

中国古代小说研究

Studies in Chinese Classical Fiction

第三辑

中国社会科学院文学研究所
中国古代小说研究中心

人民文学出版社

2008

中國古代小說研究

Studies in Chinese Classical Fiction

第三輯

主办 中国社会科学院文学研究所
中国古代小说研究中心
协办 上海师范大学人文学院
哈尔滨师范大学文学院
浙江师范大学文学院

人民文学出版社

2008

图书在版编目(CIP)数据

中国古代小说研究·第3辑/中国社会科学院文学研究所,中国
古代小说研究中心编. —北京:人民文学出版社,2008

ISBN 978-7-02-006775-6

I. 中… II. ①中…②中… III. 古典小说—文学研究—中
国—文集 IV. I207.41-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 094866 号

责任编辑:胡文骏

责任校对:杨益民

责任印制:王景林

中国古代小说研究(第三辑)

中国社会科学院文学研究所

中国古代小说研究中心编

人民文学出版社出版

<http://www.rw-cn.com>

北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

北京天竺颖华印刷厂印刷 新华书店经销

字数 515 千字 开本 787×1092 毫米 1/16 印张 22.5 插页 2

2008 年 12 月北京第 1 版 2008 年 12 月第 1 次印刷

印数 1—2000

ISBN 978-7-02-006775-6 定价:48.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

编辑委员会

主 编

刘世德(中国社会科学院)

石昌渝(中国社会科学院)

竺 青(中国社会科学院)

编 委

(以姓氏汉语拼音为序)

包明德(中国社会科学院)

陈 洪(南开大学)

陈益源(台湾成功大学)

程毅中(中央文史研究馆)

大塚秀高(日本埼玉大学)

杜德桥(英国牛津大学)

顾 青(中华书局)

韩 南(美国哈佛大学)

黄 霖(复旦大学)

矶部彰(日本东北大学)

李福清(俄罗斯科学院)

李剑国(南开大学)

刘勇强(北京大学)

马幼垣(香港岭南大学)

梅新林(浙江师范大学)

朴在渊(韩国鲜文大学)

齐裕焜(福建师范大学)

孙 逊(上海师范大学)

王国良(台北大学)

小南一郎(日本京都大学)

伊维德(美国哈佛大学)

袁世硕(山东大学)

张 俊(北京师范大学)

竺 青(中国社会科学院)

陈大康(华东师范大学)

陈庆浩(法国国家科学研究中心)

陈毓熙(中国社会科学院)

崔溶澈(韩国高丽大学)

邓绍基(中国社会科学院)

段启明(首都师范大学)

关四平(哈尔滨师范大学)

侯 会(首都师范大学)

矶部祐子(日本高冈短期大学)

金文京(日本京都大学)

李汉秋(中国农工民主党)

刘世德(中国社会科学院)

柳存仁(澳大利亚国立大学)

梅挺秀(香港梦梅馆)

潘建国(北京大学)

浦安迪(美国普林斯顿大学)

石昌渝(中国社会科学院)

谭 帆(华东师范大学)

王三庆(台湾成功大学)

杨 义(中国社会科学院)

于天池(北京师范大学)

张锦池(哈尔滨师范大学)

张庆善(中国艺术研究院)

目 录

- 论中国古代小说文体研究的四个层面 刘勇强 1
- 叙述者、叙事视角与春秋笔法
- 论春秋笔法与小说叙事(上) 李洲良 17
- 论汉代神学思想对魏晋南北朝志怪小说之影响 张庆民 31
- 仙凡情缘归何处
- 关于六朝志怪中“天仙配”的文化阐释 韦凤娟 42
- 是人仕为官,还是人道求仙
- 唐代小说中士林人生道路问题探讨之一 关四平 57
- 唐代爱情类传奇的形成背景探索
- 以性爱文化叙事为中心 [韩]崔真娥 71
- 《梁公四记》的文本、史实与故事 李道和 79
- 《西游记》的返路 [日]大塚秀高 92
- 张大复《钓鱼船》中的刘全进瓜故事
- 由文人带来的民间说话的再构成 [日]矶部彰 106
- “金本”《水浒传》思想性质小议 张锦池 114
- 李渔的同性恋小说及戏曲 施 晔 124
- 《豆棚闲话·首阳山叔齐变节》新解读 [韩]金敬镐 139
- 清代“幕府沙龙”对小说创作的推动 [韩]金敬娥 147
- 中国古代小说“变形”母题的源流及其文学意义 李鹏飞 159
- 龄官究竟画了多少个“蔷”字?
- 读《红》零札 陈熙中 186
- 中国小说史的里程碑
- 读《隋书·经籍志》札记 程毅中 189
- 《隋书·经籍志》“小说类”发覆 姜荣刚 195
- 《稗家粹编》本异文与《剪灯新话》的成书 向志柱 205
- 《燕山外史》小说版本考
- 兼论骈体小说的流传与影响 潘建国 223

赵晔的著述与生卒年考述

——兼与张觉先生商榷 韩洪举 249

论明代后期“通俗类书”性质的嬗变

——以《燕居笔记》版本演变为考察线索 刘天振 254

关于六卷本《三国英雄志传》 [日]中川谕 262

胡适“传统小说两种体裁”论之反思 石昌渝 277

浅析何其芳的《红楼梦》批评 [韩]高旼喜 281

唐传奇文本在明清时期的传播 秦川 290

明代苏州通俗小说的出版 汪燕岗 298

论明代后期书籍刊刻管理与通俗小说查禁 赵维国 307

别发洋行与中国古代小说的传播

——以书籍出版为中心 孙轶旻 319

朝鲜时代中国古典小说传入·出版·翻译之现状 [韩]闵宽东 331

编后记 355

论中国古代小说文体研究的四个层面

刘勇强

内容提要 古代小说的文体研究首先是个创作问题,如果把接受的因素考虑在内,创作对于文体的影响更大;由于小说文体是逐渐生成、发展的,文体研究也应该在小说史的层面展开,尤其应注意与文体相关的细节上的变化;文体的产生与不断发展,与它的文化地位有关;一部作品采用怎样的文体形式,也可能与作者的文化意识有关。所以,文体研究又可以在文化层面展开;而为了将零散的各种小说体式研究,整合成具有普遍意义的中国小说的本体研究,小说文体研究还应该在文学理论层面展开。创作与接受、小说史、文化、文学理论这四个层面并不是孤立的,构成其关联的核心在于,无论从哪一个层面展开的文体研究,都应重视文体构成方式形成的动态过程与运用的实践特性。

关键词 小说 文体 层面

中国古代小说的文体是一个很复杂的概念,这既与古代小说体多性殊的特点有关,也与古今中外小说观念的不同有关。从根本上说,小说文体研究的目的是要回答小说是什么,或什么是小说的问题。而这却是一个很难回答的问题,佛斯特的《小说面面观》引述了这样一个定义:

小说是用一定篇幅的散文写成的一部虚构作品。^[1]

他认为这个定义对解释小说已经足够了。但对中国古代小说来说,问题却不是这么简单的。比如中国古代小说与诗歌关系甚密,特别是通俗小说与说唱文学有不解之缘。因此,中国古代小说逐渐形成了韵散结合的叙述传统,一些作品如离开了韵文,几不能成篇。所谓“用散文写成”,并不完全符合中国古代小说的实际。另外,“一定篇幅”也很含糊,佛斯特说它的长度不应少于五万字,而任何一部超过五万字的虚构的散文作品,都被他视作小说。这是就西方小说(novel)而言的。中国古代小说因体式不同,从百十字到百万言,篇幅长短千差万别,无法由此对小说加以限定。至于“虚构作品”,更为复杂。虽然这被普遍看作小说的一个基本特点,但什么是虚构,在中国小说史上却也不可一概而论。如果以虚构作为小说的基本特点,有些小说并没有虚构,或者说虚构不是其情节叙述的主导面,如魏晋的志人小说、明清之际的时事小说等,就难免被排除在小说之外。相反,在中国古代的叙事文中,又不只小说才有虚构,一些史传也有虚构的成分。虽然它们可能符合上述小说定义,但并不能算作小说。

那么,我们该如何界定中国古代小说并把握其文体特点呢?鉴于中国古代小说文体的特殊性、丰富性及其所经历的漫长发展演变,认真清理一下我们可以或者说应该在多大范围

内讨论小说的文体问题,是一个有关方法论的重要课题。因为,我们可能永远无法、甚至也没有必要得出一个具有普遍意义的小说定义,但是我们却能够通过影响小说文体特点形成的诸层面因素的考察,全方位地确立小说文体研究的内涵与指向。由于文体学研究本身就有不同派别^[2],西方文体学中“文体”(style)的概念,更多的是指与特定体裁联系在一起的语言特征或风格^[3],而中国古代的文体学研究往往是以“辨体”为中心,主要趋向于“体裁”或“文类”(genre)的。核心意识的差异,有时也造成了讨论与交流的困难。因此,从中国古代小说的实际出发,明确其文体研究的内涵与指向,对于相关研究的顺利和深入进行,也是很有必要的。在我看来,有关古代小说文体的研究,涉及了小说的功能、发展、背景乃至本体等问题,因而至少可以从小说的创作与接受、小说史、文化、文学理论四个层面展开,以下试申论之。

一 创作与接受层面的文体研究

古代小说的文体研究首先是个创作问题,这是由文学作品的本质特性决定的。因为如果没有创作在先、没有一定数量的作品积累,就无所谓文体。换言之,文体是在一定数量的创作基础上概括出来的。

按照一般的认识,唐传奇与魏晋时期的志怪小说在文体上是有所区别的。而事实上,在唐传奇中,并不乏志怪的成分;同样,在魏晋志怪中,也出现了一些接近唐传奇的作品。刘义庆《幽明录》中的《卖胡粉女子》、干宝《搜神记》中的《紫玉》等,确实与唐传奇有相似之处,甚至置于更晚的《聊斋志异》中也可以乱真,但人们却并没有把它们看成传奇。那么,究竟是什么使这两类小说在小说史上被区分开来?鲁迅在谈到六朝小说(志人小说)与唐传奇的区别时,说“六朝人小说,是没有记叙神仙或鬼怪的,所写的几乎都是人事;文笔是简洁的;材料是笑柄,谈资;但好像很排斥虚构”,而“唐代传奇文可就大两样了;神仙人鬼妖物,都可以随便驱使;文笔是精细,曲折的,至于被崇尚简古者所诟病;所叙的事,也大抵具有首尾和波澜,不止一点断片的谈柄;而且作者往往故意显示着这事迹的虚构,以见他想象的才能了”。^[4]在《中国小说史略》第八篇论及唐代传奇的特点时,也引胡应麟“至唐人乃作意好奇,假小说以寄笔端”的话,强调唐人“始有意为小说”。至于所谓“篇幅曼长,记叙委曲”“传奇者流,源盖出于志怪,然施之藻绘,扩其波澜,故所成就乃特异,其间虽亦或托讽喻以纾牢愁,谈祸福以寓惩劝,而大归则究在文采与意想,与昔之传鬼神明因果而外无他意者,甚异其趣矣”等,也都是就创作意识与创作特点而言的。对文体描述来说,这无疑是最直观、简括的区分方法,唯一的不足是难以解释上述个案特例。而这对小说史来说,实在是一个无法回避的问题。

有一个简单的现象往往被忽视,那就是创作的数量。从总体上看,在魏晋志怪中的一些接近唐传奇的作品在当时还是偶发的、散见的,还不足以形成具有普遍性的文体特点。只有当类似的创作多了起来,量变才引起了质变。所以,胡应麟曾说:

至于专怪、传奇,尤易出入,或一书之中二事并载,一事之内两端具存,姑举其重而已。^[5]

这里所谓的“重”，即是就创作的总体特点而言的。不言而喻，创作数量本身并不能说明什么问题，它的文体意义与小说史意义在于它所昭示的普遍性、自觉性上。

关键在于，没有哪一位小说家会一开始就按某种特定的小说文体来进行创作。当一种小说文体初起时，文体特征还不明显，文体要求也不统一，小说家的创作是这一尚待成形的文体发展的推动力，而不是它的简单的依循者。如唐代小说家段成式的《酉阳杂俎》是一部值得特别关注的小说集，《四库全书总目》称“自唐以来，推为小说之翘楚”。从作品的内容看，“其博物殆张茂先之流”^[6]，与前代的志怪小说有很密切的关系。不过，从这部小说集的实际描写来看，作品的意趣与传统的志怪小说还是有很大差异的，其中有一些作品如《玉格》、《长须国》、《崔玄微》等篇，都大有传奇的风致。也就是说，段成式虽然自称其写的是“志怪小说”（他也是首用此词的小说家），但实际上已迈向了传奇的领域。

即使在一种文体成熟后，小说家也会在创作中不断为文体增添新的要素。如话本小说的体制至迟在明中叶已定型，但清代小说家对这种小说文体还是作了大量的创新^[7]。这种文体创新与小说家的思想观念与艺术追求有很大的关系。以李渔为例，为了使作品新奇好看并张扬自己的个性，他在话本小说入话、头回的运用上就力求“文法一新”，或将头回与正话既分别叙述，又打成一片（如《无声戏》之《谭楚玉戏里传情》）；或在入话自述生平，纳入大量自己的诗歌作品（如《十二楼》之《闻过楼》），这些写法，对话本小说文体而言，都是打破常格的。而《娱目醒心编》为了突出劝惩的效果，有时将头回拉长，与正话形成正反对比的结构。如卷九《赔遗金暗中获隼 拒美色眼下登科》的头回正话，各叙一事，分占一回。头回即篇中第一回具有了与正话即第二回同等的地位；而第二回又自有回前诗，相当于入话，换言之，只此一回，亦符合话本惯例，而整篇作品实际上可以看作两篇话本小说的捏合。

实际上，创作对于小说文体可能产生的影响是全方位的，有时，某种题材的引入，就会引起小说文体发生或大或小的改变。如《水浒传》和《金瓶梅》都是章回小说，后者是从前者发挥出来的。但世情题材的引入，绝不只是为章回小说开创了一种新的题材类型，这种被鲁迅称之为“世情小说”的题材类型，在文体上也使肇始于讲史、又融汇了宋元说话“小说”的章回小说体制，在发展中具有了新的特点，并获得了新的动力。金圣叹在《读“第五才子书”法》中曾指出：“《水浒传》一个人出来，分明便是一篇列传。至于中间事迹，又逐段逐段自成文字，亦有两三卷成一篇者，亦有五六句成一篇者。”《水浒传》结构上，也是文体上的这一特点，原是从早期说话艺术分段讲述故事的方式演化而来的，书中叙述鲁智深、林冲、武松等人的情节，大致各占若干回，这一清晰可辨的结构比较有利于集中描写一个个有着独特经历与性格的英雄。但《金瓶梅》是围绕一个商人家庭而旁及整个社会，这一既有明确中心，又辐射全局的题材，使得作者尝试打破了《水浒传》线性发展、单元组合的叙述结构，在布局上更突出人物错综复杂的关系。所以，张竹坡在《批评第一奇书金瓶梅读法》中，从与金圣叹同样的思路出发，强调了小说作者对《史记》的继承和改造，但他认为“《史记》有独传，有合传，却是分开做的。《金瓶梅》却是一百回共成一传，而千百人总合一传，内却又断断续续，各人自有一传”。^[8]

与此相关，小说的叙述角度也决定了小说的题材性质，进而也决定了小说文体的性质。从理论上说，一个内涵丰富的题材具有多种可能性，可以成为不同文体的表现对象。以三国

故事为例,目前的角度也许是最适合历史演义的,但这不一定是三国故事叙述的唯一角度。如果作者进一步聚焦于诸葛亮,那么这部小说可能成为《诸葛亮传》,在文体上会更接近传记性小说;如果作者聚焦于刘、关、张的经历,特别是对他们早年的经历大加发挥,它又可能写成《史弘肇龙虎君臣会》、《临安里钱婆留发迹》之类“发迹变泰”之作,在文体上采用话本小说的形式;如果作者突出左慈——从《神仙传》的有关他的传记看,其事迹涉及众多人物,也是可以统帅全局的人物——那么三国演义的故事又有可能写成神仙妖术类的作品;而如果渲染貂蝉的故事,说不定还可能写成艳情小说。这些虽属假设之辞,在小说史上却是有迹可循的。比如隋唐系列的小说就演化出历史演义和英雄传奇两个系统十余部作品,或如《隋唐两朝志传》、《唐书志传通俗演义》等,恪守历史格局,敷陈朝代更替,叙述简单,行文拘囿;或如《隋史遗文》、《说唐全传》,源自“说话”,专注于秦琼、单雄信、程咬金、罗成等英雄传奇,颇有说书风味;或如《隋炀帝艳史》,标榜“悉遵正史”而兼采传奇,又因突出“艳史”,虽叙帝王家事而几近“人情小说”^[9];至于《隋唐演义》,作者褚人获在自序中,把作为“总记之大账簿”的史书与作为“杂记之小账簿”的小说并举,在对《隋史遗文》、《隋炀帝艳史》诸书有所取舍的同时,将隋唐题材重新整飭为雅俗共赏的历史演义。又如明清之际的“刺魏小说”,《魏忠贤小说斥奸书》、《皇明中兴圣烈传》等注重历史真实,属于所谓“时事小说”,而《梼杌闲评》融入了更多的世情描写,则明显偏离了时事小说的路数。

即使是篇幅这一文体的外在表征,也与小说家的创作有直接的关系。李剑国在《唐五代志怪传奇叙录》的“代前言”《唐稗思考录》中为“传奇”在“篇幅”上划了一个界线,称“四五百字以内的作品大概就不好叫做传奇了”,这基本符合实际。但他补充说“自然也不尽如此”,又为从篇幅认定“传奇”开了一个口子。这个口子也是不得不开的,因为从创作的角度来看,字数对于小说文体并不构成一个绝对的限定。而对篇幅的长短有主导权的恰恰是小说家,更准确地说,是小说家创作的需要。忽视了这一变量,对小说文体的解释就难免作茧自缚。

如果我们把接受的因素考虑在内,创作对于文体的影响更大。小说的创作与接受都是在一定的文学惯例(convention)中展开的,所谓文学惯例包括人物类型、惯用的情节叙述方式、修辞手法与风格等,文体其实也可以说是一种文学惯例。而任何一种文学惯例的形成,都与创作者持续不断的艺术实践有关。同时,它也是作家与读者的一种默契。换言之,如果没有读者的参与,文体也是无法真正形成的。对小说文体而言,它与读者关系的密切,还是与小说作为大众文学的品格联系在一起的。因此,韦恩·布斯说:“不论我们怎样给艺术和艺术性下定义,写小说这个概念本身就意味着找到表达技巧,使作品最大可能地为读者所接受。”^[10]而I.P. 瓦特也认为:“小说的常规比之绝大多数文学常规对读者的要求要小得多。这确实说明了近两百年来大多数读者为什么在小说那里找到了最充分的满足他的要求生活与艺术之间具有严格的一致性的愿望的文学样式。”^[11]

从中国古代小说的实际来看,创作与接受的互动关系,直接影响到了小说的文体。至少在通俗小说家那里,我们可以经常看到小说家对“看官”的重视,如《初刻拍案惊奇》中《转运汉巧遇洞庭红》开篇时的一段虚拟对话:

说话的,依你说来,不须能文善武,懒惰的也只消天掉下前程;不须经商立业,败坏的也只消天挣与家缘;却不把人间向上的心都冷了?看官有所不知,假如人家出了懒惰

的人,也就是命中该贱;出了败坏的人,也就是命中该穷,此是常理。却又自有转眼贫富出人意外,把眼前事分毫算不得准的哩。

后面叙及文若虚上荒岛拾得宝物前,作者又写道:

若是说话的同年生,并时长,有个未卜先知的法儿,便双脚走不动,也拄个拐儿随他同去一番,也不妨的。

这种对话和议论目的就是要拉近小说与接受者的关系,强化叙述效果。

为了吸引读者,通俗小说还十分重视悬念的设置,这同样在文体上有所体现。就章回小说而言,在什么时候切割情节单元即分出章回,其实是有很大的随机性的。一般来说,章回小说作者往往通过暂时阻断情节的流程,设置悬念,强化冲突的紧张性,以引起读者“欲知后事如何”的审美期待。这种事例,所在多有,不待举证。后来的一些章回小说,叙述悬念的作用有所淡化,但小说家的因素并没有因此减弱。如《红楼梦》第六十五回和第六十六回之间,叙述的情节是连贯的,上回结束处:

尤二姐笑道:“你们大家规矩,虽然你们小孩子进的去,然遇见小姐们,原该远远藏开。”兴儿摇手道:“不是,不是。那正经大礼,自然远远的藏开,自不必说。就藏开了,自己不敢出气,是生怕这气大了,吹倒了姓林的;气暖了,吹化了姓薛的。”说的满屋里都笑起来了。不知端详,且听下回分解。

下回开篇处:

话说鲍二家的打他一下子,笑道:“原有些真的,叫你又编了这混话,越发没了捋儿。你倒不象跟二爷的人,这些混话倒象是宝玉那边的了。”

这两处上下都是兴儿“演说大观园”,评论宝、黛、钗等人,没有任何悬念,也不构成情节单元段落,但作者却没有像“冷子兴演说荣国府”那样,在一回中一气写来。实际上,在兴儿说完后,紧接着就有这样的叙述:

……大家正说话,只见隆儿又来了,说:“老爷有事,是件机密大事,要遣二爷往平安州去。不过三五日就起身,来回也得半月工夫。今日不能来了。请老奶奶早和二姨定了那事,明日爷来,好作定夺。”说着,带了兴儿回去了。

这里尤二姐命掩了门早睡,盘问他妹子一夜。至次日午后,贾琏方来了。

如果作者为了追求悬念,他可以在隆儿提到“机密大事”时分回;为了情节段落的完整,也可以在“带了兴儿回去了”分回。然而,“披阅十载,分出章回”的曹雪芹却没有那样做,我们无法确定作者一定要像现在这样写的理由,但正如刘世德先生指出过的那样,“在一般的情况下,对回与回之间的衔接的处理,曹雪芹是比较重视的,十分用心。他用以连接上回回尾和下回回首的方法也是比较巧妙的。”^[12]也就是说,章回小说的分回体制也是作者艺术构思与水平的体现。

总之,从小说文体的实际呈现,我们可以看出小说家不拘一格的创作个性,而这正是我们讨论文体时不能忽视的一个变量^[13]。这一变量通过接受表现出来更为复杂,以致有一

位小说理论家贝尔纳·瓦莱特为了摆脱小说定义的困扰,强调“小说是什么”这个问题也许更应该被理解成“小说在读者的眼中是什么”,而不是“小说家是如何构思自己的作品的”^[14],他的意思是,决定小说作品的是阅读和效果,而非创作手法。这样也许有些绝对,但小说文体与创作和接受密切相关的事实却是不容忽视的。

二 小说史层面的文体研究

长期以来,小说史被简化为小说作品的层叠累积,但如果我们把小说看成是人类艺术地把握世界的一种方式,小说史的核心应当是这一方式的产生、运用与发展过程。这并不是要以一种抽象的命题替换具体的现象。恰恰相反,将小说看成是一种艺术方式而不仅仅是一些创作,会使我们从更多的角度去审视小说史。比如在论及小说史的源头时,石昌渝曾提出了一个重要观点,他认为唐前小说“非小说”^[15]。不可否认,唐前小说与此后的小说还有一定的距离。无论是将唐前小说看成是中国小说的孕育形态,还是径直认定为“非小说”,都有道理。但即使是志怪、志人小说还不是“小说”,我们在小说史的范围内还是必须顾及这些作品的,因为认识它们对认识中国古代小说文体的形成与特点有着重要作用。因此,从某种意义上说,小说史也是小说文体的生成、发展史。正如刘廷玑在《在园杂志》中说:“小说之名虽同,而古今之别,则相去天渊。”文体研究不但可以,也应该在小说史的层面展开。

从大的方面说,中国古代小说可以分为文言小说、白话小说两个系统,而这两个系统下又有许多小说的类别,这些小说门类都有发生、发展的过程。仍以唐代传奇为例,对这一标志着中国古代小说成熟的文体,在小说史研究中就存在许多争议。大体上,鲁迅以来的小说史论著都指出了传奇对魏晋志怪小说的继承与突破。近年来,学术界也有不同看法,孙逊、潘建国《唐代传奇文考辨》^[16]就特别强调了野史杂传对传奇文的直接影响。很显然,从这两种不同的小说史观出发,会导致对唐传奇的文体特点不尽相同的认识与评价。比如从前一种观点出发,会强调小说由“发明神道之不诬”到虚构的自觉、从“粗陈梗概”到铺陈藻绘。而从后一种观点出发,则可能更多关注传奇与野史杂传的个人立传、单篇行世,多叙一人始末、结构完整等特点的联系。关于这一问题,我的看法是可以更通融些。我比较赞成李剑国的一个看法,即志怪和传奇都是文体概念,而不仅是简单的题材概念^[17]。这样,我们或不至于仅从题材的角度否定传奇与志怪的联系。也就是说,传奇文体的形成可能同时受到了志怪和杂传的影响。也许,志怪和杂传各自都不可能独立发展出后来的传奇,所以,这一“双重影响说”并不是简单的折衷。重要的是,脱离了小说史的分析与判断,我们无法准确把握传奇的文体特点。

这里,我还想强调的是与文体相关的细节上的发展变化,它们具有小说史的意义,有时可能有更高的小说史意义。如时间、地点、环境、人物设置、对话、叙述角度、讽刺手法等等的运用,从小说的描写来说,都是逐步发展的,这些因素进入小说文本,对小说文体自然也会产生影响。如沈约的《俗说》中有一篇《李势女》:

桓温平蜀,以李势女为妾。南郡主甚妒,不即知之。后知,乃拔刃往李所,因欲斫之。见李在窗梳头,姿貌端丽,徐徐结发,敛手向主,神色闲正,辞甚凄惋。主于是掷刀,

前抱之曰：“阿子！我见汝亦怜，何况老奴？”遂善之。

丈夫在外移情别恋，另构金屋藏娇，被妻子发现，导致尖锐的矛盾冲突，这是小说经常描写的故事，本篇应是同一题材较早的。鲁迅曾说魏晋小说“粗陈梗概”，但就本篇的描写来看，在细节上还是很具体的。不过，这里仍有三点可以发挥之处，一是背景，一是人物，一是对话。

从背景上说，桓温征讨李势事。李势女的不幸不只是妻妾矛盾，而是与当时的社会动乱联系在一起的。据《晋书》卷八十三记载，桓温谋伐蜀，众以为不可。温从乔策，战胜了李势。李势女实为“战利品”，这一背景与人物命运和性格有很大关系，《俗说》中没有交待。

从人物设置上说，其中有一句“南郡主甚妒，不即知之。后知，乃拔刃往李所”，这个“后知”是如何得知的，除了桓温露出马脚外，更大的可能应是有人告密，而南郡主也可能派人去侦察。总之，这里至少是可以增加另一个角色的。南朝虞通之《妒记》中，有对这一故事稍详细的记载，其中就写到南郡主“率数十婢往李所”。

从对话上说，本篇强调李势女的神态，所以没有写她的语言，而在《妒记》中，李势女面对南郡主，说：“国破家亡，无心以至今日；若能见杀，实犹生之年。”呼应了上面所说的亡国背景，也使“辞甚凄惋”落到了实处，而《俗说》未取此对话。

如果增加了上述内容，这篇小说的格局必然不同，而文体也会相应地变化。例如在《红楼梦》中就有王熙凤在贾琏偷娶尤二姐后，借刀杀人，逼死尤二姐的描写，在情节类型上与《李势女》有相似之处，但《红楼梦》的描写较后者丰富多了。单说王熙凤得知原委，之前写了贾琏的隐秘其事；随后又写了兴儿等仆人对王熙凤的不满，为其事得以保密作了交待；最后自然引出“闻秘事凤姐讯家童”，情节发展跌宕起伏，扣人心弦。而整个故事则从第六十四回至第六十九回，逐步展开，并穿插了诸多细节，其间描写又与作者对全书的布局密切相关。如此复杂的纠葛及其表现，正是小说史演变的结果，小说文体也在这种演变中完全改观。这当然不是说《李势女》一定比《红楼梦》的描写低级，从它的主旨来说，主要是突出人物性格，如果有过多的铺垫与穿插，那种巨大转变反而可能无法获得令人震惊的效果。也就是说，那种简约的文体更适合表现南郡主的性格。但反过来，《红楼梦》中的曲折情节，也只有通过章回小说的体制才能表现得张弛有度、充满悬念。

如上所述，小说史不只是小说作品的层叠累积，甚至也不只是随着社会生活发展而变化的小说创作态势，它还可以细化或解构为小说叙述与文体诸要素的产生、运用及融合的渐进过程。以话本小说的叙述角度为例，早期话本的作者虽然有“书会才人”一说，但基本上被重叠在叙述者即“说话人”中，因此叙述层次基本只包括“叙述者——人物”两方面，至多有时在引用诗词评论时，加上完全外在的“前人”、“当时有人”之类，形成不确定的另一种声音。而清初白话短篇小说却不这么简单。一方面，在有的小说中，“隐含作家”从叙述者中凸现出来^[18]。如李渔小说中李渔本人就经常以第一人称“我”出现在作品中。另一方面，则是叙述者有时又从“隐含作家”分离出去。如《豆棚闲话》的叙述层次就更为复杂。以其中第一则《介子推火妒妃妇》为例，一开始有一个“主叙述者”（“我”即艾衲）介绍叙述背景，接下来就是“次叙述者”（“老成人”）与“听众”（“后生”）的对谈；在对谈中，“次叙述者”又引出了“第三层叙述者”即作品中山东蒙师和山西驴夫。故事由此得以逐步展开。叙述者的多层次及虚拟听众的进入作品叙述层面，瓦解了“主叙述者”体现的权力话语，丰富了作品的叙述语调。如

同书第七则开篇就对第六则正面叙述的故事提出了委婉的批评;而第十二则陈斋长的长篇大论被不少学者认为是作者思想的表露,其实,就在篇尾,作者又通过“听众”将其斥为“迂腐”,令读者莫衷一是。这种复杂内涵是以前话本单一叙述所不可能具备的,它也昭示着一种颇富生机的文体创新。

在讨论小说史时,我们还会发现一个耐人寻味的现象,那就是小说作品的艺术地位与小说文体的创新有时并不完全一致,换句话说,在一些所谓的二、三流小说中,我们经常可以看到甚至比一流小说更高明的叙述方式。比如有的艳情小说品位不高,总体水平有限,在描写上却时有别出一格之处。如《痴婆子传》不登大雅之堂,但这篇小说的叙事与文体均有不同寻常处。作品以作者与郑卫故墟之老妇对话开始,并使这一对话贯穿始终,引导出老妇回忆一生与十三个男子的性爱体验,又将其分作两大段落,构成全篇开阖自如的叙事主干。小说既以“传”名篇,又出于传主本人讲述,体式上接近自传体小说,这在中国古代小说中是少有的。与此相关,全篇的情节都因作者的回忆呈现为一种倒叙。这种倒叙与魏晋志怪小说就常见的人物在垂死复苏后回述经历有所不同,后者多为心灵感受,时间一般也比较短暂。而《痴婆子传》涉及人物一生,倒叙意味更强。同时,倒叙者为女性,这一性别角度的第一人称叙事,在古代小说中更为罕见。

清初烟水散人的《女才子书》在文体上也很别致,书前凡例云:“稗史至今日,滥觞已极。唯先生以唐人笔墨,另施面目。”表明它与传奇小说一脉相承,但又有所不同。首先,这部小说集共有十二篇小说,各以一“美人”为中心(一本题名即为《美人书》),这种系列小说的创作与编辑方法,与同时的话本小说如《十二楼》等有相似之处;其次,这部小说集的每篇作品前,都有一个小引,以“烟水散人曰”等形式开篇,评论人物,介绍写作缘起。按传奇小说文体旧例,这种论赞式评论,承袭史传而来,通常是置于篇末的。此书提到篇首,鲜明地突出了小说家的观点。烟水散人作为一个多产的小说家,还有一些通俗小说的创作,同样显示了文体融汇与改造。如《桃花影》是一部十二回的中篇章回小说,这种体制的章回小说在明清之际颇盛行,而在第一回,作者称“这段风流话本”如何如何;第二回篇首,又说将一首绝句“引入本传”如何如何,书后作者自跋还提到了唐代至明代的传奇小说的影响。可见,这部小说在文体上实有兼容中国古代小说各种体式的特点。尽管这一努力本身算不得成功,但仍反映了中国古代小说文体演进的过程。

在细部结构方面,也有一些小说颇具特色。如《清风闸》第二回《强氏由南雄归家 孙大理央媒复娶》有这样一段:

话说孙大理见旁边邻居成双作对,他看见巷内有两位奶奶谈心。叫了一声:“妹子呀!我倒有好些时不看见你了。”叫了一声:“姐姐!我是去年有了喜。”

“我就不晓得,少礼,少礼!你瞒着我们是何道理?”

“我是去年腊月初八日生产的,怪道叫个腊狗子呢!”

“妹妹,妹夫待你可好么?”

“好得很呢!他见我动了气,不是倒茶,就是装烟,还要时刻汰化我,生怕我气出病来,还要代我捶捶扭扭,百般慰慰。晚上还要我先睡,代我把衣裳盖得好好的,被内还要汰化。他因为我身子虚弱,气不得的,恐有点差迟,大为不便,所以每日总要汰化我笑起

来才罢。”

“妹妹，你修了来的，夫妻就这么好，是前生福气。我家这一个该杀的，他就不死！一天烧酒吃到晚，醉熏熏的，就像死人一般，连推都推不醒。他天天在外吃酒，赌钱，还想他被内恩情！连我穿的衣服首饰，一齐都当完了，叫我连娘家都去不得了。一个该死剥皮的、砍万刀的，早早死了，让我好另寻头路。我修的来世嫁个好丈夫！”

请注意上面的对话，如果不加标点与分段，它们是一气呵成的，而这种省略了主语的大段对话，在现当代小说中屡见不鲜，古代小说中却并不多见。

假如我们承认二三流小说中存在着一流的叙事，那么，值得我们思考的问题就是，为什么这种看上去与众不同的叙事没有在小说史上产生可以证实的影响？而我们又该如何从小说文体的发展过程中，辨析文体变化的细枝末节？由于以往小说史研究较多地局限于名著，这方面问题尚未引起足够的重视。而如果我们使小说史的研究深入到细节——全生态的作品创作构成及其文体内部诸要素的演进，我们就有充足的理由认为，要想阐明小说文体变革的前因后果，是不能脱离小说史的考察的。

三 文化层面的文体研究

小说史不只是单纯的小说层叠累积过程，也是历史对小说塑造的过程。一种文体的产生与不断发展，与它的文化地位有关；甚至一部作品采用怎样的文体形式，也可能与作者的文化意识有关。关于后一点我们可以举一个简单的例子，许多章回小说在文体上都有一个“楔子”型的结构，而这一结构的产生在有一些作品中还历经较长时间的演变。如《封神演义》第一回《纣王女娲宫进香》，殷纣王吟诗亵渎女娲娘娘，招致报应，为全书的描写定下了一个因果报应的框架。而这一框架早在《武王伐纣平话》中就有了。与此相似，《三国志平话》原来在开头也有一个司马仲相断狱的故事作为全篇的“楔子”，而“罗贯中抛弃了平话的因果报应观念，把司马仲相断狱的‘三国因’删掉，让《三国志演义》成为一个历史的悲剧”。^[19]显然，正是观念的不同，在小说文体的依循、改造上起了决定性的作用。如果从整个小说史的角度来审视文化对文体的影响，其表现更为突出，也更为复杂。

从大的方面说，中国古代小说文体的形成与外部的文化环境始终有着密切的关系。众所周知，“小说”一词最早见于《庄子·杂篇·外物》“饰小说以干县令，其于大达亦远矣”，这里的“小说”是与“大达”相对的。另一段著名的语录见于《汉书·艺文志》，其中说：“小说家者流，盖出于稗官。街谈巷语，道听涂说者之所造也。孔子曰：‘虽小道，必有可观者焉，致远恐泥，是以君子弗为也。’然亦弗灭也。闾里小知者之所及，亦使缀而不忘。如或一言可采，此亦乌尧狂夫之议也。”在这一段抑扬顿挫的评论中，“小说”的文化地位也被表述得很微妙，而总体上还是被定位在“小道”上。虽然小说的起源还存有争议，早期文献中所说的“小说”也不同于后世的“小说”，但相关的说法，却成为中国古代小说挥之不去的阴影。

为了摆脱小说在总体上受歧视的地位，小说从一开始就自觉地依傍主流文化，这有两个突出的表现，一是向史书靠拢，刘知几对小说有肯定，就是基于它“自成一家，而能与正史参

行”。^[20]而“羽翼信史”则成为小说家不懈的追求目标之一。因而不仅史书的品格与笔法影响了小说,史书的文体特点也影响着小说。即以历史演义小说而论,在叙述上约有两类,一类是平铺直叙,基本上按照编年的顺序将采择的事件逐一写去,类似于史书中的“编年体”和“纪事本末体”;另一类则是以一个或数个英雄人物为中心,展开事件和场景的描绘,类似于史书中“纪传体”^[21]。

小说依傍主流文化的另一个表现是强化劝惩功能。而且随着小说的成熟,在社会舆论与政府法令方面受到的压制加大,对此的强化也更突出^[22]。这同样对小说的文体产生了重大的影响。比如在许多话本小说的篇首、篇尾,都有对本篇作品道德劝惩意义的揭示或概括,它们构成了话本小说文体的一部分。一些章回小说,也在叙述层面为劝惩留有专门的篇幅,甚至《金瓶梅》这种小说,也在小说开篇与结尾作了“劝百讽一”式的道德说教。

当然,小说对主流文化的依傍也不宜简单化,它在文体上的影响也同样是复杂的。虽然早期的“小说”观念有对“小说”的歧视,但从中我们也可以看到另一种文化权力的存在与影响,“街谈巷语,道听涂说者之所造”的“造”字往往被忽视,它实际上是对主流文化的一种有意识的补充与挑战。这不只是一个理论观念问题,也是一个创作问题。同时,小说依傍主流文化而追求历史化、道德化,也有助于在纠缠中逐步理清自己的文体特点,这在小说发展成熟后尤为可能。金圣叹的一个最重要的理论贡献就在于分辨了历史与小说之不同。他指出“《史记》是以文运事,《水浒》是因文生事”,这是从创作特点上对两种文体所作的区分。而这种分辨正是基于小说受历史文化影响的事实。

另外,从小说史的角度看,小说发展的具体的文化背景也是变化的、复杂的,对小说文体的影响也是多方面的。比如在中国小说文体的形成过程中,宗教文化就发生过重要影响。佛道二教对魏晋南北朝兴起的志怪小说的推动,是小说史上众所周知的事实。而佛教俗讲、转变伎艺与宋元说话艺术之间的关系,也受到越来越多的学者关注^[23]。

小说在语体上的文白之别,背后也有各自的文化传统。小说家对文学语言的抉择,面对的不仅是片言只语,而语言的整体意义与效应,也就是一种语境。韩南在《中国白话小说史》中就强调了这一点。他指出文言、白话、口语的区别在于价值观的不同,而白话小说家使用文言、白话及“中间性语言”,在文体风格上也各有不同^[24]。虽然他的观点未尽全面、准确,但从文化角度审视小说语言及其在文体上的意义,这一思路还是很有启发性的。

除了思想意识的影响,文体研究在文化层面的展开还涉及许多具体的问题。比如在谈到唐代传奇“文备众体”的文体特点时,经常被提到的一个影响因素是当时的“行卷”、“温卷”风气,尽管有的学者对此有异议,但唐代诗文的发展对传奇有所影响还是不争的事实。而宋元以后通俗小说的发展则与商业文化的繁荣有很大的关系,可以说,正是商业文化赋予了通俗小说文体的大众文化品格,成为大众娱乐的方式。这在文体上也有着具体体现,如话本的体制主从结构、章回小说的分回形式等都与商业化的演出有关。实际上,说话艺术的一些具体的表现方法与审美习惯,在通俗小说的文体中也有积淀。据罗焯《醉翁谈录》记载,一个优秀的说话艺人至少需具备四项本领:“曰得词,念得诗,说得话,使得砌。”这有两重意思,一是要有“曰”、“念”、“说”、“使”的技巧,二是包括精彩的“词”、“诗”、“话”、“砌”。而这两个方面,都是为了适应商业化演出的要求。以“使得砌”为例,就是在讲说故事的时候,适当穿插一些

噱头,以活跃气氛。这与戏曲中的“插科打诨”有相似之处,好的“砌”还应该与作品的内容融为一体。这种插入文本在《金瓶梅》等小说中仍可以看到。至于明清小说的商业化刊刻传播,在小说的文体上也会留有印迹,正如陈大康在论及所谓“熊大木模式”时所指出的那样,书坊主的创作动机、文化水准与艺术品位,都使得他们的编撰方式幼稚而粗糙,作品也有着易于辨认的形态^[25]。

这里,我还想强调一点,那就是中国古代小说的文体还有一个很重要的特点,就是它往往不是纯粹的文学文体,尤其是后来的通俗小说,经常会在小说文本中插入一些非文学的文体或叙述,在叙述风格上也不完全统一。关于后一点,有西方学者提出过中国小说文体“非均一性”的概念^[26]。而非文学文体的插入可能更常见。在前面,我们曾提到小说中大量的议论问题。这种议论有些固然与小说的叙事有关,但也有些游离于作品之外了。文言小说的议论经常采用史传的论赞形式,附于篇尾,成为小说文体的一个相对独立的部分,如《聊斋志异》的“异史氏曰”。而通俗小说中的议论则多与叙事相伴而行。特别是在晚明以后,文人独创小说日益普遍,其中自说自话、高谈阔论乃至居高临下的宣讲不时流露出来。《肉薄团》第五回回末评云:“从来小说家,止有叙事,并无议论。即有议论,旁在本事未叙之先,敷衍一段做个冒头。一到入题之后,即忙忙说去,犹恐散乱难收,岂能于交锋对垒之时,作挥麈谈玄之事。”而这些小说家则不然,在他们的作品中,议论之多,随处可见。对议论在文体中的作用也相当自负,如《野叟曝言》第一百三十一回有一大段关于忠孝伦理的议论,回末总评说:“裨官野史无论,《史记》、《汉书》中有如此大议论乎?”显见其有意为之的文体意识。

议论之外,其他非文学文体的插入更不一而足。比如在《二刻拍案惊奇》之《小道人一着饶天下》中,就插入了一段“围棋三十二法”;在许多涉及政治斗争的小说,如时事小说中,会完整地引用奏章谕旨之类;等等。这种非文学文体的插入在清代才学小说中达到了高潮。鲁迅在《中国小说史略》中曾引《镜花缘》第二十三回的一段话为作者夫子自道:“他这‘少子’虽以游戏为事,却暗寓劝善之意,不外风人之旨。上面载着诸子百家,人物花鸟,书画琴棋,医卜星相,音韵算法,无一不备。还有各样灯谜,诸般酒令,以及双陆马吊,射鹤蹴毬,斗草投壶,各种百戏之类。件件都可解得睡魔,也可令人喷饭。”故评此书“盖以为学术之汇流,文艺之列肆,然亦与《万宝全书》为邻比矣”。而《野叟曝言》的凡例也声称:

是书之叙事、说理、谈经、论史、教孝、劝忠、运筹、决策,艺之兵、诗、医、算,情之喜、怒、哀、惧,讲道学、辟邪说、描春态、纵谐谑,无一不臻顶壁一层。

如此驳杂的小说文体,旁及方方面面,是无法脱离文化背景加以讨论的。

从本质上说,文体研究在文化层面的展开,与小说的内涵有很大关系。有学者指出过:“文体学总的来说有重形式、轻内容的倾向。”^[27]而这一点对小说的文体研究尤其不利。因为小说和别的文学体裁(例如戏剧或者诗歌)不同,它与其说是从形式上被定义,还不如说从(一般是与虚构联系在一起的)内涵上来定义和限制的”。^[28]

四 文学理论层面的文体研究

无论是创作与接受以及小说史层面的文体研究,还是文化层面的文体研究,涉及的都是