

中國古典小說藝術技法例釋

丁卯年夏月書於...



范胜田主編



责任编辑 张道勤
封面题字 范 曾
封面设计 潘孝忠

中国古典小说艺术技法例释

范胜田主编

浙江古籍出版社出版 甬江印刷二分厂印刷
(杭州武林路125号) (宁波 庄桥)

浙江省新华书店发行

开本787×1092 1/32 印张9.25 插页2 字数200000 印数1-3000
1989年9月 第1版 1989年9月 第1次印刷

ISBN 7-80518-081-4/I·35 定价: 3.10元

前 言

摆在我们面前有一个有趣而又微妙的问题：在遥远的古代，东西方还没有发生如今日之文化交流，但却在远隔万里之间不约而同地创造了一系列文艺形态，后来又不约而同地创造了叙事文学的小说和戏剧。这是什么原因呢？摩尔根在他的《古代社会》中曾经作过一次颇为精彩的宏观回答，他说：“人类的经验差不多都是采取类似的路径而进行的，在相同的情况中，人类的需要基本上是相同的，所以人类精神的活动原则也都是相同的。”看来，需求乃是创造之母。因为人类在自身发展过程中总会碰到极端相似的物质和精神的需求，总得为满足这些需求而采取同一生产方式，这就是人类早期出现相似的文艺现象的最终根源。文艺之神毫无偏袒地翱翔于各个文明发祥地，正是凭着这种共同的需求。

然而中国文艺发展和小说的勃兴则有着自己独特的演进轨迹。这是因为，在中国的传统文学观念中，一直分正宗的文学和邪宗的文学。“文以载道”，所以散文的地位最为尊贵。曹丕所谓“经国之大业，不朽之盛事”（《典论·论文》）就是对散文而发的。“诗言志”，抒发个人心中的情志，地位亦极显要，虽不能经天纬地，但也有“经夫妇，厚人伦，美教化”的功效，所以也属于正宗。而对小说，总是

被当作街谈巷议之言，“如或一言可采，此亦刍蕘狂夫之议也”。（《汉书·艺文志》）鲁迅先生感慨地说：“小说和戏剧，中国向来是看作邪宗的。”（《且介亭杂文二集》）正是由于社会的、政治的、心理的、文化的多重原因，在中国古代文学发展长河中，小说艺术的发展，成熟略晚于诗文。从唐传奇的“始有意为小说”（鲁迅语），至宋元话本，小说才迅疾普及开来，而至明清乃蔚为大国，诞生了可以彪炳于世的伟大小说家和伟大的小说作品。正如周扬同志所说：在中国“一部文学史、艺术史，可以说就是艺术形式的发展史。诗经、楚辞、汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清小说就是各类艺术形式适应时代和思想内容的变化而不断演变和发展的历史。”（《关于社会主义时期的文学艺术问题》，《人民日报》一九七九年二月二十四日）在中国，作为一种文类的小说艺术虽然晚出，可是如果和欧州文学史上的小说相比，则又是早产儿。在欧州文学史上，十三世纪的薄伽丘的《十日谈》是划时代之作，开始了小说的新纪元，而同样作为市民文艺式样的“宋元话本”则早于《十日谈》两个半世纪，而在薄伽丘的同时或稍前一些，在我国则已经产生了两部辉煌的小说巨著：施耐庵的《水浒传》和罗贯中的《三国演义》。

值得我们特别重视的是：中国的小说艺术有自己的审美理想，有自己的支配思想和文化传统，也有自己的理论批评体系，这是应该认真研究和探索的。

中国古代作家以非凡的才能创造了小说，在人们尽情地享受着小说艺术之美的同时，又力图准确地认识和概括这种

为人类生活增添了无穷色彩的艺术样式，这就是小说理论的发端和形成。

中国小说理论批评有自己的特点。从大的范围来考察，我国整个的古典文论与西方文论相比，往往同中有异。西方文论是哲理的，我国古典文论则是诗意的；他们长于思辨，我们重于直观的领悟；他们注重逻辑推理，我们则偏重于具象的扣合；一个长于客观、冷静的剖析，一个侧重于主观、动情的评鹭；重思辨的着眼于系统化构筑理论体系，耽于诗意的则沉浸在亲切的洒脱的美感境界中。我国古典文论有自己非常丰富的美学特征，所以我们的研究就必须尊重这种历史形成的民族特点。

具体到中国小说理论批评则是自成格局、独标异彩的。散见于明清小说里的序、跋、评、叙、述、引、题辞、凡例、读法、弁语、自记中的关于小说创作的论述，就如零金碎玉，营造成中国小说理论批评的主要框架。它并不像“正规”理论文字那样有条有理，但却能评出许多大块文章所说不出的精妙之处，而且提出了一系列在它们之前的理论著作所没有提出过的更为丰富复杂的课题，体现了我国传统美学和文艺理论的新突破。

在序跋方面以明清两代的审美价值最高，或序自己的作品，或序他人之小说，如冯梦龙、凌濛初、蒲松龄等人，在小说的地位、社会功能和审美经验方面提出了很多新概念，发表了许多卓然不群的好见解。冯梦龙在“三言”的各篇序中，都一致强调了小说的社会教化作用。在署名“绿天馆主人”的《喻世明言》序中说，好的小说能使“怯者勇、淫者

贞、薄者敦、顽钝者汗下。虽日诵《孝经》、《论语》，其感人未必如是之捷且深。”他重视小说，认为它所以能吸引人的原因是它的艺术感染力和它激动人、影响人心灵的作用。在《醒世恒言》的序中，除了强调小说的教化作用之外，甚至还把小说的意义提高到可为有国者借鉴，即“为六经国史之辅”，“以醒天下之权与人，而以醒人之权与言。”同那种把小说当作雨窗寂寞、长夜无聊的消闲解闷的传统观念相悖，他公开为自己的小说选集命名为《喻世》、《警世》和《醒世》。用冯梦龙的话说：“明世，取其可以道愚也。通者，取其可以适俗也。恒者习之而不厌，传之而可久。三刻殊名，其义一耳。”（可一居士《醒世恒言》序）很明显，冯氏是想通过小说来劝喻世人，警戒世人，唤醒世人的。当然，今天看来，这些说法是过分地夸大了小说的社会作用和社会效果，不免失之偏颇。但他提出的却是属于具有反封建正统思想的为人生而艺术的理论。明清通俗小说家们多以小说为劝善惩恶的工具，或者把小说作为战斗的武器。《说呼全传·序》说：“小说家千姿万状，竞秀争奇，何止汗牛充栋，然而必有关惩劝、扶植纲常者方可刊而行之。”这是一种强调小说的社会效果的见解。

明清小说家还在表现方法上发表了很多创见。比如在虚与实的辩证关系上，《说岳全传·序》中就说得合情合理。他认为：“从来创说者，不宜尽出于虚，而亦不宜尽出于实，苟事事皆虚，则过于荒诞而无以服考古者之心，苟事事皆实，则失于平庸而无以动一时之听。”这就使虚实既各有分寸，又都以表现思想主题为依据。

其他如为《金瓶梅》写序的欣欣子，在通俗化的小说理论方面也是有贡献的。他特别重视小说语言的通俗性，认为：“市井之常谈，闺房之碎语，使三尺童子闻之，如饴天浆而拔鲸牙，洞洞然易晓。”通俗化作为小说的品格，早在宋元时代的说话人就有过高见，所谓“话须通俗方传远，语必关风始动人。”通俗成为话本及以后明清小说流传的决定性条件之一。

明清两代的小说理论批评家非常注意“读法”。几部大书在序跋、评点等之外，往往特列“读法”冠于卷首，开宗明义地给读者以指点。“读法”大多包括以下内容：明确全书意旨，作提纲挈领式的读书指导，独具慧眼的艺术鉴赏和深有体味的读书经验。纵观几部名著的“读法”，大多言简意深，启人心智，往往能体现评论者的政治思想、社会意识和审美经验。这是一种别开生面、引人入胜有启发性的小说理论批评形式。比如张竹坡《批评第一奇书金瓶梅读法》，就明确指出：“《金瓶梅》不可零星看，如零星看，便止看其淫处也。故必尽数日之间一气看完，方知作者起伏层次贯通气脉为一线穿下来也。”张氏所谈是要求读者对全书进行整体把握，不可一味猎奇，这对读者正确领悟《金瓶梅》的审美价值是大有裨益的。当然，“读法”中的迂腐之论和牵强附会以及不是从审美角度进行“指点”的也颇多，这里就不一一加以评鹭了。

小说评点是中国古代小说理论批评的主体部分，也是中国古代小说美学的主要形式，为别国所罕见。

小说评点是我国古代典籍评注形式和文学批评方式在小

说理论领域里的运用和发展。评点本意是评论和圈点。古人读书时在自己认为精彩之处加以圈点，或因有所感，随手记下，撮要钩玄，点睛取髓，乃至借题发挥。唐代即有诗文评点，至宋，一些学者先后评点了不少诗文，作为文章作法之典范刊行成书，如吕祖谦的《古文关键》，楼昉的《古文诀》，真德秀的《文章正宗》，方回的《瀛奎律髓》等。钱钟书先生在《管锥篇》中谈及陆云的《与兄平原书》谈到了“评点”这一独特形式：

陆云《与兄平原书》。按无意为文，家常白直，费解处不下二王诸《帖》。什九论文事，著眼不大，著语无多，词气殊肖后世之评点或批改，所谓“作场或工房中批评（Workshopcriticism）也。”方回《瀛奎律髓》卷十姚合《春游》批语谓“诗家有大判断，有小结裹”；评点、批改侧重成章之词句，而忽略造艺之本原，常以“小结裹”为务。苟将云书中所论者，过录于机文各篇之眉或尾，称赏处示以朱圈子，删削处示以墨勒帛，则俨然诗文评点之最古者矣。

这里，钱先生所论述的，就是最早的评点的方式。

在我国开小说评点先河的是刘辰翁评点《世说新语》。明人许自昌《樗斋漫录》在谈及李贽的小说评点时，即指出刘辰翁为小说评点的开山祖。至晚明李贽、叶昼定型，经金圣叹、毛宗岗、张竹坡、脂砚斋、冯镇峦、但明伦等批评家

发扬光大，遂成为中国小说理论批评中一种独特的文学批评和审美鉴赏的方式。

小说评点包括回批、眉批、旁批、双行夹批等等。评点内容大多为对作品思想内容的评判发挥和对小说艺术的研究，更侧重于对小说艺术创作规律的探讨。小说评点的最重要的特色是通过审美鉴赏，锲入心灵的新的路数。它更注重批评的个性的表现，直观、即兴的意味也更浓。由于理论批评和审美鉴赏结合得相当紧密，所以审美主体对客体的观照就显现出绚烂多姿的个性光彩，通过这面透镜显示出来的评点世界充满着活力和灵气。读者从评点者的慧心的点拨中驰骋想象，很容易与评点者在艺术生命的搏动中产生共鸣，审美情趣上的沟通，并获得充分的领悟。这就是袁无涯所说的：

“通作者之意，开览者之心也。于一部之旨趣、一回之警策、一字一句之精神，无不指出，使人知此为稗官史笔。”

（《忠义水浒传全传发凡》）这就需要评点者具备十分真切的艺术感受、深厚的文艺修养和穿透力极强的剖视能力。胡适说小说评点为“八股文法”，就在于他不能完全理解小说评点家（当然，这里指的是那些可以称之为优秀的杰出的小说理论家们）的判断既有智性的推理活动，也有感性的直观活动，不了解他们具体深微的审美感受，自然就难以透彻地理解他们艺术判断、小说主张的真正内涵，从而无可避免地湮没小说评点的最有生气的、丰赡而精深的审美内涵。

总之，如果我们把小说的序、跋和评点组合起来，那么，我们即会发现，中国小说的理论批评的自成一家的格

局，已经很好地把审美心理、审美创造、审美欣赏等一系列小说美学上的问题几乎都涉及到了。李贽、叶昼、金圣叹、脂砚斋和但明伦的小说评点中，议论纵横，警句迭出，他们触及到许多艺术辩证法，比如，真与假，情与理，形与神，虚与实，主与客，分与合，起与落，伸与缩等等。

在中国小说理论批评中，“逼真”是评价小说的最基本的标准之一。在小说评点中，随处可见，诸如“情状逼真”、“情事逼真”、“语与事俱逼真”、“小小情事都逼真”、“闲话都逼真”等批语。此外与“逼真”属同一美学范畴的是“传神”、“摹神”、“追魂摄影”、“化工肖物”等概念，它们都是指艺术的真实。因此，在古代小说理论批评中的“真”有两种涵义，即第一种“真”是指生活真实，所谓“真有其事”，就是这种真；第二种“真”是指艺术真实，它是典型化所要追求的目标，所云之“逼真”、“真情”即这种“真”。同样，与“真”相对的概念的“假”也有两种不同的涵义：一种“假”是相对生活真实而言，它是典型化所要求的“假”；一种“假”是相对艺术真实而言，是艺术虚假或虚假的艺术。托名李贽对《水浒传》第十回所作的回末总评：

《水浒传》事节都是假的，说来却似真的，所以为妙。常见近来文集，乃有真事说做假事者，真钝汉也，何堪与施耐庵、罗贯中作比。

《水浒传》文字原是假的，只为他描写得真情出，所以便可以与天地相始终。即此回中李小二夫妻

两人情事咄咄如画，若到后来混天阵处都假了，费尽苦心亦不好看。

这里所说的“假”，便是指小说中的人物和事迹，它们相对生活真实来讲，当然是“假”的；但《水浒传》的妙处，在于它又能把这些“假”的写成“真”的。所以“《水浒传》事节都是假的”，“《水浒传》文字原是真的”，就是相对生活真实的“假”，这就“假”得好，“假”得真。至于“若到后来，混天阵处，都假了，费尽苦心亦不好看”。这就是说它完全背离了生活真实和艺术真实的美学原则，因而毫不足取了。

虚与实，也是小说评点中经常运用的一对概念。这里讲的虚实是指虚笔和实写的关系问题，而不是历史演义小说中典型化的虚构和历史真实性的关系问题。小说评点中谈虚实辩证法的不算少，例如金圣叹在《水浒传》第二十六回“武都头十字坡遇张青”的批语中说：

张青述鲁达被毒下，忽然又撰出个头陀来，此文章虚实相间之法也。然却不可便谓鲁达一段是实，头陀一段是虚。何则？盖谓鲁达虽实有其人，然传中却不见其事；头陀虽实无其人，然戒刀又实有其物也。须知文到入妙处，纯是虚中有实，实中有虚，联络激射，正复不定，断非一语所得尽赞耳。

虚从于实，附丽于实，运用虚的目的乃是为了衬托和表现实。因此，虚实必须辩证地结合起来。毛宗岗在《三国演义

义》第五十一回总评中说：

当周瑜战曹仁之时，正孔明遣将取三城之时，妙在周瑜一边写实，孔明一边写虚，又妙在赵子龙一边在周瑜眼中写实，云长翼德两边，在周瑜耳中虚写，此叙事虚实之法。

毛宗岗在第二十回总评中又说：

（董承、马腾）前之救驾是实写，而后之救驾是虚谈；前之受诏用虚叙，而后之受诏用实写，一虚一实，参差变换，各各入妙。

《三国演义》确实深得“叙事虚实之法”，也确实做到了“一虚一实，参差变换，各各入妙”。象赤壁战后，周瑜、孔明与曹兵进行了一连串的战斗：周瑜与曹仁之战是实写，赵云袭取南郡是半虚半实，张飞袭取荆州则是虚写，关羽袭取襄阳也是虚写，而且都是同时进行的。而作者或虚或实，或半虚半实，都叙写得生动自然，神出鬼没，确实是妙不可言。

《聊斋志异·侠女》写侠女突飞利剑，使一白狐身首异处，但明伦在评析时说：

报仇是本文正面，剑术是报仇实迹，正面难写，而实迹又不可不写。乃于此处借狐以写匕首之神异，

后之杀仇取头，只用虚写便足。

小说避开了正面写侠女如何杀人，而是采用了虚写：“夜将半，女忽款门入，手提革囊，笑曰：‘我大事已了，请从此别’。”这样写既节省笔墨，避免直露，能留给读者以发挥想象的余地，而且也可以产生实写的艺术效果，因为前面铺写了侠女如何杀狐，读者对她高超的剑术已有领教，这就是但明伦所说的实迹。以实衬虚，以虚代实，虚实相间的表现方法，能使文章腾挪多姿。

以上问题都触及到小说创作的内部审美规律，因此颇具审美理论价值。

小说评点派的重要贡献还在于他们开始注意提炼、归纳和总结小说创作的具体艺术表现方法的一些“法”。中国诗论、文论就好谈章法、文法。杜甫诗句云：“佳句法如何？”（《寄高三十五书记》）批评家时常以“法”这个概念笼统地指称艺术创造中的技巧。其实，按严格意义来说“法”并不就是艺术创造中的技巧。“法”只意味着作家创造某种文学的形式时所依据的法则、规矩和程式。王世贞说：

“首尾开阖，简繁奇正，各极其度，篇法也。抑扬顿挫，长短节奏，各极其致，句法也。点缀关键，金石绮彩，各极其造，字法也。”（《艺苑卮言》）这里指的就是诗人的技巧方面艺术能力的高下，也就取决于他对这些法则、规矩和程式的掌握。

至于小说评点中的“法”，一般是指小说创作的技法、文法和章法。过去人们一般认为小说评点讲“法”始自金圣叹，近

年有的专家在研究《新刻绣像批评金瓶梅》的评点时，认为冯梦龙首先开始了总结小说创作技法（《金瓶梅评注》第396页）。冯氏明确提出了小说创作的“躲闪法”和“捷收法”。除了这类直接指出文章之“法”外，还有一些未明说是什么“法”，但实际上已经点到，再由后人标明的，如第十回、第七十三回等所评的“绵里裹针”、“绵里下针”的“妙法”，就是后来金圣叹所说的“绵针泥刺法”；第十、二十二、六十一回等评的“线索之妙”、“映照得妙”、“针密如虱”等，就引出了金圣叹的“草蛇灰线法”等等。可见《新刻》批评者确是我国小说批评史上总结创作之法的一个先行者（《金瓶梅评注》第397页）。

金圣叹在前人的开拓下总结了《水浒传》的15种技法：“倒插法”、“夹叙法”、“草蛇灰线法”、“大落墨法”、“绵针泥刺法”、“背面敷粉法”、“弄引法”、“獭尾法”、“正犯法”、“略犯法”、“极不省略法”、“极省略法”、“欲合放纵法”、“横云断山法”、“鸾胶续弦法”等（《读第五才子书法》）。脂砚斋在评点《红楼梦》时提出的作法不下数十种，其中有：“反衬法”、“指东击西，打草惊蛇法”、“回风舞云，倒峡逆波法”、“由远及近，由小至大法”、“虚敲旁击，反逆隐回法”、“三染法”、“进一步法”、“退一步法”、“金蝉脱壳法”、“反点题法”、“避俗套法”、“倒卷帘法”、“皴染法”、“避难法”、“暗透法”、“转叠法”、“层峦叠翠法”、“背面敷粉法”、“重作轻抹法”、“横云断岭法”、“云罩峰尖法”、“三五聚散法”、“偷渡金针法”、“一击两

鸣法”、“岔法”、“虚敲实应法”、“突然法”、“伏线法”、“将繁改简法”等等。但明伦在评点《聊斋志异》时又总结了“反逼法”、“挪展法”、“暗点法”、“转笔法”、“遥对法”、“钩连法”、“双提法”、“以叙笔为提笔，以闲笔为伏笔法”、“先断后续法”、“叙次忽断忽续法”等等。其他一些小说评论家也提出了不少“法”，如“借树开花法”、“水中吐焰法”、“突陈法”、“火里生莲法”等等。

上面所提及的这些作法，有一些总结得并不十分科学，其涵义也不十分明确，即使真的掌握了这些技法，也不一定就能写出好的小说。但是，他们仍然给我们一些重要启示，即以总结出的各种技法就可以看出小说创作发展到成熟阶段已经有“法”可循了。

中国小说评点中所提到的各种技法、章法大多是就人物性格审美化问题和情节的审美因素加以多角度探讨的。

首先在人物性格的审美化问题上很多小说评点家都提出了新的看法和见解，他们已经在更深的理论层次上探讨了人物性格和形象塑造了。人们都知道“性格”作为一个明确的审美概念，最早提出者是金圣叹，他说：“《水浒传》写一百八个人性格，真是一百八样。若别一部书，任他写一千个人，也只是一样，便只写得两个人，也只是一样。”（《读第五才子书法》）但是，如何完成真正的性格塑造却需要技巧，这里就涉及到很多“法”了，如略貌取神，以形写神，而其中象“三染法”和“皴染法”就是使人物立体化的途径。形象和性格的塑造不是一次完成的，它需要多侧面、多层次地

逐渐显示，这一点在长篇小说的人物性格创造上就显得更为突出，更为重要。《红楼梦》写人物大多是先作概括性的介绍、点染，使之初具轮廓，然后反复皴染，使之逐渐丰富和明晰。脂砚斋评《红楼梦》第二回就指出：

此回亦非正文，本旨只在冷子兴一人，即俗语所谓冷中见热，无中生有也。其演说荣府一篇者，盖因族大人多，若从作者笔下一一叙出，尽一二回不能得明，则成何文字。故借用冷子兴一人略出其大半，使阅者心中已有一荣府隐隐在心，然后用黛玉宝钗等两次皴染，则耀然于心中眼中矣，此即画家三染法也。

至于《红楼梦》中王熙凤性格的塑造更是通过多次的皴染和勾画，逐渐使人物由远及近，逐渐丰满和立体化的。

中国古典小说在性格和形象塑造上有一个极鲜明的特点，即注重形象造型的对比性。形象对比作为一种艺术手法是极简单的，但是，它在认识上确有很大功能。大反差的两极化的形象参照对比，会使人的认识发生突变，从静止、渐进的状态中跃进到一个新的质的境界中。这种反差当然不是外部形态造型的比较，而是一种性格力量的撞击，目的是要造成一种情绪、一种态势、一种留给听众和读者的思索。

中国小说善于强化对比，在对比的选择上有意地寻找两极形象碰撞的交叉点、戏剧冲突的交叉点。所以，形象性格的对比的特点是以小说的情绪为内涵的。这种对比艺术在中国小说章法上有正衬法和反衬法。毛宗岗在《三国演义》第

四十五回回首总评中说：

各有正衬，有反衬。写鲁肃老实，以衬孔明之乖巧，是反衬也。写周瑜乖巧，以衬孔明之加倍乖巧，是正衬也。

衬托不能从牺牲对立的一方来达到目的。作为对正衬法的审美功能的弥补，便有反衬法。金圣叹称之为“背面敷粉法”。

“背面敷粉”是在突出某一方的过程中，无意使另一方的性格得到突出。说它是“无意”说的是不着意用笔墨，而是指在突出对方中对自身的反突出。总之，中国古典小说人物塑造中的对比手法，正是如此表现的，它的主题意向非常明确，即要通过是非、真假、美丑、新旧等不同观念，不同文化层次的冲突，作到人物性格化的。

重视情节的审美因素，是中国小说理论批评的重要特点。金圣叹、毛宗岗、但明伦等人用一系列概念来说明小说情节、结构的章法。这些情节章法显示出对于现象的独特把握，其中不乏情节规律的揭示。

在诗歌和音乐中，重要诗句和旋律的重复，是使结构完整的一种常见的手法，能造成回环往复的美。而在小说中，情节的简单重复却往往会造成雷同。但是，中国古典小说却偏要于险处取胜，有意使情节重复，同时，在重复中写出不重复。古代小说评论家称之为“犯中见避”。

“犯中见避”的情节在古代小说中有很多成功的例子。大体有两种：一种是主角不同，如《三国演义》里多次写火