

Zhongguo Gudian
Xiaoshuo Shilun

中国古典 小说史论

〔美〕夏志清 著
胡益民 等译
陈正发 校



E0BOOK.COM 瀚书网
www.eobook.com

目 录

序	宰皂 裁狄百瑞 员
第一章 导论	员
第二章 《三国演义》	猿苑
第三章 《水浒传》	苑苑
第四章 《西游记》	员怨
第五章 《金瓶梅》	员园
第六章 《儒林外史》	圆员
第七章 《红楼梦》	圆愿
第八章 中国古代短篇小说中的社会和个人	猿源
参考引用书目	猿愿

序

宰皐 裁狄百瑞

《中国古典小说史论》系东方研究会发起编辑的“亚洲研究指南系列丛书”之一。这套丛书包括书目指南、文摘以及向接受普通教育的学生和一般读者介绍亚洲文明不同侧面的概览。该丛书最早由卡耐基公司、最近复由美国教育局赞助。它旨在与同由东方研究会赞助的“亚洲文明介绍”、“东方古典著作译丛”两套丛书所提供的基础读本和译作互为补充。

在任何对于中国文学的研究中，中国古典小说都是一个突出的方面。它们是对中国文化传统的主要表现；其中有些作品同世界文学中的主要作品一样值得重视。夏志清教授此书对这些作品的探讨重在阐释。围绕着一部博大精深的文学作品，常常存在许多版本和历史问题。夏志清教授不求一一澄清这些问题，而是从这样的研究中提取最须的资料，为对作品本身的基本理解和欣赏服务。换言之，他在中国古典小说方面所做的，正如帕顿·华生《中国早期文学》一书（亦系这套系列丛书之一）对早期中国古典文学所做的工作一样，二者不谋而合。

第一章 导论

—

一个曾多少接触过西方小说的专治中国传统长篇小说的研究者,迟早一定会为这样一种鲜明的对照所震惊:一方面,这类小说的大多数作品质量平平,读来无所收益;但另一方面也有一些作品,虽与上属作品出自同一文学传统,却颇具堪为补偿的长处,这种长处足以吸引老成睿智的学者。最苛求的现代读者,至少也会对那个传统中的一部作品——《红楼梦》——持赞许态度,而大多数读者,一定会将《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》和《儒林外史》这五部作品也归入中国小说的古典名作之列。这几部作品固然不见得都是中国小说中写得最出色的,即使我们不把现代小说算在内,我相信中国传统小说中还有几部作品,虽然其重要性尚未得到批评界的普遍认可,但若以艺术而论,它们比之这六部小说中较次要的作品还是要胜过一筹的。但毋庸置疑,这六部作品是长短小说这种文学类型在历史上最重要的里程碑:每部作品都在各自的时代开拓了新的境界,为中国小说扩展了新的重要领域,并深深地影响了中国小说后来的发展路径。直到今天,它们仍然是中国人最心爱的小说。我想,在对于自开始至清末的全部中国小说的重新评价尚付阙如的情况下,把批评的注意力放在这些书上,是不至离题太远的。

的确,从过去 源年间学术界在这几本书上所下的惊人功夫

来看,似乎就是它们构成了中国小说的传统。现在,不仅中国学者,就连西方的汉学家,对有关它们的作者以及版本方面的最细微的问题,也都以极为严肃的态度来探讨^①。在中国大陆,尽管对《金瓶梅》一书的自然主义倾向尚有诸多保留看法^②,但这六部作品却一致被誉为体现了人民创造天才的作品,认为无论从“经典”一词的任何一层意义上来说,它们都堪称经典之作。它们声誉的提高,部分地反映了近年来大力肯定古代白话小说时所体现出来的日趋强烈的沙文主义热情。最近,传统小说被改称为“中国古典小说”,这一新的命名明确地显示了批评态度的转变。不久前,这些小说还被轻蔑地称为“旧小说”,以着重强调它们不同于在西方影响下创作的“新小说”;或者,它们被比较客观地称为“章回小说”,但“章回小说”这个名称毕竟也还带点轻蔑的味道,暗示那种把一部小说分成许多回、不顾每一回是否能成为一个首尾一贯的单元的传统写法,不值得现代人去仿效。尽管新文化运动的领袖们拥护白话小说来支持他们的文学革命,但他们同时又是受过西方文化熏陶的学者,所以对这类文学总会多少感到有些格格不入。

中国小说批评在西方影响下终于不可避免地开创了新的纪元。到清末,开明的学者和新闻家对于通俗文学,特别是小说的社会影响力已开始关注起来^③。他们推论,假如说对于中国人面临现代世界手足无措这一现象,传统小说应负部分责任的话,那么它们就必须由旨在激发爱国热情、传播新观念的具有教育意义的通俗作品来取而代之。作为中国人倡导新小说的元老之一的梁启超,写过不少关于西方可歌可泣的爱国志士的故事,在当时影响极大;其他忧国忧民的作家也日渐以小说作为批评社会和政府的工具^④。他们视小说为一种活生生的社会力量和日趋强烈的意识,也导致了这样一种看法,即从前的小说家未能克

尽教育之责。

在“五四”时代的作家中,这种对传统小说不满的情绪仍然存在。不过,他们同时也还是借用了几部有分量的小说为白话运动助阵壮威,这又给人们一个相反的印象:即传统小说毕竟是中国民族的遗产,值得我们骄傲与珍视。作为白话文学的斗士,胡适对诸如《水浒传》、《红楼梦》一类作品推崇备至,在他看来,它们的作者实际上是民族白话文学的鼻祖,因而应置于但丁、乔叟和马丁·路德之列,他们的语言对用白话文创作的新作家应具有孕育催生的影响^⑤。在这种方法获得成功以后,年轻一辈作家遂普遍采用白话创作,从此,传统小说的行情高涨了。在胡适所致力做的最受欢迎的事情里,有一件就是将好几部主要小说加上新式标点,并在书前适当地冠以探讨其创作历史和作者背景以及试图重估其价值的长篇序言^⑥。

然而,尽管这些作品曾风行一时,但在文学革命期间,一般人都觉得传统小说虽用的是白话,在艺术和思想方面却并无多大的贡献^⑦。周作人在《人的文学》那篇论文(1918年)中,列举了十种可憾可叹的文学,这十种绝大部分属于通俗小说和戏曲而非古典诗文^⑧。胡适虽对研究中国小说颇有热忱,他自己也还是看出这些作品艺术上的粗劣(尽管他不甚以其“封建”思想为意)。在他为这些小说所写的序言以及其他泛论白话文学的文章里,我们可以找到许多表明他批评态度的旁白^⑨,因为他的序言和论文的口气通常是肯定的,这些旁白直到前些年被有些批评家寻出来作为胡适亲资本主义并诋毁中国文学的明确罪证之前,一直并不为人注意^⑩。但假如胡适因此而应受谴责的话,那么,活跃于“五四”运动之后的那整个一代比较严肃的学者和作家就都应受到谴责了。人们可以说,他们像胡适一样,早年就非常喜爱中国传统小说,但是一旦接触到西方小说,他们就不得

不承认 (如果不是公开承认的话 ,至少也是暗地里承认)西方小说创作态度的严肃和技巧的纯熟。在 1937 年中日战争爆发之前 ,在最有才气的新小说家和最热衷于研究传统小说的学者中 ,都很少有为旧小说的内在优点辩护的——尽管这两种人对传统小说的评价要比明显带有反传统偏见的早期大多数新文化斗士客观得多。郑振铎虽是一位白话文学的大史家 ,有搜集旧小说珍本的癖好 ,他也不时承认对这些作品的厌恶 :

在离今六七年的时候 ,我也曾发愿要写作一部中国小说提要 ,并在上海《鉴赏周刊》上连续的刊布二十几部小说的提要。但连写了五六个星期之后 ,便觉得有些头痛 ,写不下去。那些无穷无尽的浅薄无聊的小说 ,实在使我不能感到兴趣^①。

在那个时候 ,其他研究中国小说的谨严学者也都有这种不耐烦的感觉^②。

那些现代小说家也莫不如此。直到抗日战争爆发 ,当中国作家因时局需要而不得不采用较旧的小说体裁来制造爱国宣传品时 ,当少数严肃的作者开始主动挖掘旧小说的写作手法时 ,他们虽在少年时代都曾读过旧小说 ,却很少有人感到自己曾受其惠益。他们反而转向西方小说寻求创作灵感与指导。在小说大家之中 ,茅盾就始终对旧小说不满 ,并宣称旧小说对他个人来说毫无用处。他甚至认为《水浒传》和《红楼梦》的叙事技巧太幼稚 ,不值得现代人模仿^③。《红楼梦》和《儒林外史》对于 1905 年至 1937 年感伤小说和讽刺小说的影响彰彰甚明。但有趣的是 ,这种影响显见于他们的作品彰彰甚明 ,小说家们却有意否认这种影响。

尽管照例来说,伟大的作品被看作是例外(通常包括这里所讨论的六部作品),但现代学者和中国共产党成立之前的作家却都普遍认为传统小说作为一个整体是非常令人失望的。这种感情,首先是和他们所有的那种民族耻辱感分不开的,不过它很快发展成为对那种以为中国旧小说同西方小说相比艺术上要低劣的坦率认可。最终通过坚持旧小说的民族重要性来否定现代对于旧小说的这种观点的是共产党人。毛泽东利用战时爱国热情和民间娱乐的宣传潜力,于1942年肯定了文学和艺术的“民族形式”,并号召作家和艺术家充分利用这一形式^⑭。传统通俗文学这时不仅放在了同西方批判现实主义传统相对立的位置,而且也同由西方批判现实主义传统培植出来的当代中国作品对立起来。之所以如此,是因为,对通俗文学的重新肯定虽与新的富有战斗性的民族主义相一致,仍意味着这种肯定只有通过主动抛弃西方的影响才能做到。结果,在这种有意识地进行宣传教育的前提下,出于朴素的感情,这个时期所创作的小说和其他文学作品的艺术质量大大下降。我们甚至怀疑,沿着一些可以想见的思想批评路线对某些古典小说进行义务性的赞扬是否促进了我们对这些作品的理解^⑮。

二

无论中国大陆上的批评风尚如何,我以为有一点是不辩自明的:尽管我们清楚地知道中国小说有许多特色,但这些特色惟有通过历史才能充分了解;而除非我们以西方小说的尺度来考察,我们将无法给予中国小说以完全公正的评价(除了像《源氏物语》这种孤立的杰作而外,所有非西方传统的小说与中国小说相比都显得微不足道,但在西方小说冲击之下,它们在现代都采

取了新的方向)。小说的现代读者是在福楼拜与亨利·詹姆斯的实践和理论影响下成长起来的。他期望得到一个首尾一贯的观点,一个由独具匠心的艺术大师构想设计出来的对人生的一致印象,以及一种完全与作者对待其题材的情感态度相谐和的独特的风格。他厌恶作者的公然说教和枝节话,厌恶作品杂乱无章的结构以及分散他注意力的其他种种笨拙的表现方式。不过,即便在欧洲,有意识地把小说当作一种艺术,无疑也是近代才有的事情,我们不能指望中国的白话小说以其脱胎于说书人的低微出身能满足现代高格调的欣赏口味。

虽然从某种意义上说,讲故事的艺术在先秦诸子的文章中已有所表现,但最早以职业说书人的身份来训导、改造俗众的,却是隋唐时期的僧侣。他们的故事,有的用韵文讲,有的则散、韵相间,8世纪末,在敦煌石窟中发现了很多篇这一类故事。恶瑟·韦利编译的《敦煌民谣和故事集》一书中,就包括有:圣僧的传说;以中国为背景但明显可看出受波斯、阿拉伯及印度民间传说影响的神怪故事;以及有关舜、孔子、伍子胥、光武帝等深得人民喜爱的人物的极为虚构化的叙述^⑮。后两类故事的佛教宣传色彩并不明显,即使是在重述佛教传说时,中国传统的伦理精神也仍然得到了强调。因此,圣僧目莲在拯救他那位不敬神的母亲的饿魂时,竟变成了一个典型的孝子。

鉴于叙述中国白话小说兴起的英文著作已有好几种^⑯,我不想在这里作简要重述,而宁可对几种与用批评的眼光理解中国小说关系至大的史实细加讨论。在唐代文学里,我们可以见到最早提及京城长安有凡俗职业说书人的记载。这些说书人的职业化,可能是僧人讲故事极受大众欢迎的结果,而他们的兴起也促进了唐传奇的成长^⑰。(我在此不拟讨论传奇在唐代兴起的其他历史背景^⑱)。宋初,僧人在大庭广众场合讲故事受到了

禁止。根据当时的记载,由于对手歇了业,凡俗职业说书人北宋末年在京城汴梁曾盛极一时,而且在金人入侵、中原沦陷后,南宋的新都临安(杭州)说书仍兴旺如昔。在那好几种说书人中,每一种又组成一个“行会”,其中似乎以擅长小说(分烟粉、灵怪、传奇、说公案诸类)的最为突出,虽然讲史的,尤其是那些专门说“三分”和五代史的也颇受欢迎^{②0}。南宋和元代首次刊行的好几部简略的朝代史(世称“平话”),显然就是据讲史艺人的脚本写成的——虽说最后把它们扩写成大部头的小说常常是单个作家所为,并且也不一定依照这些脚本编写。元世纪初,明代一位富有事业心的出版家——冯梦龙,刊行了三部小说集,每部各源篇,合称“三言”。这三部小说集似乎体现出明代短篇小说的讲述者讲述内容的丰富和题材的广泛。尽管这些故事集(又称话本)的现存最早刻本以及著录这些故事的收罗宏富的书目(《靖平山堂话本》、《宝文堂书目》)刊刻时间不过是元世纪中叶,但其中很多篇故事显然可以溯源于宋代^{②1}。

这些确系宋人所作的话本,使我们清楚地了解到职业说书人实际讲述的故事在形式和修辞上有什么特色;不过,让我以这些形诸书面的话本作为评判说书人独特艺术的标准,我仍然是会迟疑的。即便是《观玉观音》那样的写得很好的故事^{②2},前面也有一个长长的入话,中间清楚地标明说书人停下来向听众讨赏或是卖关子的地方,淮待诏夫妻本身的主干故事似乎也太短了,无法充分利用口语表演的艺术。早在南宋时期,就已有几本怀念汴杭风物的书提到好几个说书人的名字,这些卖艺的人一定善于把底本加以发挥,加插进一些滑稽有趣、触景生情、能使他们做到与听众水乳交融的话语,从而能说得当行出色。我们可以以今度昔:一个原封不动照背底本的说书艺人是不会受到听众欢迎的。元世纪以前,一个苏州派的说书人,不论是专

攻评话或是弹词,顶多跟他师父学两三个故事,很多人还只单讲一个故事,但那个故事在茶馆里一场讲一点,要讲好几个月,乃至超过一年才讲得完。在这种不厌其详的叙说中,故事的结构几乎成为无关紧要的东西。每场说书时,说书人仅讲述一段情节中的一小部分,一边讲述,一边活灵活现的扮演故事中的各个角色,并且天上人间地随意评论社会风俗和道德^③。当代扬州派杰出的评话艺术家王少堂口述的武松故事已印成书保存下来,全书~~页数~~超过~~八~~万字^④;与它相比,《水浒传》里的武松故事看起来不过是个梗概——尽管《水浒传》里专门写武松的已占了十回篇幅,再没有关于哪个单个英雄的描述比这更长。而王少堂的书里所录的还只是实际故事,与故事无关的旁白和穿插并不包括在内。

当然,一位宋代的杭州说书人,是不大可能以如同他日后在苏州、扬州的后裔那种刻意经营的技巧来发挥一个故事的,但我们可以有把握地说,在简略的故事脚本与一位著名的说书人所实际讲述的故事之间,一定还有很大的距离。这个距离,在冯梦龙的“三言”所保存下来的几篇最长最好的故事(如《卖油郎独占花魁》、《蒋兴哥重会珍珠衫》)中显得最小^⑤,但这些集子的刊行,看来也就标志着口述故事对白话短篇小说的影响已告结束,因为后来的同类作品,全出自有意仿效冯梦龙的文人学士之手,他们是没有受到同时代说书人的影响。至于那些后来发展成为著名长篇小说的最早期脚本,显得对说书人的艺术不忠实——尽管它们采用了说书人的修辞套语和思想观念前提。早在晚唐时,李商隐在那首写他五岁的儿子喜欢取笑客人的诗的以下两句中,已提到三国系列故事的流行:

或谑张飞胡,或笑邓艾吃^⑥。

张飞在《三国志平说》中虽以主要人物出现,但那位笨拙的编者

因以描述这位急性将军有勇无谋的事迹为乐,却没有利用他皮肤黝黑或其他面部特征作为喜剧材料。邓艾是征服蜀汉的两员魏将之一,在《平话》中却仅仅是一个几乎没有个性的次要角色而已。在篇幅要长得多的标准本《三国演义》中,编者毛宗岗在第一次提到邓艾的名字时就补充了他口吃的史料:新归顺的魏将夏侯霸告诉蜀将姜维,“艾为人口吃,每奏事必称‘艾艾’,懿戏问曰:‘卿称艾艾,当有几艾?’艾应声曰:‘凤兮凤兮’,故是一凤。”^⑦但在以后的叙述中,毛宗岗仅依照罗贯中的原本,用一种简洁的文体把邓艾的话记录下来,并无口吃的迹象。)有人推论,晚唐时的讲史艺人已高明到至少能惟妙惟肖地扮演几个脚色,以致于儿童也以模仿这些脚色为乐:如果李商隐的这联诗证明这个推论是正确的话,那么从对比中可以看出,这些宋元说书脚本的编者尚未开始力求达到这种诉诸视觉和听觉的喜剧高度。我们既已知道古典文学传统的非口语性质,因此也就不难理解为什么明代讲史书的编撰者虽然远比说书人有学问,但在写实的生动传神方面却逊色甚远。

与白话短篇小说直接来自说书不同,白话长篇小说还和编纂历史的传统有很大联系。修史传统的影响是如此之大,以致于许多明代的历史小说可看作是对说书传统有意识的反动而写的。关于这一点,我将在下一章中加以论述。如果说说书人在写实的灵活性与广度方面取得了成绩的话,那么他们同时又是严格依照因果报应的观念来解释历史和传说的粗俗说教者。关于因果报应观念,我们在下一节中将作进一步阐述,这里,只消说一句就够了:它鼓励说书人奖善惩恶,即使奖惩不在今生,也一定会在来世兑现。但那些较好的历史小说的撰写者则不是这样,他们一反说书人试图纠正历史上的不公正的简单做法,而倾向于步武史官,和他们一样对历史持儒家观点,把历史看作是一

治一乱的周期性更替,是一部伟人们不断与变乱、人俗等时常猖獗的恶势力作斗争的实录。他们比说书人更尊重事实,所以他们虽缺乏说书人叙事时活灵活现的本领,却能不为严格的道德所缚,去表现现实生活的复杂性。虽然只有《三国演义》声明以比较浅近的文言叙述正史为目的,是一部成功的演义小说的范例,但必须记住,在长篇小说的形成阶段,演义体的事实叙述显然占有优势,而其他类型的小说至少也托名为历史。因此,仅次于说书人,历史家们为中国小说的创造提供了最重要的文学背景。小说家在写小说的艺术尚未十分圆熟之前,就依靠各代的历史所提供的取用不竭的人物与故事,这些人物与故事的真实性,即便是在极少艺术性的枯燥叙述里也会呈现出来。

因为明代小说继承了说书人和史官的传统,它的语言,可称作一种仅仅是笼括了各式各样的文体和词藻的白话。在“五四”运动期间,一般人都相信中国文学从元代杂剧和明人小说即已进入白话阶段,因为对这些来自下层社会的更为复杂的文学形式来说,古文看来是笨拙不足道的——这个观念在当时被用来作为支持在写作时应普遍采用白话的极有力的历史论据。但实际上,元代杂剧与明代小说都使用的是一种文言成语仍然占重要成分的白话。元杂剧的宾白固然大都采用白话记录下来,但其唱词尽管加入了大量的口语词汇,却依然保留着鲜明的文言特色。一个研究元杂剧的人,如不深谙唐、宋诗词,就无法分辨无数借来的或加以改编的成语。甚至在宾白里,元剧作家也会毫无愧色地套用文言的陈词滥调(如在描写气候或风景时)。看来群众能接受多少古典文学他就使用多少,而不肯有意识地设计一套摆脱一切文学典故的白话。惟有在描写下层社会匹夫匹妇的话语时,才显出作者是在努力运用生动的口语。之所以如此,半是由于让这些身分低微并且通常是喜剧角色的人物满口

之乎者也颇不恰当。然而到了明代,戏剧语言大众化的趋向事实上倒退了:作为一种由文人学者培植起来的文学类型,南曲(明传奇)远比北曲(元杂剧)曲雅工丽。

在一定程度上,口语小说的语言也反映出古典传统的威望和优势。且不说有意与说书传统对抗、用一种浅近文言写成的《三国演义》和《东周列国志》^②,就是多少根据说书脚本而写的故事和小说,因为它们收入大量的诗词和定型的描写文,也具有陈套的优雅。宋代说书人所用的语言已经装载着许许多多采自名家的诗、词、赋、骈文的陈套语句,以致于他们(元、明的说书人亦然)用起现成的文言套语来,远比自己创造一种能精确描写风景、人物面貌的白话散文得心应手。我们差不多可以说,在“三言”那些故事里的数十位佳人和美少年中,难得有一张面孔可以清楚地摹想出来,因为它的描写通常是由一连串陈陈相因的比喻构成的。当然,在以各种诗词或韵文描写人物、风景时,明代小说家们在技巧和抱负方面颇具不同:有的,如《三国演义》的编撰者,尽力避免雕琢描写;而其他作家,如《西游记》的作者则以大肆铺陈渲染异域风光为乐事,但(总的来说),他们写人状物的较长段落中都通常可见到隐喻性的古文词汇和使人联想到诗词或骈文的整齐的行文结构。如果说这六部小说给了我们一个中国小说演进的明晰概念,那么,仅在乾隆年间(1736—1795)的《儒林外史》和《红楼梦》中,我们才可见到可观的白话描写散文,而两者中,《红楼梦》里这一类描写文字的分量又不及《儒林外史》。

因此,在18世纪之前,小说家仅在他们的人物说话里注重运用白话。读书人说话虽然仍是文乎文乎,但传统早已指派某些粗鲁英雄和一般下层社会的人物去说白话了^③。这个传统初盛于《水浒传》,在《红楼梦》中已达到极致。《红楼梦》中的主要

人物,各人有各人的说话口吻和方式,他们几乎全都凭自己的对话浮现于读者眼前。这部小说还用白话将人物的心理状态逼真地再现出来,可谓是空前的成功。《金瓶梅》的主要女角潘金莲平时说话的语言极为活泼本色,又夹杂着俚言褻语,但当作者描写她的心理状态时,却又总是使用流行散曲的语言,硬叫她穿上慵困、娇嗔、憔悴等借来的衣裳,显得矫揉造作。

因为明代小说家通常把富于诗意的语言留下来用于描写的场合,他叙述时用的散文是极为刻板平淡的。除了用对话的时候,他都按事情发生的先后顺序平铺直叙。清代的大小小说家叙述的技巧则要老练一些。在《儒林外史》中,我们看到的情景实际上是通过某一位特殊人物的眼睛来观察的,如马二先生游西湖时,作者只叙述那些引起马二先生注意的有趣事物^③。然而,总的来说,明清小说家很少注意情绪与气氛的联系,以致于极少能将叙述、对话和描写融为一体。要介绍一个新场面,小说家或许对那地点的描述相当精心,但在此后的叙述中,却极少对描写的细节做一重新提示,以致于在那一场面中的人物各干各的事情,几乎跟他们的背景脱离了联系。这些人物可能聚在一起谈话,但作者在写他们的谈话时,又仅仅给我们一些舞台指导式的极为简单的说明,这说明意味着,在这些人物交谈时,我们是看不见他们的。无论经常插入描写和对话,一种近乎说明式的叙述,也足以表明小说家缺乏驾驭一个场面和展开其全部潜在戏剧性的雄心。

除了像《三国演义》这类作品而外,古典小说平淡无奇的叙事风格是否自觉地反映了文体通常更为简练的历史家的影响,这是很难说的。但传统评点家在称赞某个小说家时,总是强调他们严肃的说教意图——又一个使人联想到历史家的特点——以及他们简洁的文体。作为古典叙事文的最高典范《史记》,尤

其常常被拿来作为评判小说优劣的标准。甚至是《红楼梦》这样一部很难使人联想到正史的作品,也曾被拿来与之相比^①。有趣的是,当中国第一位翻译西方小说的翻译家林纾试图告诉读者狄更斯的天才时,竟把他比作司马迁^②,这正如 19 世纪的评点家金圣叹为了使《水浒传》能跻身于中国文学杰作之林,将它与《史记》相提并论一样^③。一切评价式的批评事实上都是比较:在中国批评家们熟悉西方小说并了解其崇高的文学地位之前,对他们来说,在记叙散文中,惟有那无人不重视的传统史籍可用来抬高小说的身价。比之金圣叹和晚明的知识分子李贽这样一些直言不讳的小说卫护者^④,他们同时代的小说家们似乎都对他们的艺术太自谦,或者说太缺乏自信,以致于不能为之仗义执言,他们的不署真名(因此明代小说作者不详的甚多)在一定程度上表明,他们对小说驳杂的形式是心满意足的。他们没有从形式上或风格上摆脱说书艺术和史学传统束缚、以及折衷地依赖其他文学形式的企图。假如我们采用小说的现代定义,认为中国小说是不同于史诗、历史纪事和传奇的一种叙事形式,那么我们可以说,中国小说仅在一部 16 世纪的作品中才找到这种形式的真正身分,而这部书恰巧就是这种叙事形式的杰作。尽管《红楼梦》在形式和文体方面仍是折衷的,但从它的注重人情世故,从它对置身于实际社会背景上的人物的心理描写来看,它在艺术上即使不领同世纪西方小说之先,也与其并驾齐驱。前此,《儒林外史》曾开这些风气的先声,但以严格的小说定义来衡量,它在形式上与其说是一部长篇小说,毋宁说是一本短篇小说集。

中国古典小说为期相当于欧洲文学史上自中世纪后期至 18 世纪一段漫长的时期。即使以其中最好的作品来判断,它与现代西方小说的不同,不仅因为它对小说形式的注重方面与西