

绪 论

没有理论的具体研究是盲目的，而没有具体研究的理论则是空洞的。

——皮埃尔·布迪厄

题记中的引言，出自〔法〕布迪厄、〔美〕华康德的《实践与反思——反思社会学导引》一书。^①它是本书所遵循的学术取向和方法论原则。

毋须多言，学术研究的实践已经证明，古代文学尤其是经典作品的研究，如果不从理论上突破，方法上出新，就无法担保研究的理论品格和学术深度，往往流为一种浅层次的引述和经验性的描绘。此为 20 世纪古典文学研究的反思中，大多数研究者的共识。

为了获取更为广泛的理论资源，必得要跨越学科疆界，“侵入”不同领域，用以激活思想，扩大研究的“支援意识”。林毓生先生指出：“用博兰霓的哲学术语来说，影响一个人研究与创造的最重要因素，是他的不能明说的、从他的文化与教育背景中经由潜移默化而得的‘支援意识’。因为这种‘支援意识’是隐涵的，无法加以明确描述的，所以方法论的著作无法处理它。”

李猛、李康译，中央编译出版社 1998 年版，第 214 页。

② 林毓生：《中国传统的创造性转化》，三联书店 1988 年版，第 28 页。

博兰霓认为，人的意识可区分为明显自知的“集中意识”和无法表面明说，在与具体事例时常接触以后经由潜移默化而得到的“支援意识”。人的创造活动是这两种意识相互激荡的过程；但在这种过程中，“支援意识”所发生的作用更为重要。^① 林毓生先生在介绍美国“芝加哥大学社会思想委员会”（实际上是一个独立的学系）博士培养的成功经验时说到，这一委员会的创办人乃孚先生认为，“任何一个时代都需要少数具有原创能力的思想家提出新的观点来界定与指引这个时代的学术与文化，这种新的思想往往是源自新的问题的提出，而这种新的问题又往往需要跨越几个学科的知识与训练才能得到较为完善的解答。然而，具有常规的科系，通常都有它们约定俗成的范围，在这个范围以外的有关问题，常被武断地认定是不相干的，在传统的科系攻读的研究生当中即使有人希望研究这些问题，他们通常得不到鼓励，也得不到适当的指导。‘社会思想委员会’的建立就是要给一些具有潜力、能够提出此类原创性问题的年轻人，一个接受科际整合训练与钻研自己问题的环境。”^②

布迪厄也谈到类似的意见，他说：“我这一辈子就是在与各种任意分割的学科疆界做斗争。不论是在社会学和人类学之间，在社会学和历史学之间，在社会学和语言学之间，在艺术社会学和教育社会学之间，在体育社会学和政治社会学之间，等等，诸如此类的疆界完全是学院再生产的产物，也毫无认识论方面的根据。这里再一次表明，哪里突破了学科的藩篱，哪里就会取得科学的进展。”^③

打破学科疆界，采用不同的分析域，对古典小说作多层面的

林毓生：《中国传统的创造性转化》，第301页。

② 同上书，第298页。

③ 《实践与反思——反思社会学导引》，第196—197页。

视角观照和多维度的文化解读，正是本书努力的方向，虽不成功，却心向往之。

在古典小说的研究中，“四大奇书”——《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》——是备受关注的对象。据有关统计，绝大多数的论著，都是围绕这些小说而展开的，以至于有的研究者在惊叹之余，欲矫枉救偏，力挽狂澜，疾呼对象转移，倡导另开园地。其实这一现象正说明，这些小说是经过时间之汰选而具有丰富文化内涵的“经典”，是“不因任何时代之风尚而增损其本身价值的一流巨著”（林毓生对经典的解释）。对经典小说的关注和研究，是古今中外学术研究史上再自然不过的事情了，因为只有它们，才最有资格担当诠释的对象，也才最有研究的价值，不论从思想认识上，还是从创作方法上，对后世皆有不可估量的借鉴意义。^①倘若我们不是为研究而研究，对这一现象就不必大惊小怪，关键在于提高研究的质量，转变低层次的重复描述，而不是舍此求他，作一厢情愿式的放弃。多年来的转向呼吁，至今收效甚微，也从反面说明了这一点。

说到它们最具有研究的价值，一个很重要的方面，是因为它们较其他小说，蕴藏有丰富而复杂的文化内涵，你不论用什么样的方法去总结它的主题，总是顾此失彼，徒劳无功，绝不能涵盖它的所有内容，统一它的所有声音，且这些内容或传出的声音，又往往是互相矛盾的。这里，我们首先要走出一种认识的误区，以为思想矛盾、内涵复杂、难以统一、不便索解的多声现象，必然会使该小说在应当取得的成就或价值上，大打折扣，甚至视为一种缺陷和弊病；尤其是那种以“时代局限”或“阶级局限”等

参见杨义：《面向新世纪的中国文学学术》，《东方文化》2000年第

简单概括、一笔了账的做法，更不可取。事实证明，愈是内涵丰富复杂的小说，就愈能激起诠释者的兴趣，也就愈有其不可替代的价值。毛泽东说“《水浒传》好就好在投降”，不正是从这一角度立论的吗？那种爱憎分明、主题单一、迎合大势、图解思想的小说，仿佛一碗清水，稍瞥一眼，即可见底，倘对这样的小说，费辞费力，那是头脑正常的人绝对不为之事，它只能印证一种创作现象，而不能充当深度诠释的对象。

正因为这些经典小说思想内容极其复杂，所以在每一部小说的文本解读史上，均有若干主题说，而且每一种主题说都有其合理性，都能在文本中找到充分的内证，但又谁也说服不了谁。因是之故，何满子先生索性提出放弃“主题研究”的主张：

在《三国演义》和其他许多小说的研究实践中，已证明用单纯、抽象的“主题”来概括一个生活内容丰富的作品是无能为力的。人们可以就作品所反映的生活的各个侧面抽出自己所认可的“主题”，众多的“主题”都不能统帅作品的全盘内容。把十几个或几十个“主题”加在一起，又不成其为一个单一的主题（哪怕再标一个两个所谓“副主题”）；抽象到最后，结果还只能是归结为作品的题材或题目。

于是，他针对有人提出的“暂时不必给它规定什么主题，免得把自己束缚起来”的脱困之法说：“如果不是‘暂时’，而是根本放弃对抽象、干瘪的‘主题’的寻求，乃至抛弃这个于艺术分析有害的‘主题’说，岂不更好。”^①

何先生的“献疑”，曾引起学界不小的震荡与反响，此处不

何满子：《“主题”问题献疑——古代小说研究肆言之三》，《光明日报》1984年11月27日《文学遗产》专栏。

拟详细论列，总之赞成者有之，反对者有之，修正者有之。但倘若我们换个角度看，这一“多主题”的现象，恰好表明这些经典文本在叙事上，不是一种“独白型”的话语。因此，对它们的解读，需要打破一元化的思维模式和同一性的观照视角，因为这是解读“独白型”作品所采取的立场和方法。我们虽不能认定它们就是巴赫金所说的“复调小说”（这是由文本所残存的部分“说话”性质所决定的，因为“说话人”常持一种独断的立场，所以难以构成文本内部的“对话”关系）；但“多声”现象的存在，却是确凿无疑的事实，因而需要打破解读“独白型”作品时所惯用的立场和方法，克服那种“不是东风压倒西风，就是西风压倒东风”的单向度思维方式而强作解人，或带有专制主义特色的评判伦理以歪曲文本。可行的方法恐怕是重在发掘它们的多重文化内涵，从不同角度探讨造成其内在矛盾的症结所在，解释作家的思想困惑，而不是为图省事，以牺牲部分内容为代价而寻求单一的主题，或站在高人一等的立场上，以“局限性”一笔括之。

本书主要讨论的是“四大奇书”。

“四大奇书”的称谓，见于李渔《古本三国志序》和《三国志演义序》。《古本三国志序》云：

昔弇州先生有宇宙四大奇书之目，曰《史记》也，《南华》也，《水浒》与《西厢》也。冯犹龙亦有四大奇书之目，曰《三国》也，《水浒》也，《西游》与《金瓶梅》也。两人之论各异。愚谓书之奇，当从其类。《水浒》在小说家，与经史不类。《西厢》系词曲，与小说又不类。今将从其类以配其奇，则冯说为近是。

《三国志演义序》云：

尝闻吴郡冯子犹，赏称宇内四大奇书，曰《三国》、《水浒》、《西游》及《金瓶梅》四种。余亦喜其赏称为近是。

佚名《满文本金瓶梅序》中，也有类似的说法：

历观编撰古词者，或劝善惩恶，以归祸福；或快志逞才，以著诗文；或明理言性，以喻他物；或好正恶邪，以辨忠奸。其书虽稗官古词，而莫不各有一善。如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》四种，固小说之四大奇也，而《金瓶梅》于此尤奇焉。

另在西湖钓叟《续金瓶梅集序》中，又有“三大奇书”之称

今天下小说如林，独推三大奇书，曰《水浒》、《西游》、《金瓶梅》者，夫《西游》阐心而证道于魔，《水浒》戒侠而崇义于盗，《金瓶梅》惩淫而炫情于色，此皆显言之，夸言之，放言之，而其旨则在以隐、以刺、以止之间。唯不知者，曰怪、曰暴、曰淫，以为非圣而畔道焉。

此外，在金圣叹“才子书”系统建构之前或同时，已有“四大书”之称：

《水浒》、《三国》奇奇正正，河汉无极，论者以二集配《伯嗜》、《西厢》传奇，号四大书。厥观伟类！（〔明〕笑花主人《今古奇观序》）

上述种种说法，均有他们各自的“奇书观”。我们暂且不管包容甚广的“才子书”系统和将小说、戏曲混为一谈的“四大书”之称，就纯小说而言，不论立论的角度如何，要而言之，所谓“奇书”之“奇”，如浦安迪先生所言，“既可以指小说的内容之奇，也可以指小说的文笔之奇”。^①这从[清]何昌森《水石缘序》的一段话中亦可得到印证：“从来小说家言，要皆文人士心有所触，意有所指，借端发挥以写其磊落光明之概。其事不奇，其人不奇，其遇不奇，不足以传。即事奇人奇遇奇矣，而无幽隽典丽之笔以叙其事，则与盲人所唱七字经无异，又何能供鉴赏。”可见，这种“奇书系统”的建构，恰是对“小说”这一文体本身特点的概括。它不仅如浦安迪紧接着所说的那样，“这一称谓本身便隐隐然设定了一条文类上的界限，从而把当时这四部经典的顶尖之作，与同时代的其他二三流的长篇章回体小说区别开来”，并“孕育了一种在中国叙事史上独一无二的美学模范”；而且更重要的是，欲以此作为范型来确定小说“文体”的主体性特征。

众所周知，中国是一个历史意识高度发达、史传文学极其兴盛、正统观念尤为强烈的国度。就“小说”这种独特的文体而言，受史传的影响最为深厚，为了提高小说在文体学上的地位，往往将之与“正史”相比附而被称之为“野史”。“正”/“野”之判分，除过史料之实/虚的区别之外，还隐含着一种正统意识的等级排列和划定，只有把它们附着于“史”尾，给它们罩上“史”的光环，才有其存在的价值，才能获得一种文体学的意义。这也正如词、曲之初兴被称之为“诗余”、“词余”一样，这一称谓或命名，一方面标出它们的源流演变关系及性质，另一方面又

浦安迪讲演集：《中国叙事学》，北京大学出版社 1996 年版，第 23 页。

分明含有“在野”之意和“尊卑”之判，这也意味着它们尚未获得文体上的独立地位，因而只有攀附诗、词，人赘其门，才能获得生存的权利，并得以显示它们的面目。无独有偶，也有把小说称之为“史余”者，如〔明〕笑花主人《今古奇观序》开篇即云：“小说者，正史之余也。”另有一种附有万历己酉序言的《续编三国志后传》，其署名便为：“晋平阳侯陈寿史余杂记，西蜀西阳野史编次。”以此来看，称之为“诗余”、“词余”、“史余”，又是对它们文体地位的一种别一形式的抬高与提升。

但说到底，这种依附式的拔高，仍未揭破文体本身的特性。于是，在小说创作大盛，而且其地位日益提高的明清之际，出现了笑花观主人的“四大书”之称及金圣叹“才子书”系统的建构，企图以“才子书”或“大书”的称谓，将小说、戏曲与受到传统肯认的“正典”相提并论，以提高它们的地位。同时，“奇书”系统也应运而生，以“奇”之一字，与正典的话语霸权分庭抗礼，一争短长。如果说，“才子书”的标举，重在纠正对小说、戏曲的偏见；那么，“奇书”的命名，则重在展示小说的“文体”特征，使它们脱离依附，挺拔于“正典”之外，获得自己形式上的独立性。

在中国文论中，“奇”是与“正”相对并举的一个范畴。我们不妨作如下的古今转换：如果将“正”视为一种“现实主义”的创作原则，那么，“奇”就是一种“浪漫主义”的创作原则；如果将“正”视为一种带有“大说”（主流意识形态或大传统文化）特点的“宏大叙事”，那么，“奇”就是一种带有“小说”（相对于“大说”而言的众声喧哗或小传统文化）性质的“个人化叙事”；如果将“正”视为一种“史官”的正统史传，那么，“奇”就是一种“稗官”的野史外传；如果将“正”看作一种获得意识形态支持的“正当”性言说，那么，“奇”就是一种处于边缘地位的“另类”性言说。前者求正责实，后者求奇务虚。所

谓“奇书”之称，正是要揭破“小说”文体重“虚”务“奇”的特点，并已经注意到了其不同于“大说”（正典经传）的独特性格和美学品质。这正如石昌渝先生所言：“史传文为小说文体的形成和发展提供了现成的经验，但同时也造成了小说对史传的长期依恋，阻滞了小说和小说观念的发展。中国的史传和小说在文体上没有一条决然的界线，它们的区别仅在实录和虚构这个内质性的问题上。传统观念瞧不起小说，就在它视小说为无稽之言；而小说家却偏偏要与史传认宗叙谱，在叙述的时候总要标榜故事和人物是生活中实有，作品中毫无夸饰的成分。当小说宣布自己是虚构的，是‘真事隐去’、‘假语村言’时，小说才是彻底摆脱了附庸史传的自卑心理，正所谓‘史统散而小说兴’（绿天馆主人《古今小说叙》）。然而一些受传统观念的影响的评论家，又偏偏不相信作者‘假语村言’的宣言，挖空心思去索隐探幽，不找到小说影射的真人真事决不罢休。史传在文体上孕育了小说，换句话说，小说来源于史传；但是史传在精神上阻滞了小说的发展。小说克服了‘史传’的强大阻力之后才走上康庄大道。”^①

“奇书”的建构，不正透露出要摆脱“史统”、改变附庸的信息吗？不正意味着对“形式的意识形态”（詹姆逊语，见《政治无意识》）的突破吗？所谓“四大奇书”，正可理解为当时小说创作中最值得称道的、可与“正典”争夺话语权的四部大书，它们已不是“丛残小语”的“短书”和“街头巷语、道听途说”的“小道”了。

摆脱“史统”，强调虚构，重视小说文体本身的特性——这在晚明人的认识中尤为明显。如〔明〕佚名《新刻续编三国志引》用设辞问答的形式辩道：

客或有言曰：书固可快一时，但事迹欠实，不无虚诞渺茫之议乎？予曰：世不见传奇戏曲乎？人间日演而不厌，内百无一真，何人悦而众艳也？但不过取悦一时，结尾有成，终始有就尔。诚所谓乌有先生之乌有者哉。大抵观是书者，宜作小说而览，毋执正史而观，虽不能比翼奇书，亦有感追踪前传，以解世间一时之通畅，并豁人世之感怀君子云。

熊大木在《大宋武穆王演义序》中亦以西施故事为个例言道：

或谓小说不可紊之以正史，余深服其论。然而稗官野史实记正史之未备，若使的以事迹显然不泯者得录，则是书竟难以成野史之余意矣。如西子事，昔人文辞往往及之，而其说不一。《吴越春秋》云，吴亡西子被杀；则西子之在当时固已死矣。唐宋之问诗云：“一朝还旧都，靓妆寻若耶。鸟惊入松网，鱼畏沉荷花。”则西子尝复还会稽矣。杜牧之诗云：“西子下姑苏，一舸随鸱夷。”是西子甘心于随蠡矣。及东坡题范蠡诗云：“谁遣姑苏有麋鹿，更怜夫子得西施。”则又以为蠡窃西子，而随蠡者或非其本心也。质是而论之，则史书小说有不同者，无足怪矣。

这的确是把握到了小说文体特性的高明之论。

其实，在古人的文学批评中，常用“奇”之一字，判别趣味，以定高下，被广泛地用于各种文学体裁的评论中，业已成为一种特定的审美范畴。但被组合为某一文体之专称的，则自小说始，唐代的“传奇”就是最好的例证，它的特点是“征异话奇”或“访奇述异”，同时又大量融入诗赋，以增强其文学的色彩。这一诗赋的增插，也是为了提高小说的文体地位，使之成为“文备众体”的一种独特形式（即使在长篇小说中也复如此，如毛宗

岗在《三国志演义凡例》中所说：“叙事之中，夹带诗词，本是文章极妙处。”），从而增强了其抗衡正典、独立于世的力量，并获得上至文人士大夫，下至市民大众的普遍欢迎，使他们各有所取，满足他们不同的欣赏爱好，留给他们不同的阐释空间。自此以后，“传奇”一词便成为正典以外，几乎所有带有说、唱特点的通俗类文学的通称，在文体史上运用最为广泛。“奇书”的命名，或许正是受之影响而来的。这一命名，既含有追本溯源之意，又扩大了原有的内涵，而且更重要的是如前所述，有与正典的话语霸权一争高下之势，即使退一步说，起码也可以与之鼎足而立，获得自己的生存权与话语权，摆脱轻贱和鄙视。

其次，“奇书”之“奇”，也是对小说之审美特性的把握，除了强调它的故事性的新奇曲折之外，还充分注意到了它的娱乐功能，此即所谓“快心悦目，足娱闲遣，足助清谭”者也（〔清〕蒹史氏《重校第一才子书叙》），可令读者“消遣于长夜永昼，或解闷于烦剧忧态，以豁一时之情怀。”（〔明〕佚名《新刻续编三国志引》）此正如汤显祖评《虞初志》所说的那样：“以奇僻荒诞，若灭若没，可喜可愕之事，读之使人心开神释，骨飞眉舞。”（《点校虞初志序》）因此“可以代捉麈之谭，资扞虱之论。”（〔明〕王穉登《虞初志序》）另外，在明清之际，对小说审美特性的把握，从“奇”之一字备受关注的现象中，也可得到充分印证。如自明迄清，就出现了大量以“奇”字命名的小说，如《拍案惊奇》、《今古奇观》、《型世奇观》、《今古传奇》、《今古奇闻》、《新史奇观》等等。不惟如此，在整个中国小说发展史上，“鸢异崇怪”（洪迈《夷坚丙志序》），似乎是小说家言的主要特征。

同时，为了使小说文体获得存在的合理性或合道性，又赋予它们重大的教化功能，以之提高它们的社会意义和价值。就历史演义而言，让它们担负起“明乎得失，有益风化”（清溪居士《重刊三国志演义序》）的历史重任和“羽翼信史”（修髯子《三

国志通俗演义引》)、“借古鉴今”(吴沃尧《两晋演义序》)的资治作用。即使如《金瓶梅》这样的小说,也如欣欣子序所言,无非是“明人伦,戒淫奔,分淑慝,化善恶。知盛衰消涨之机,取报应轮回之事,如在目前。”话本小说虽具通俗之性质,但被赋予的作用却更大,这从“喻世”、“警世”、“醒世”、“型世”、“清夜钟”、“贪欢报”等命名中,可略窥一斑。总之,如《隋炀帝艳史凡例》所云:“著书立言,无论大小,必有关于人心世道者为贵”;或扬其芳,或播其秽,以劝惩后世。如《列国》、《三国》、《东西晋》、《水浒》、《西游》诸书,与二十一史并传不朽,可谓备矣。”将小说方之于正史,并视为与正史可“并传不朽”的文体,难道还有比这更高的地位评价和意义承诺吗?再加上它独具的娱乐功能,正可“使读者于消闲遣兴之中,仍可获益于消遣之际”(吴沃尧《两晋演义序》),劝惩娱心,兼而可得。

在传统的认识上,我们习惯于将“四大奇书”视为“通俗文学”的典范。浦安迪先生却一反陈说,认为此类“奇书文体”,“有一整套固定而成熟的文体惯例,无论是就这套惯例的美学手法,还是就它的思想抱负而言,都反映了明清读书人的文学修养和趣味。它的美学模型可以从结构、修辞和思想内涵等各个方面进行探讨……通过这些方面的具体研究,我们就会发现,这种文体比之于市井里巷的说书艺人所创造的口传文学传统,其高深奥妙的程度,相去实在不可以道里计。当然,我这样说的用意,并不是要否认明末四大奇书曾从民间通俗文化里的口传资料中吸取养料的事实,而只是要强调指出,这些作品的最后‘写定本’——即嘉靖和万历年间问世的《三国志通俗演义》、《忠义水浒传》、《金瓶梅词话》和世德堂本《西游记》——迥别于当时流行于世的通俗小说:从它们的刊刻始末、版式插图、首尾贯通的结构、变化万端的叙述口吻等方面,一望可知那是与市井说书

传统天地悬殊的深奥文艺。它与同时代的吴门文人画派、江南文人传奇剧其实同出一源，因此我认为，我们不妨借取‘文人画’，‘文人剧’的命名方法，用‘文人小说’来标榜‘奇书文体’的特殊文化背景，庶几不辜负这些天才文人作家的突出艺术成就和一片苦心雅意。”

他不但为其定性、正名，甚至还作了如此高的评价：

我的研究不仅希望证明明清长篇章回小说是文人写的小说，而且要特别指出它是一种在文类意义上前无古人的崭新文体。它在本质上完全不同于宋元的通俗话本。它是当时文人精致文化的伟大代表，是明清之际的思想史发展在艺苑里投下的一个影子，是以王阳明为代表的宋明理学潜移默化地渗入文坛而创造的崭新虚构文体。它前承《史记》，后启来者，把中国的叙事文体发展到虚构化的巅峰境界，经过若干中间理论环节的建立，完全可以与西方 novel 作跨越时空的横向比较，为进一步建立中西叙事文学之间的有效对话而铺平道路。^①

浦氏的这一看法，不无道理。就它们大多所具有的悲剧性结局而言，也与代表通俗性格之传奇剧的大团圆迥异，渗透着强烈的文人意识和大传统精神。但我们要始终记住而不能忽略的是，它们属于一种“累积型”的作品（《金瓶梅》除外，但它对《水浒传》的情节借用也是一个不容忽视的特点，更有人对它的独创性表示怀疑）。从它们的成书过程来看，分明受到通俗文艺尤其是“讲史”的影响。在文人的最后写定本及其不断修改、润饰的翻刻中，民间的小传统文化和代表主流的大传统文化已达到了高

度的结合，这不但表现在情节的采择与设置中（如对“桃园结义”与“三顾茅庐”的同时采编），也表现在对事件的看法与评价上（如对带有民间色彩的“义”与带有官方特点的“忠”的兼容并蓄；对反抗与招安的悖论式接纳；对情欲的同情性理解与仇恨性排拒，等等）。因之，这些“奇书体”既受到文人的青睐，又受到大众的欢迎。就主题的难以统一而言，也足可证明它们在成书过程中吸纳了来自不同方面的思想，呈现出某种混合杂糅的特点，因而不好说它们就是文人的精致创作。这绝不是否定文人在组合题材和最后写定中的重大作用，而只是想指出这一客观的存在而已。相比较而言，倒是用文言撰写的“传奇”，更符合“文人小说”的称谓，尤其是唐传奇。

就小说的题材与内容而言，按照鲁迅先生的分类，一般把《金瓶梅》视为“世情小说”。杨义先生曾惊叹道：“‘世情书’重在写实，‘奇书’重在出奇，二者之间是存在着明显的审美旨趣差异的。论者评议《金瓶梅》，时而称‘世情书’，时而称‘奇书’，却很少把二者联系为统一的整体加以深究。实际上，‘世情—奇书’这种审美旨趣的悖谬的双构，使我们无论怎样考证作者‘兰陵笑笑生’的姓名身世，都不应忘记他是一位旷世怪才，甚至鬼才。”^①其实，“世情书”的概括，重在内容；而“奇书”的设定，兼顾文体。写“世情”的并不妨碍它成为“奇书”，成为“奇书”的也并不意味着它不能写“世情”。所谓“审美旨趣的悖谬”，只是一种假定而已。就其题材内容而言，在文人的眼中，它竟敢于冒天下之大不韪，如此展示色情，其本身就构成了“奇”的色彩，自会引起他们的惊奇而目为“奇书”；在下层大众眼中，由于这种色情描写在某种程度上迎合了他们的趣味，也会

抱着好奇的目光观看之，况且它之地道纯熟的白话，在接受上不会有大的障碍。因之，不论文人抑或大众，都可以在这一“世情一奇书的审美旨趣”中，获得某种“越轨的欢快”和“解构的乐趣”。称它为“奇书”的原因之一，就在它与正典统绪的分流上，在其截然不同的面目上。

对文本内涵作文化学的诠释，首先应当关注的是“文化”对人之行动的控制机制和对人之形象的建构功能。在为了“得到一个更精确的人的图像的努力中”，著名文化人类学家格尔茨提出了两个应当注意的观点，“第一个是，最好不要把文化看成是一个具体行为模式——习俗、惯例、传统、习惯——的复合体，直到现在大体上都是这样看待文化的，而要看成是一个总管行为的控制机制——计划、处方、规则、指令（计算机工程师将其称为‘程序’）。第二个观点是，人明显地是这样一种动物，他极度依赖于超出遗传的、在其皮肤之外的控制机制和文化程序来控制自己的行为。”^①他虽然谈的是人类学，但也同样适用于文学的研究。我们虽不必完全按照他的解释来看待文化，但这样的解释无疑对我们有极大的启发作用。

将文化理解为一种行为的“控制机制”，将可以帮助我们探明小说中人物行动的终极原因和取向，并可直抵人物的无意识区域，揭出话语与权力的关系，而不是就事论事或经验式地只停留在性格方面或社会方面去查找原因，因为性格也是一种文化的产物，或者“最直截了当”地说，“没有独立于文化的人性这样一东西”——“我们的思想、我们的价值、我们的行动，甚至我

们的情感，像我们的神经系统自身一样，都是文化的产物。”^① 格尔茨举例说道：“沙特（法国小镇，它的教堂是著名的哥特式建筑风格的代表作——译注）教堂是由石头和玻璃建成的，但是沙特教堂不仅仅是石头和玻璃；它是一个大教堂，而且不仅仅是一个大教堂，是一个由特殊的社会团体的某些成员在特殊的时期建筑的一个特殊的大教堂。为了理解它的含义，你需要知道比石头和玻璃的一般属性和所有的教堂的共性更多的东西。你还需要理解——按我的观点更为关键——上帝、人和建筑之间关系的特殊概念，因为它们决定了教堂的产生，并最终形成了它。这与人类没有什么不同：他们中的每一个人毫无例外都是文化的作品。”^② 他进一步肯定地断言道：“总而言之，我们是通过文化来使自己完备或完善的那种不完备和不完善的动物。”^③ 且不管这样的论述是否有绝对化之嫌，他的举例却分明具有方法论的意义，可以适用于文本的文化学解读。

举几个简单的例子。如有一种作为教本的文学史把宋江的私释晁盖，看作是他的“第一个革命行动”。倘若果是“革命行动”，那么关羽在华容道的私释曹操又该作何理解呢？看来，论者在探讨“私释”行为时，恰恰忽略了具有丰富文化内涵的“义”之一字对人物行动的指令和控制作用，倒是《三国志演义》在回目中对此做了画龙点睛式的提示与界定，将之看作为“义释”，这正抓住了问题的要害，找到了人物行动的终极原因，比我们的认识恐怕要高明得多。

另有文学史认为，《西厢记》中红娘的“婢女”身份使她“有着

克利福德·格尔茨：《文化的解释》，韩莉译，译林出版社 1999 年版，第 61—63 页。

同上书，第 63 页。

同上书，第 62 页。

一种受压迫受奴役者的是非标准和从这种是非标准出发的正义感”。如果照此解释，那么《红楼梦》中王善保家的为什么就没有这种“是非标准”和“正义感”呢？难道她是地主阶级吗？可见这一观点并不能“证伪”，把问题明显简单化了。这种简单的处理，在前举文学史的下列判定中也有所表现：薛宝钗“是一个按照封建淑女的全套规范自觉行动着的人。她的灵魂的每一个角落都已经被封建礼教所污染，失去了人性之光、人性之美”，所以“她的‘悲剧’引不起人们的同情。”试想，如果“封建礼教”塑造的全是一些“失去人性之光、人性之美”的人，那么我们还有必要歌颂历史上那些正义之士或爱国之士吗？还有必要歌颂那些“劳动妇女的优秀品德”（这是在文学批评中大家耳熟能详的句子）吗？因为他们和她们也是由所谓的“封建礼教”所塑造的。这种文化激进主义的观点，毋庸置疑，至今仍占有广大的市场。

说到劳动或下层妇女的“优秀品德”，我们自会想起一个最具典型意义的个例——《琵琶记》中的赵五娘。对她的品德，论者几乎异口同声，极尽歌颂之能事。这无疑是正确的。因为正是这种类似于宗教式的“苦行”精神和自律意志，把她推向了德性的峰巅和崇高的境地，如康德所说：“德性之所以有那样大的价值，只是因为它招来那么大的牺牲，不是它带来任何利益。”（《实践理性批判》）也如涂尔干所说：“一个人只有勇敢地面对痛苦，他的杰出之处才能明显地体现出来。只有克制自己的本性，反向而行，才能把自己提升到更加非凡的境界。正是通过这种方式，他把自己与其他某些盲目追求享乐的人区别开来，在世上为自己争得了一席之地。”^①但这只是这一形象的一个方面，倘若我们从女性主义的角度去观照，这种劳动或下层妇女的“优秀品

爱弥尔·涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆译，上海人民出版社 1999 年版，第 410 页。