu E 著，劉德隆 Liu Delong 整理：《劉鶚集》*Liu E ji*，長春 Changchun：吉林文史出版社 Jilin wenshi chubanshe，2007 年。
- [清]戴名世 Dai Mingshi 著，王樹民 Wang Shumin 編校：《戴名世集》*Dai Mingshi ji*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1987 年。
- [清]譚嗣同 Tan Sitong：《仁學》*Renxue*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1958 年。
- 丁福保 Ding Fubao：《佛學大辭典》*Foxue dacidian*，臺北 Taipei：新文豐出版社 Xinwenfeng chubanshe，1978 年。
- 王汎森 Wang Fansen：《中國近代思想與學術的系譜》*Zhongguo jindai sixiang yu xueshu de xipu*，臺北 Taipei：聯經出版事業公司 Lianjing chuban shiye gongsi，2003 年。
- 李瑞騰 Li Ruiteng：《《老殘遊記》的意象研究》*Laocan youji de yixiang yanjiu*，臺北 Taipei：九歌出版社 Jiuge chubanshe，1997 年。
- 阿英 A Ying：《晚清小說史》*Wanqing xiaoshuo shi*，北京 Beijing：人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe，1980 年。
- 張恨水 Zhang Henshui：《寫作生涯回憶錄》*Xiezuoshengya huiyi lu*，北京 Beijing：中國文聯出版社 Zhongguo wenlian chubanshe，2005 年。
- 陳繼東 Chen Jidong：《清末仏教の研究：楊文会を中心として》*Shinmatsubukkyo no kenkyu: Yo Bunkai wo chushin toshite*，東京 Tokyo：山喜房佛書林 Sankibo busshorin，2003 年。

劉德隆 Liu Delong、朱禧 Zhu Xi、劉德平 Liu Deping 著：《劉鶚小傳》*Liu E xiaozhuan*，天津 Tianjin：天津人民出版社 Tianjin renmin chubanshe，1987 年。

劉德隆 Liu Delong、朱禧 Zhu Xi、劉德平 Liu Deping 編：《劉鶚及老殘遊記資料》*Liu E ji laocan youji ziliao*，成都 Chengdu：四川人民出版社 Sichuan renmin chubanshe，1985 年。

簡錦松 Jian Jinsong：《老殘遊記——帝國的最後一瞥》*Laocan youji: diguo de zuihou yipie*，臺北 Taipei：時報出版社 Shibao chubanshe，1981 年。

期刊與專書論文

〔日〕福田忠之 Fukuda Tadayuki：〈《立庵遺稿》：清末中日文人往來的珍貴資料〉“*Lian yigao: qingmo zhongri wenren wanglai de zhengui ziliao*”，《文獻季刊》*Wenxian jikan* 2010 年第 4 期。

商偉 Shang Wei：〈逼真的幻象：西洋鏡、線畫法與大觀園的夢幻魅影〉“*Bizhen de huanxiang: xiyangjing, xianhuafa yu daguanyuan de menghuan meiying*”，收入林玫儀 Lin Meiyi 主編：《中央研究院第四屆國際漢學會議論文集：文學經典的傳播與詮釋》*Zhongyang yanjiuyuan disijie guoji hanxue huiyi lunwen ji: wenxue jingdian de chuanbo yu quanshi*，臺北 Taipei：中央研究院中國文哲研究所 Zhongyang yanjiuyuan zhongguo wenzhe yanjiusuo，2013 年。

郭長海 Guo Changhai：〈劉鐵雲雜俎〉“*Liu Tieyun zazu*”，《清末小說》*Qingmo xiaoshuo* 第 14 號，1991 年 12 月。

陸楠楠 Lu Nannan：〈劉鶚與太谷學派關係再考辨〉“*Liu E yu taigu xuepai guanxi zai kaobian*”，《暨南學報（哲學社會科學版）》*Jinan xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 第 38 卷第 6 期，2016 年 6 月。

劉德隆 Liu Delong、劉德平 Liu Deping：〈劉鶚與梁啓超及戊戌變法〉“*Liu E yu Liang Qichao ji wuxu bianfa*”，《清末小說から》*Kyusue syusuru kara* 第 6 號，1987 年 7 月。

潘少瑜 Pan Shaoyu：〈國恥癡情兩淒絕：林譯小說《不如歸》的國難論述與情感想像〉“*Guochi chiqing liang qijue: Lin yi xiaoshuo Burugui de guonan lunshu yu qinggan xiangxiang*”，《編譯論叢》*Bianyi luncong* 第 5 卷第 1 期，2012 年 3 月。

〔日〕樽本照雄 Tarumoto Teruo：〈劉鉄雲は梁啓超の原稿を読んだか〉
“Ryu Tetsuun wa Ryu Keityu no genkou wo yondaka”，《節令》*Setulei* 第7
期，1986年12月。

——：〈劉鉄雲は梁啓超の原稿を読んだか2〉“Ryu Tetsuun wa Ryu Keityu
no genkou wo yondaka 2”，《清末小説から》*Kyusue syusrtu kara* 第6號，
1987年7月。

張純 Zhang Chun 著，宋松 Song Song 譯：〈《獄中題壁》という詩の原作者
について——劉鶚・譚嗣同關係史実辯正〉“*Gokutyu daigabe toiu si no
gen sakusya nituite: Ryu Misago, Don Sidou kankei sizitu bensyou*”，《清
末小説から》*Kyusue syusrtu kara* 第8號，1988年7月。

學位論文

方哲桓 Fang Zhehuan：《老殘遊記析論》*Laocan youji xilun*，臺北 Taipei：
國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文 *Guoli taiwan daxue zhongguo
wenxue yanjiusuo shuoshi lunwen*，1987年。

林子龍 Lin Zilong：《從傳統到現代之過渡小説：劉鶚《老殘遊記》研究》
Cong chuantong dao xiandai zhi guodu xiaoshuo: Liu E Laocan youji yanjiu，
臺南 Tainan：國立成功大學中國文學研究所碩士論文 *Guoli chengong
daxue zhongguo wenxue yanjiusuo shuoshi lunwen*，2003年。

網路資料

中華電子佛典協會 Zhonghua dianzi fodian xiehui：《CBETA 線上閱讀 (CBETA
Online Reader)》*CBETA xianshang yuedu (CBETA Online Reader)*，參
見：<http://cbetaonline.dila.edu.tw/>，瀏覽日期：2016年11月29日。

