

引言

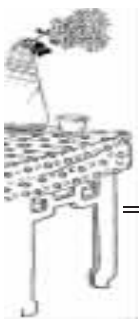
这本集子里的文章谈的是关于19世纪和20世纪早期的中国小说,所讨论的小说的年代最早为1819年,最晚为1913年。这些文章着重研究那个时期的中国小说史,着眼于三个主题:

第一个主题是关于19世纪至20世纪初中国小说家的技巧的创造性。一般文学史学者认为,对于中国小说来说,19世纪根本不是一段创作旺盛的时期,不像17世纪有才华横溢的短篇小说,也不像18世纪有两部体现出非凡创造力的小说巨著。中国小说史已经予人以这种印象,即直到梁启超在1902年发表文章呼唤“新小说”时,活泼的创造和试验方才出现。然而,如果我们从各种不同的观点出发,来考察19世纪的主要小说如《花月痕》《儿女英雄传》《海上花列传》,再加上《风月梦》,那么我们将会发现,19世纪的创作颇为旺盛,而且某些变化对20世纪来说有启迪的意义。

为了证明这一主张,有必要考察19世纪小说的一个或更多的显著特征。对于我的目的,最恰当的一个例证是叙事者的特征,一部分是因为叙事者经常被认为是传统中国小说中最静止的元素,一部分是因为晚清和现代的小说已经被正确地归功于叙事者角色的发明。这本集子里的第一篇文章《“小说界革命”前的叙事者声口》,认为叙事者的一个重要方面,即他的“声口”,意味着他的身份,和他与作者、读者及文本的关系。“声口”的概念与西方文学评论家总是强调的叙事者的“视点”截然不同。当依据叙事者的声音来考察19世纪中国最好的小说时,我们发现它们与以前的小说,以及它们彼此之间在许多方面都有区别。实际上,我们发现19世纪是一个颇富实验的时代。在我的文章中,小说家们获得的

解决之道是在几个宽泛的标题下分类。首先,有个人化的说书人。叙事者虽然还是作为说书人出现,但同时也作为一个独立的人物出现,这与中国小说中传统的一般说书人相去甚远。《儿女英雄传》和《花月痕》就是很好的例子。其次,出现了虚拟的作者。即叙事者首先将自己等同于作者,但旋即从那种说法中缩回去,称另一个人——与他极为相似的一个人——为作者。主要例子有《风月梦》和《品花宝鉴》。第三,存在弱化的叙事者。即叙事者通常的解说、评价和报道功能被削减至最小。《海上花列传》就是一个最显著的例子。最后,有亲身介入的作者。作者-叙事者本人成为小说中一个次要角色。《花柳深情传》《海上尘天影》《海上名妓四大金刚奇书》和《南朝金粉录》都是这样的例子。这四部小说写于1895年《马关条约》之后。与日本的这场战争,尤其是条约的缔结,在年轻知识分子当中激起了改良主义思潮,使得1895年成为中国文学史上一个重要的年头。这四部小说中,没有一部就其本身而言是特别值得注意的,但总体上它们可以被看作新小说的先声,出现在1902年梁启超呼唤新小说而起的巨浪之前。同时,这四部小说也应被视为一个实验的世纪的产品。

第二篇文章《〈风月梦〉与烟粉小说》通过对小说的全面而非仅仅从某一个角度进行的考察,支持了第一篇文章的结论。《风月梦》记录了五个妓女与她们的相好之间的关系,从最初的相遇,到痛苦的离别,或悲剧的结局,形成了一种在中国小说史上前所罕有的复杂而对称的结构。更有意义的是,它堪称是中国的第一部“市井小说”,不仅仅是因为它的故事发生在某个城市中,还因为它聚焦于该城市的市井生活。这部小说细致地描述了城市中的公共和私人地带,居民的行为和娱乐,及不同阶层之间和男女之间的关系,这给了读者关于扬州市中心娱乐活动的非同一般的感觉。无论从描写对象上来说,还是从它有意识地与扬州的历史文



化建立联系这一点来说,它都是一部扬州小说。第一部也是最伟大的一部上海小说——1892年的《海上花列传》,也是一部烟粉小说。它继《风月梦》之后,在对妓女和嫖客作写实主义的处理的同时,提供给读者一种强烈的、独特的地方感。

接下来的四篇文章讨论了第二个主题,即西方人对中国小说的“介入”。我说的“介入”首先是指西方人及其中国助手为中国公众所作或所译的小说。早在1819年,正是通过这种“介入”,中国读者渐渐认识了西方小说及其方式。与此相对,与西方人不同的是,最早由中国作家翻译的作品是1896年发表在《时务报》上的福尔摩斯小说和初版于1899年的林纾的译作《巴黎茶花女遗事》。

在福尔摩斯小说之前有四种不同的介入,我试着在四篇文章中分别对作者或译者的动机和状态,以及他们所写或所译的小说的特性加以阐述。虽然西方人是首倡者,但实际上所有的小说都是两个人的共同创作——一个西方的“口述者”将文本口头译成中文,一个中国作家将译文写下来,修改成读者能接受的形式。这种双重协作,在19世纪成为小说和其他类别的文本的标准。

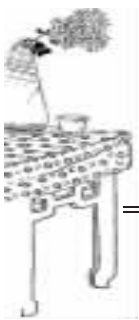
基督教传教士认识到小说是一种深得人心的形式,希望用它来传播教义。他们担当起最初的译介的职责。最早的“基督教小说”始于1819年,从那以后至该世纪末,传教士及其助手们致力于写作和翻译具有浓厚宗教主题的小说。至少有20部传教士小说出炉。最早一部为米怜(William Milne)所作,在19世纪和20世纪早期多次被基督教出版社再版。最多产的作家是郭实猎(Karl Gutzlaff),他在19世纪30年代写了七八部小说,其中一部是郭实猎自己化身为一个中国人角色来叙事。然而,影响最大的传教士小说却是李提摩太(Timothy Richard)为贝拉米(Bellamy)的小说

《回头看：2000-1887》所作的摘要。它并非一部特别具有传教精神的作品，但与李提摩太“大众启蒙”的目标相符。

在这一世纪的传教士小说中可以看到两种倾向。从19世纪50年代到60年代，有一种增长的趋势，即传教士小说更多的是写给儿童看的，而不是给成人看的。小说充满了虔诚儿童的规范行为，而不是原来的关于基督教教理的争论。（1875年，第一份儿童报纸由传教士在上海创刊。）另一种倾向是，传教士和助手停止使用传统中国小说的形式，而开始仿效外国小说的写法。

第二和第三种介入与上海报纸《申报》及其属下的中国第一份文学期刊《瀛寰琐记》有关。1872年，《申报》选录发表了三部名家所著的英语小说，还有一部长篇英语小说的上半部于1873年至1875年期间在该刊连载登出。围绕这部长篇英语小说，我在《论第一部汉译小说》一文中考证出了其原作是哪一部英文小说，并提出：译文或为《申报》的一名编辑和《申报》老板所作。该文大部分致力于描述这一独特的翻译。显而易见，翻译成为一种在文化间斡旋的行为。我认为一部翻译文本的各种特性应该依据相反的两极——“保存”和“同化”之间的距离来描述。“保存”的意思是，只要有可能，就尽量尝试通过重复读者的语言来保留原作（以及原文化）的特征。“同化”的意思是，尽量改造原文本（以及原文化）的特征，以使读者感到熟悉。文本的任何特征都能根据它在极端的保存与极端的同化之间的位置来描述，因此，只有在考察了大量显著的特征之后，才能将译文作为一个整体来综述。

题为“昕夕闲谈”的这部译作，从许多方面改造了英文小说《夜与晨》(*Night and Morning*)，使之符合19世纪中国读者的期望，



这堪称一种适度的同化。但同时,译者为使中国读者获得信息起见,仔细解释了西方文化中从风俗习惯到社会制度的一些因素,这又堪称一种保存。

事实上,《申报》选录的三部译作发表于《昕夕闲谈》之前,但我将讨论这三部译作的《早期〈申报〉的翻译小说》放在《第一部汉译小说》之后,因为在有长篇著作为例的情况下,讨论翻译理论就顺理成章了。这三部译作都被译成文言文,说明了三个不同程度的同化式意译。每一部小说中,环境都被改为中国国内或者靠近中国的某个地点,并且从表面看来,译文中几乎没什么地方能够看出这是个外国故事。最极端的同化的例子是欧文(Washington Irving)的《瑞普·凡·温克尔》(*Rip Van Winkle*)的译文,这部小说从根本上被改成中国人所熟悉的主题。在另一部译作《小人国游记》(*A Voyage to Lilliput*)里,斯威夫特(Jonathan Swift)的讽刺被略去,只保留了奇遇的情节。第三部译作摘自马利亚特(Frederick Marryat)的小说,这部译作与原作的面貌稍有几分相近。这三部小说入选的原因可能是因为它们可以被广义地划入中国志怪小说的门类。

第四次介入发生于1895年,就在《马关条约》签订之后。始倡者为傅兰雅(John Fryer),一个为江南制造局翻译了30年理工课本的英国人。他创办了一份科学杂志,帮助建立了上海格致书院,还开办了一家科技书店。他在格致书院时,举办了数次以“实践的重要性”为主题的有奖论文赛;但1895年5月,在一片改革声中,他趁机抨击被他称为危害中国社会的“三弊”——鸦片、时文和缠足。他在自己的书店里登广告举办有奖征文,征集抨击“三弊”、提出良方的最佳小说。他还限定规则:小说应以写实主义的笔法描写普通生活,体现要旨必须足够戏剧化,而不是一味地长篇大论。提交的作品逾160部,但都没有发表,所有的手稿似乎都

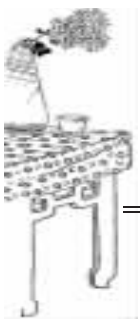
已失传。

尽管如此,这次征文比赛也并非全无影响。首先,它鼓励利用小说作为抨击当时社会弊病的手段。其次,傅兰雅的比赛规则在《申报》和传教士的期刊上的发表,以及他在应征报告中所作的批评,肯定会有些影响。最后,有两部保存至今的小说符合傅兰雅的要求,但没有应征,从某种角度来说,它们可被看作最早的中国现代小说。

第七篇文章《吴趼人与叙事者》回到了第一个问题,即关于富有创造性的小说实验,但时间上在梁启超1902年提倡新小说之后。在再度从叙事者的角度作探讨时,这篇文章还思考了叙事者的视角和声音问题。吴趼人成为这一研究最合适的对象,有两个原因。首先,他有一部小说是在梁启超倡导小说革命之前写的,他的《海上名妓四大金刚奇书》出版于1898年。其次,在晚清所有小说家中,他最乐于实验各种技巧,特别是在叙事者身上。比较他的两篇著名的短篇小说可以看出他的手法的两极分化,一头是最弱化的叙事,另一头是对作者-叙事者和提供信息者的综合运用。同时,一旦形势需要,他能够回诉最传统的手法。

文章主体部分考察了吴趼人的三部小说,它们限定某一个人物叙事,一部是第一人称的叙事者,其他两部是第三人称的意识中心。三部小说都与吴趼人的中国社会批判有关。每一部小说里都有一个天真幼稚的叙事者,对当时中国社会逐渐达到启蒙认识。旧式的权威叙事者被抛弃,说明的任务现在留给了幼稚或无知的主体,他要通过自身经历、受到人们教训之后才能成熟。吴趼人用这个方法来处理他目睹的当时的中心问题,非常有效。每一部小说都聚焦于中国面对的文化危机,而不是个人的兴趣和叙事者的愿望。

在《二十年目睹之怪现状》中,第一人称叙事者的作用是中国

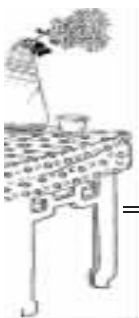


小说实验性的突破。当然,它并非一种不成功的技巧,但只有运用大量的机关设置,才能通过某一个人的思想和声口来表现全景式的社会批判。书名中“目睹”这个词意味着叙事者个人所见,适用于叙事者自己的体验,而并非其他人的多种体验,而且叙事者的一些巧遇也不过是假托,好让他听到有趣的故事。

在《新石头记》的大部分章节中,宝玉是仅有的一个意识中心。小说可以看作是由宝玉的两个发现过程组成的,即上半部分的伴随着西方文化而来的幻灭,和下半部分他对于“文明境界”乌托邦社会的欣喜若狂。这个文明境界既保留了中国传统道德规范的文明境界,又有胜过西方的科学成就。第三部小说《上海游骖录》继续批判当时社会。小说通过对上海那些自封的革命党的揭露性讽刺,揭示了他们装腔作势和伪君子的嘴脸。

第三个也是最后一个主题是关于20世纪早期的写情小说。这一时期,谴责小说一直受到重视,如吴趼人的《二十年目睹之怪现状》,但写情小说却极少获得关注。无疑,1901–1910年间最著名的写情小说是吴趼人的《恨海》。尽管他自己表明《恨海》是一部写情小说,但实际上他这部小说写得与当时的写情小说南辕北辙,他写了这部小说来反对通常的写情小说。《〈恨海〉的特定文学语境》认为,这部小说是在两部稍早作品的“语境”下写成的,一部是个人的日记体报道,另一部是小说。然而,它与那两部作品是有区别的。《恨海》一方面从那部个人报道中获得了某种观念和情况,一方面对叙述者使用了完全不同的手法,同时故意摒弃对恐怖和残暴的直接描写。所谓写情小说,通常着重表现个人在浪漫爱情中的自主权,但《恨海》抛开了这一概念,而尝试将“情”重新定义为既定社会关系和责任的感情基础。浪漫的爱情由此变成了走火入魔。这篇文章提出,在那两部个人报道和小说的语境中考察《恨海》,我们可以更真切地理解它的含义。

最后一篇文章《陈蝶仙的自传体写情小说》研究接下来十年中的一部真正的爱情小说。它与当时的写情小说,即所谓“鸳鸯蝴蝶派”的爱情小说,有一些共性,但也有明显的区别——以徒然无果而非以悲剧告终。它是一部青年成长小说,也是一部可追溯作者少年时期到他20岁出头的情史的自传——这是陈蝶仙小说中的主题。



“小说界革命”前的叙事者声口

19世纪最好的小说不是派生的,也不是静止的。恰恰相反,最优秀的19世纪作者既富有创造力,又充满实践精神。为了说明这一点,本文将考察一个十分关键的方面——叙事者,及其在1902年梁启超提出“小说界革命”之前约50年间的演变过程。事实上我想辨明的是,对现代中国小说诞生更具决定意义的,与其说是在梁氏宣言发表的那一年,更不如说是1895年,也就是恰值奇耻大辱



马关条约

的《马关条约》之后;随之出现的第一波创作浪潮可视为“小说界革命”的前奏。我将叙事者演变倒溯50年的理由是想显示小说在清末皇朝危机之前是如何发展的。在这样的背景里更能看清这第一波的重要性。

小说中的叙事者通常按照其知晓度(全知的,限知的,外部的,等等)和可信度来界定。单独从这一角度看,或多或少,前现代

1 有些小说史持这一说法,即19世纪的小说派生的。

2 见其《论小说与群治之关系》一文,《新小说》第一期(1902年11月)。更确切地说,他提出的是“小说界革命”和“新一国之小说”。

的中国小说必然表现为静止的。直到1903年吴趼人的《二十年目睹之怪现状》之后——或者更严格地说是1906年的《禽海石》，我们才发现那种一贯的、限知的叙事，也即小说中现代意识的实质性特征。但叙述者还有其他方面——他的身份，他的性格，他与文本、作者和编者的关系，他在怎样的情况下叙述，向怎样的听众，以及他对于所叙述的事件的态度倾向、看法——实际上都表现出贯穿整个19世纪的持久而重大的变化。

杰拉·热奈特(Gérard Genette) 对“叙事者”的两种意思作了最清楚的区别，他认为后一种叙事者是在“声口”之下，而另一种是在“透视”之下的，他将他的辨析归结为两个问题：“谁表述”(声口)和“谁看见”(视点)³。可能是因为中国传统讲故事者的模仿的残余影响，声口的概念证明与近代的，甚至现代的中国小说有着特殊的关联。

叙事者负责将整个作品传递给读者或者听众，并且，严格说来，这个工作应该作为一个整体来认识。然而，我当前的目的是要利用传统小说的趋势，在公式性的词组的帮助下来标出叙事者的不同的功能，同时将自己限制在标出的功能里。词组的目的之一是细分文本——因为传统的格式不允许分段，但词组的作用远不止是细分文本，它们还唤起对叙事者话语的注意，即对叙事者在叙述事件之外所担当的其他多种职能的注意。这些职能不可避免地相互纠缠，但分开它们的努力也还是有效的。热奈特将它们分为引导、传播、鉴证和意识形态。为了适应中文的例子，让我用稍稍不同的方法将它们归类：营构(时间、中心等)；形式描述，尤其

3 见Jane E. Levin 译《谈方法·叙述者话语》(康奈尔大学出版社,1980),P.212-262,《叙述话语再探》(康奈尔大学出版社,1988),P.79-83;及Catherine Porter译《小说与措辞》(康奈尔大学出版社,1993),P.68-79。尽管“声口”的概念早已被认识到,因为它在“视点”之下与透视合并了,所以还是没有引起足够的重视。

是固定格式的描写段落；解释；元叙述，即作者对小说的结构和进展的高屋建瓴式的语言分析；叙事者与受众之间的互动，模拟某个听众的对话；反映某种意识形态的评价；以及个人的启示。最后两种功能大致上决定了读者对叙事者的印象。

我大致按照年代顺序，从四个宽泛的范畴提出不同的叙事方法。⁴

个人化的叙事者

19世纪一个重要的趋势是退后，走向对口头叙事情境的模拟。如果考虑到甚至在17世纪，小说家就经常混合使用既属于口头叙述又属于书面叙述语言的情况，我们就会感到这样的发展颇不寻常。然而，新型叙事者与旧式的佚名叙事者相去甚远，后者是在非特定的环境中施展自己公认的智慧——他现在是一个个人风格鲜明的人物，有自己独立的看法。在理论上，每篇小说中都有两个叙事者：模拟的口头叙事者讲故事，在有意使用“口头叙事者”的文本中还另有一个叙事者，但在实践中，就像我们将看到的那样，互动、解说、评价及个人启示的功能都作为口头叙事者的贡献而呈现出来。

个人化的叙事者的一个突出的范例即《儿女英雄传》，书名应

4 请注意，我所说的前两类大约是同一个时期的。分类时，我没有包括《海游记》，因为它的创作年代不确定；一个已佚的版本称已于18世纪出版。它是一部值得注意的著作，有四个连续的叙事者，其中两个以自己的叙述参与到小说当中：开头和结尾有一个无名叙事者甲；第一回、第三至七回有一个叙事者乙；（口头）叙事者丙出现于第一至三回里；读者和人物丁在第八至二十九回中看到的，是由乙改编过的丙的叙事文本。只是当丙向乙口头讲述他的故事的时候才是以第一人称叙事的。《金钟传》写于1871年（文内提及）与1896年（序言中的时间）之间，亦称已经由参与者之一写成。毋庸赘言，他没有用第一人称写。《希夷梦》，现存1809年版，自称有一部分是元代儒生、在剧中作为一个人物出现的许衡写的。

该理解为“道德英雄主义”或“道德英雄们”。⁵的确,在以前的中国小说里,还不曾有过如此生机勃勃、肆意渲染、滔滔不绝的叙事者!⁶该书四十回包括上百段由叙事者所作的重要的陈述,其中有些译了数页,解释并展示背景信息,同时分析评价故事的进展和性质。绝大多数的“打岔”——此词是叙事者自己用的——是特别针对听众的,叙事者称之为“列公”,称自己为“说书的”或者“我说书的”。

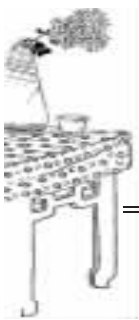
在“缘起首回”中,作者燕北闲人告诉我们,他是怎么会写这部书的。有一天,他突然从读书的教室来到了天庭,帝释天尊正要发放一班灵魂到人世去。燕北闲人看到了他们的人间生涯,醒来后便写下了所记得的一切。他的书被他人修订并显然被出版,因为在后一回中我们发现一个说书人在用他的材料写这本小说。(然而,这个说书人并非独家使用,因为他提到在别处听到过这个故事。)

说书人—叙事者与他的听众保持互动,让我们意识到他和他们的存在。他有时担心后来者可能会跟不上故事情节(第二十三回,第401页)。他强调自己只是在演说一个故事,并解释自己所知有限(第二十三回,第405页;第三十一回,第592页)。他故意吊观众的胃口,如在第六回中,有人倒下,是年轻的男主人公安骥吗?说书人先是对听众们以为安骥送命的念头取笑了一番,然后说他恐怕听众没有注意:

请放心,倒的不是安公子。怎见得不是安公子呢?他在厅

5 参考人民文学出版社版本(北京,1983)。书名通常被理解为“儿女与英雄”,但男主角的两次婚姻都是被迫的,小说中爱情也极少。如果我们随着“缘起首回”中神的指示(第4-5页),这指示在小说中某个地方有所印证,“儿女”和“英雄”这两个词指我们的社会关系中高尚品行的动机,前者表示感情的基础(子女对父母的爱,等等),后者指行动的愿望。“儿女”的意思类似道德学家所说的“情”。

6 源自真正的口头叙事作品的小说,极少展现出叙事者的丰富多彩。



柱上绑着,你想,怎的会咕咚一声倒了呢?然则这倒的是谁?
(第六回,第87页)

当说书人(或者就是文本)在拖延某个动作的时候,他也建议大家耐心些,就像经常发生的那样。至少有一次,有什么东西使他想起一个冗长的笑话,他就开始讲起来。

同时,他在书中一直在评论这个文本,辩解、解释及批评它的进展、技巧和结构。他的见解相当于一种内部评价,这是在中国小说中最突出的例子,甚至比17世纪李渔的小说还要突出。总的来说,他为作者辩解,有时候提到其他小说甚至古典文章中的例子,但他也批评作者卖关子,捉弄读者(第十三回,第200页)。他还对诸如“一宿无话”这样的叙事老调进行抨击,然后自己却又用它们(第三十八回,第773页)。

另外,他也经常提到作者,从书中推断其性格。在抱怨了小说的冗长,对这部作品提出不失为尖锐的批评之后,他评论道:

也不知那作书的是因当年果真有这等一樁公案,秉笔直书;也不知他闲着没的作了……(第二十二回,第391页)

几回后,他再次推测作者与事件之间的联系,这一次似乎是从个人知识出发:

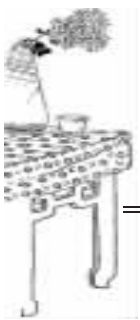
这事与他何干?却累他一九墨是磨灭了,一枝笔是磨秃了,心血是磨枯了,眼光是磨散了……想来他也该作得些事业,爱个小小声名,也须女嫁男婚,也须穿衣吃饭。却都不许他作,偏偏的要他作个闲人,——闲人之为闲人,苦矣!倘然不亏这一磨,却叫他怎的夜磨到明,早磨到晚?(第二十八回,第529页)

作为小说批评来看,这些说明颇为重要⁷,但它们在小说里面也扮演一种角色。它们揭示,或宣称揭示了小说的加工、组织和结构,就像叙事者与听众之间的连续的互动揭示了叙事的状态一样。另外,这种以作者为某一角色叙述另一个人物写的故事的透明结构,为幽默提供了大量的机会,使得小说饶有趣味。

然而,大多数叙事者的介入,不是为了批评,而是为了那些看似无休无止的解释和分析,特别是对人物的反应和行为的解释和分析。从这一方面来看,叙事者的性格符合小说的总体推论——符合它的大量的争论、研究和复述。在叙述者的声口与人物——如安学海——之间没有很大的差别,只不过叙事者的声口更加生动活泼。对叙事者和人物的这一例外的推论,可以被看作这部小说的一个基本的特征。

这部小说不能被看作英雄小说。名义上,它写的是孝子复仇——一个儿子和一个女儿为各自被掌权者陷害的父亲报仇——但如果没有女孩的帮助,男孩就会失败,而女孩从没打算报仇,因为她父亲的敌人已经被处决了。从第四回十三妹(即那个女儿)出现,到第十回我们离开她,仅仅这几回有直接的英雄行为,但即使在这几回中,大量的打斗动作也是通过口头描述出来的。独立的一阵打斗仅限于第五回至第七回中,我们记得这部分,可能是因为在我们的记忆中看惯了十三妹在舞台上的戏剧性武打的缘故。当然,它足够鲜明生动,但在鏖战之后十三妹立刻坐了下来——开始讲这段经历!如叙事者所言,她“杀了一晚,讲了万言,讲得来满口生烟,杀得来浑身是汗”(第八回,第118页)。很清楚,这儿有一种闹剧的成分,一点儿与粗糙的幽默合并在一起的滑稽的模仿,这在小说的其他部分是很少见的。例如,安骥被捆绑在那张炕上,因为尿湿了

⁷ 对此批评的分析参见David Rolston的《中国传统小说与小说批评》(斯坦福:斯坦福大学出版社,1997),P.304-311。



裤子,极为尴尬,却不能下炕,然后十三妹和张金凤到西间用脸盆小解(因为没有厕所),但没有倒空脸盆,其结果可以预料。在小说中,这种喜剧常常被设计来打消人物的尊严。

那些严肃认真的行为绝大多数从人物口中一一道来,极少作戏剧化的渲染。关于十三妹的父亲如何因为不同意将女儿嫁给上司的劣子而被上司害死的故事——所有内容都是安学海告诉听众的。现有的戏剧化的行动被用谈话、设想、分析、大段大段的心理活动来详细阐述。甚至在详述中,还有取笑轻松的成分。有些情节,如十三妹的名字的来历,隐伏了很长时间,这不合情理。安学海为了劝阻十三妹复仇而精心策划和实施的文字游戏,严格说来并无必要,因为十三妹的复仇对象已经死了。总而言之,小说的题目可以是道德英雄,但它的形式是对话性质的。叙事者的评论既是那种形式的线索,也是它的主要部分。

可以将小说的不寻常的评论与同样不寻常的构成小说前台的虚构故事和口头传播联系起来。就小说对主题和类型的处理而言,用“戏仿”这个词过于强烈,但肯定不是“戏谑的破坏”。它戏谑地颠覆主题和类型的准则,玩弄媒介,也玩弄我们的期盼,用语言来代替行动。

另一部有个人化的口头叙事者的著名小说是《花月痕》。⁸其叙事者的特



《花月痕》封面及开篇

8 参考人民文学出版社版本(北京,1982)。

征比《儿女英雄传》的叙事者更加详细、甚至更加清晰,但他扮演了一个迥异的角色。

《花月痕》的开头在中国小说中是前所未有的。小说一开始就建立了自己的模拟口述语境,叙事者对听众开始演说“情”这个话题。他解释说,他的这番探究源自他与家乡一个学究先生的争论;这位学究先生持正统观点,承认“情”的存在,却坚持那种常见的



道学家腔调,即“情”的唯一正确用途是为社会道德的实行提供情感基础。叙事者反对这一观点,争辩说在今世,

《花月痕》插图 真情者没有

别的选择,只能将“情”发泄在自然美景、文学、与妓女的友谊等方面。他继续发挥,将那种套假面具、矫情饰性的人与露出真面目、真性情的人区别开来。前者这么做是为了合乎社会规范,面具对于他们在公众生活中取得成功起着无可争议的作用。然而,真性情的人露出其真实面目,在其他人看来不合规范,难以相处,他往往会浮沉终老,尽管偶尔会有某个富有同情心的歌妓慧眼识英才。这场争论相当于对身历坎坷的“真面目者”的辩护。当叙事者的听众赞扬男女主人公以“真面目”示人时,这种关联性变得显而易见。(他们当然做到了这一点;刘秋痕甚至“喜怒无常”。)《红楼梦》中,林黛玉往往在任何时刻都以真面目示人,而薛宝钗则戴上一副社会面具,这种反差呈现在读者面前,也可能隐藏在作者

思路的背后。

在为这些价值争论之后，叙事者继续讲述他是怎样以这部书为素材，开始在太原做一个说书人的。然后，他请听众来到某个茶坊听他说书。说书之后，在倒数第二回的末了，他要求听众不要散去，因为还有一段引人入胜的插曲要讲。在最后一回中，韦痴珠和刘秋痕死后两年，在小说中几处关键的地方出现过的韦痴珠的一个朋友来到太原。这个朋友参加了在刘秋痕以前所属妓院所在地举行的一场扶乩，然后遇到了被安排看守韦公祠的老人管士宽。

那一夜，管士宽梦见了一场夜戏，演的是在妓院中刘秋痕和韦痴珠以及他们的朋友韩荷生和杜采秋的赏菊宴。（这场夜戏从爱情事件的高度重演了第二十三回中的一幕。）当管士宽醒来时，他发现枕边有部书，名唤“花月痕”，由此我们得出结论：韦痴珠即作者。尽管没法阅读这部书，管士宽还是坚信它有价值，并将其埋在地下。最后，一贫如洗的叙事者在园子里锄地的时候，挖出了这部书，并以这部书为素材，做一名说书人以谋生。

名为“花月痕”的一部戏也被提到（第五十一回，第411页）。在梦见韦痴珠和刘秋痕之后，韩荷生写了一部戏，其中第二出名为“菊宴”。我们多半会得出结论，这一出戏就是管士宽梦见的那一幕。无论如何，在小说结束之后，这一幕成为这段注定不幸的罗曼史所到达的高度的一种提示，令人难以忘怀。⁹

叙事者的话常常出现，并有显著标志，但他们的功能与《儿女英雄传》中的大不一样。有些话并没有具体意义，只是为了疏通叙事者与读者之间的沟通渠道，但大多数情况下这些话语是对某些事件作出解释，或者对某些人的背景加以补充，或者是对某个人

9 王德威指出了书名中“痕”这个字的含义。见其《Fin-de-Siecle Splendor》（斯坦福：斯坦福大学出版社，1997），P.75。