

〔美〕浦安迪《浦安迪自选集》，北京：三联书店，2011。

## 前现代中国的小说

### 一 存在“非西方”的小说吗？

早在19世纪末西方文化大规模东渐之前，古代中国的长篇散文叙事文学就已经盛极一时，如果将这些作品视为中国的“小说”(novel)，看来即使不是对小说这一概念的滥用，也是对文学分类学的明显误解。这实际上与将鲨鱼称为海豚，或将小猫头鹰称为蝙蝠，并无二致。我们怎么可能将“小说”这一我们据以认识最近三个世纪西方文学想象的典型表述名称应用于欧洲以及北美之外的文学作品呢？小说——至少在电影成为我们这个时代的典型符号媒介之前——也许完全可以被视为晚近西方文化的首要偶像(icon)。小说从可以追溯到古典史诗(epic)和中近世罗曼史(romance)的绵长西方叙事传统留下的种子发源，从晚期文艺复兴与启蒙运动的特殊历史和物质条件中获得营养，并在伴随资产阶级文化从18世纪末到20世纪初走向全面胜利过程的极为特殊的社会及精神知识中结出丰硕成果，因此，小说概念与界定近现代西方文化历史发展过程的诸独特阶段和样式不可分离地联系在一起。

如果有人想在世界文学编年中,坚持将这一术语——尽管今天的小说概念,在西方文学传统本身中已经被扩大到可以包容一大批互不协调的文本——应用于其他任何历史时期或文化圈的叙事文学,他就必须妄乱地过度扩展小说这一概念的适用范围,直到使其成为一个一无可用的概念。当然,上述这一点,止步于我们迈入一个全球正典化的时代之前,现今身处“走向现代化”(modernizing)世界的其他地区的作家或批评家们,无论是出于真心诚意的膜拜,还是由于文化霸权的压力,都正致力于对西方文学形式及规范的普遍仿效。

也许打破这一术语僵局的最简捷途径,就是在处理任何非西方或前现代文本时,径直将小说这一概念从比较文学研究的行囊中扔出去。然而,世界文化历史呈现出来的面貌却使我们不能这样做。检索人类文明的记录,我们屡屡发现,早在地中海西方古代晚期,以及远在几个世纪以来的印度、波斯、中国、日本这些地方,就存在着扩展了的散文体叙事文学,这种叙事文学即使与构成西方小说“公分母”的某些美学惯例并不那么丝丝合榫,但至少在文学解析的某些最根本方面是相称的(commensurate)。特别是前现代中国“小说”令人印象深刻的繁荣,促使我们重新检验、重新阐述欧洲对于这一文学体式的排他性定义的局限。在我们通常所谈论的古典中国小说及其欧洲同名文类之间,实际上存在着一些重要的交会地带,而不止是一两点相似而已——也许,就像我们在描述德川时代日本文学中的一种类似平行时所看到的那样。更准确地说,这些地带覆盖了西方文学理论家及小说史家关切的所有领域,这包括:小说在传统文学谱系中的位置;小说基本美学原则的结构与修辞分析;本国语的、通行的叙事模式的文化政治含义;这种新的文学形式的社会与文化历史根源;“模仿”(mimetic)写实主义大获全胜、叙述角度从假定的客观维度逐渐转向内在的主观维度、“反讽”(ironic)在典型的小说修辞姿态中成为实质性焦点,以及这种无可阻挡的转向内在个性,与产生、形塑小说的文化环境

的某些同时发生的哲学思想走向之间的关系。在后文中,我们将逐一详细检视上述几个层次,以求最终表明将“小说”概念应用于中国叙事文学经典所具有的正当性。

## 二 长篇小说(Full-length xiaoshuo): 中国“古典”小说文类的核心因素

在开始近距离审视那些使传统中国著名的散文体叙事大作与欧洲小说所具有的美学与思想实质一致的标准之前,简要描述中国语境中哪些作品属于这一批评和目录学范畴的范围,也许是有帮助的。为了抓住中国这一文类的含糊轮廓,我们不应受到“小说”概念定义不精确这一事实的干扰,这一术语甚至在欧洲本土而言,也存在非常宽泛的文化和地理学变异。必须谨记的是,欧洲这个小说概念诞生的摇篮之地,从原意来看,在不同国家的语言之中,对这一文类,从来没有比诸如“novella”(新编故事)、“roman”(罗曼史)以及各语的同源词更切题的命名;即使到了18世纪,人们对小说的最初理解,也以为它是从早先罗曼史传统中孕育而生的一种新形式——众所周知,人们甚至对罗曼史也很难做出准确的界定。有鉴于此,当我们发现那种为方便起见称之为“novel”的文类,在中国传统目录学及文学分类中从未有过准确所指之时,也不是值得惊奇的事。在中国文学研究中,与欧洲小说相对应的最常用的说法是“小说”——还须包括其音韵学变体如日本的 shosetsu、韩国的 sosol——是关于虚构作品的一般术语(字面意思即“琐语”)。早在汉代(公元前206—公元220年),这一术语就被用来指称那些丛生在严肃的史书与子书边缘的一系列轶事作品。迟至明(1368—1644)、清(1644—1911),“小说”才成为像我们今天所泛称的散文体叙事文学的特指。即便如此,小说的范围仍然相当模糊,且没有在篇幅上对短篇故事与

长篇小说之间做出适当区分。为了指定当代小说理论对较长篇幅的规定,我们有必要在 xiaoshuo 之前,加上“长篇”(full-length)或“章回”(chapter-based)等限定语;或者,在谈到某部具体的散文体叙事作品之时,我们通过语法上的量词做出区分,如“一部小说”(one entire work)就有别于“一篇小说”(one single piece)。在传统中国文论中,“奇书”(extraordinary books)、“稗史”(uncultivated histories)等意思含混的词汇,也常常被用来代称 xiaoshuo 这一内延不确定的术语。这些术语的用法,我将在后面的相关论述中加以说明。

无论从本土还是异域的学术眼光来看,前现代中国小说都缺乏明确的文类标识,但是,这并不意味着我们所讨论的这个文学类型完全是难以名状、难以界定的——西方文学理论中,也同样缺乏比“novella”或“roman”更恰当的术语,但这并未剥夺此类作品的文类完整性(generic integrity)。恰恰相反,尽管我们不能给出一个有包容性的或权威性的术语来界定中国小说,但就其历史发展年表、一般的文化水准、形式与内容的主要惯例而言,本文用为讨论基础的那些文本,仍然构成了一个颇为独特的作品系列整体。

至于中国小说的时间框架(time-frame),判断其发展历程的起点与终结,则相对容易得多。当然,将这一新文类的起始期(terminus a quo)划归何时,学界仍存在争议,这取决于是将各种口头故事传统以及那些与后世重要作品渊源甚深的先前的叙事文学——有的甚至可以追溯到13、14世纪——视为各自独立的文学现象,还是看作小说起源不可分割的发展阶段。不过,毫无疑问的是,为中国古典小说奠定文类特征的那些作品的现存最早版本,直到晚明时代才出现在历史舞台——确切地说,大约是在16世纪之交。这一事实有着不小的意义,中国文学史揭开了自己最引人注目的篇章,炫目地进入了小说的黄金时代:两部最杰出的中国小说经典,即《三国志演义》(*The Extended Meaning of the History of the Three Kingdoms*,

通常称为“三国”)、《水浒传》(*Saga of the Watermargin Heroes*,通常称为“水浒”)相继问世,并且有了最完整雅致的写定本。<sup>[1]</sup>就我们目前掌握的目录与出版资料而言,这意味着中国古典小说的充分繁荣,在时间上早于那些广泛流行的价格低廉、粗制滥造的大批作品的产生。<sup>[2]</sup>这种状况与作为欧洲小说兴起标志的“故事书”(chap-books)以及其他形式通俗出版社的普遍流行,形成了极为尖锐的对照。当然,我们也不该忘记强调,欧洲很快就因为英国的菲尔丁(Fielding)、斯特恩(Sterne),法国的卢梭、拉克洛(Laclos),德国的歌德等人的杰构,为小说这一新兴文类赢得了桂冠。

为传统中国小说的兴衰划出一个终止期(terminus),甚至更为容易。围绕1919年的历史剧变,我们几乎可以立即精确指出旧小说的消亡与“现代中国小说”的诞生。其时,旧小说被认为是腐朽价值观念与古代政体(ancien régime)垂死文化的表达,遭到理想主义的文化改革家们的自觉抛弃,而新的西方叙述模式受到热烈拥抱——其中包含的自相矛盾甚为可观——被认为是完美的文学载体,可以用来推动中国挣脱外国的支配和本国的反动势力。从这个时候开始,人们可以毫无保留地称中国散文体虚构叙事为“小说”(novel),因为它们现在依照为这一文学类型命名的欧洲模式而进行了清晰的构想和毫不含糊的改造。中国文学史上的这条分水岭,只划出了一个短暂的过

[1] 欧洲有多种中国“古典”小说译本。《三国志演义》最好的英译本是邓罗(C. H. Brewitt-Taylor)的 *Romance of the Three Kingdoms* (上海:别发洋行[Kelly & Walsh], 1929)、罗慕士(Moss Roberts)的 *Three Kingdoms* (伯克利,加利福尼亚:加利福尼亚大学出版社;北京:外文出版社,1991)。《水浒传》的较早译本有赛珍珠(Pearl Buck)的 *All Men are Brothers* (纽约:John Day, 1933)、杰克逊(J. H. Jackson)的 *Watermargin* (上海:商务印书馆,1937),如今已被沙博里(Sidney Shapiro)的 *Outlaws of the Marsh* (北京:外文出版社;伯明顿,印第安纳:印第安纳大学出版社,1981)所取代。

[2] 必须要承认,这看起来有点像循环论证:之所以将那些虚构的历史编年故事如14世纪出现所谓的“平话”(plain tales)排除在小说之外,正因为它们不符合成熟小说形式的通行模式。

渡期,跨越了满清王朝统治的最后几十年。这一时期,有吸纳舶来的新的叙事形式的成熟试验,也有将更“现代”的内容注入传统叙事格式之中的某些尝试。晚清小说中最好的作品,不是旧瓶装新酒,就是把醇香的老酒盛置于新奇的容器之中。但这一时期整体而言,仅仅是在“古典的”与“现代的”中国小说之间标示出清晰的断裂而已。因此,学者们对于旧小说形式在中国“新文学”时代遗留影响问题的长期探讨,除了少数例外,大多只是顾影自怜、无人问津。

从16世纪初到19世纪末,中国“古典”小说在长达三个半世纪的时间中经历了最初的光辉繁荣、逐步成熟,以及最后的突然消亡。历史与社会旋涡的变迁,在小说文类自身的内部形态中不可避免地留下了深刻的印痕。因此,就明清小说的发展过程,我们可以观察到三个明晰的历史阶段:

第一阶段:历经整个16世纪,随着晚明“文人文化”辉煌创造力到达高潮,从先前的叙述传统与通俗故事群中诞生了所谓“四大奇书”每一部最好的写定本。

第二阶段:1600-1720年,明朝灭亡(1644)前夕的末世气氛,以及随后因王朝鼎革之国难而生的苦涩的精神探索,在小说中均有体现,既有轻快逃避现实的浪漫传奇,又有悲观厌世的黑暗的讽刺文学。

第三阶段:18世纪,随着清王朝权力的侵占,通过叙事焦点从外部空间向内心世界的明确转向,个人与群体的自我反思照亮了文学舞台,出现了两部无可争议的杰作《红楼梦》(*Dream of Red Mansions*, 一名 *Story of Stone*)与《儒林外史》(*Unofficial History of the World of the Confucian Scholars*)。<sup>[3]</sup>

[3] 《红楼梦》主要的英译本包括霍克斯(David Hawkes)与闵福德(John Minford)的 *The Story of Stone* (哈芒斯沃斯, 英格兰: 企鹅丛书, 1973-1986), 以及杨宪益、戴乃迭(Gladys Yang)的 *A Dream of Red Mansions* (北京: 外文出版社, 1979)。《儒林外史》唯一的英译本是杨宪益、戴乃迭的 *The Scholars* (北京: 外文出版社, 1957)。

尽管主题与风格的差异使得“六大古典小说”的每一部都能成为一项独特的成就,但它们在本质形式上的连贯性和一致性,却使我们能够谈论贯穿每一部典范之作的一种边界清晰的文类概念。(中国小说文类的确立,时间上早于欧洲小说兴起一个甚至两个世纪)这一事实并不需要我们在肯定中国的发明创造对世界物质文明的贡献之外,再一次热情赞叹中国上层文化的早熟与创造性。我们很快就会看到,小说在这两种文化圈中的平行产生,如果说绝对历史时间上稍有差异,就孕育这种新文类的各自的文化历史形态而言,却非常步调一致。

就本考察的目的来说,首要问题是根据其特殊的文学地位或是我原意称之为的它们高度的“文化水准”,来认定中国古典小说的代表作。纵览中国前现代散文叙事文学的全体,我们会再一次发现,这里存在着一条明显的界限,数量相对较少的作品处在最高一端——以少数的“奇书”为代表作,剩下的全部作品则处于另一端,它们数量庞大,价值不高,更为大众化,往往只是作为图书馆的收藏本或作为当时藏书家书目中的一篇书名流传下来。晚明以来的中国文学批评家们,辨认出了16世纪问世的四部伟大的小说作品——《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》(*Journey to the West*, 欧洲读者更熟知题为 *Monkey* 的节译本)、《金瓶梅》(*Golden Lotus, Lady Vase, and Spring Plum*, 或简称 *Golden Lotus*)——乃自成一家。<sup>[4]</sup>如果不是更早,至迟在清初,这些作品已经被合称为“四大

[4] 《西游记》有两种英文全译本:詹纳(W. J. F. Jenner)的 *Journey to the West* (北京: 外文出版社, 1982-1986)与余国藩的 *The Journey to the West* (芝加哥, 伊利诺伊: 芝加哥大学出版社, 1977-1983)。韦利(Arthur Waley)的节译本题为 *Monkey* (纽约: John Day, 1943; 再版, 纽约: Grove, 1958), 曾多次被转译为欧洲其他国家的语言。《金瓶梅》早期的全译本,是克莱蒙特·埃杰顿(Clement Egerton)的 *The Golden Lotus* (伦敦: G. Routledge, 1939), 正渐渐被大卫·罗伊(David Roy)据中国最好版本翻译的 *The Plum in the Golden Vase* (原定五册, 已出版前两册, 普林斯顿, 新泽西: 普林斯顿大学出版社, 1993, 2001)所取代。

奇书”(four great extraordinary books)。随着时间推移,一些传统批评家私自将“奇书”的标准推而广之,应用到自己最喜爱的其他作品身上,但这四部作品的地位始终未受质疑,后来还逐渐扩大,纳入了18世纪产生的两部毫无争议的杰作:《红楼梦》与《儒林外史》,共同组成了晚近以来人们通称的“六大古典小说”。在容许补充17、18世纪产生的其他少数具有非凡文学品质或特殊主题趣味的作品——我想在这个作品链上加入《醒世姻缘传》(*A Tale of Predestined Marriage Bonds to Awaken the World*)、《歧路灯》(*The Lantern at the Crossroads*)、《野叟曝言》(*Outspoken Words of an Uncouth Old Man*),还有《镜花缘》(*The Fates of the Flowers in the Mirror*)——之后,其余作品均可退而归类于文学史上的第二流作品。<sup>[5]</sup>这余下的很多作品,在今天也仍然被出版和阅读,有的间或还得到认真的批评剖析,但多数时候,它们往往是作为一种依据情节或人物划分的笼统类型,以作品群的形式被文学史记录在案。这些作品包括:“才子佳人”爱情经历的感伤故事<sup>[6]</sup>,著名历史事件与英雄业绩的虚构性传述即“演义”(有时也称作“英雄传奇”[military romance]),流浪英雄的武功历险(“武侠小说”),表现为官员法庭档案形式的虚构侦探轶事(“公案”),还有相当数量的以重要作品为蓝本而繁衍的续作、仿作等等。

正如前文所言,中国最伟大的虚构作品所代表的文类,习惯上被含糊地赞为“奇书”和“古典小说”。为了将这些作品与通俗的情

[5] 《镜花缘》与《醒世姻缘传》只有英文节译本,前者有林太乙的 *Flowers in the Mirror* (伯克利,加利福尼亚:加利福尼亚大学出版社,1965),后者有伊夫·莉蕾恩(Eve Nyren)的 *The Bonds of Matrimony* (利维斯顿,纽约:Edwin Mellen,1995)。

[6] “才子佳人”这一术语,指的是以有才能的年轻男子与美丽的女子的爱情经历为主要情节的故事、戏剧还有小说,才子与佳人要在帝国的考试体系中为他们的感情正名。这类故事对明清两代的读者特别具有吸引力,他们倾向于认同古代中国“文官”精英的社会理想。

史传奇与冒险故事区别开来,我曾经在另一篇文章中将之称为“文人小说”(literati novels)——由“文人画”、“文人剧”推类而言,都是晚明及清代高度成熟的精致艺术的象征。通过“文人小说”这一短语,我请求读者关注的不仅是它们特殊的社会文化同源关系,还有其丰富的思想实质,本文稍后部分将会对其加以讨论。在众多虚构作品中,只有这少数几部享有卓越的声誉,这或许部分可归因于它们重述了中国传统中深受民众喜爱的故事、英雄连环故事与人情传奇等,这些故事通过街头说书和民间的舞台演出同样为农民、官员所熟知。但是,为了将这些小说置于全球性的文学现象之中观察,以这挑选出来的这一组少量作品作为参照,而不是由那些更为流行的作品的共同点来推求中国古典小说的整体特征,其首要理由在于,正是这些少数作品自身奠定了中国所谓的“奇书”或“古典小说”的美学惯例和结构定型,并使之成为一个杰出的文学类型。因此,吊诡的是,一方面,这几部很少的作品为传统中所有的次要作品设立了标准与模式;同时,又仅仅凭借它们的文学成就,终于将其他作品排除在这一独有的文学类型之外。

古典中国小说形式许多最突出的结构特征,通常被方便地——即使只是间接地——概括为“章回小说”。在这个新造的现代批评术语中,“回”(其字面意思,是指一场口头说书单元)被借来指称旧体小说根据章节划分单元的典型形式,这常常被误认为是中国小说艺术起源于职业说书人表演的标志。一整套“说书人的口吻”诸如“话分两头”、“暂且按下不表”等固定用语,更明显的如以“欲知后事如何,且听下回分解”来表示章节结束的公式化套语,这些修辞在小说叙述中的突出运用,也都加深了上述误解。在小说叙述中嵌入说书人的标签口吻,造成了韩南(Patrick Hanan)所提出的模拟口头叙述的“虚拟的说书情境”(simulated context)——之所以称为“虚拟”,是因为这套修

辞技巧远远不是通俗娱乐形式的残余物,而是人为做作的艺术构思,是故意用来实现小说这种书面形式的成熟文类的美学目的。这种虚拟的说书情境,最显著的范例见于假想的听众与说书人之间临场触机的相互打岔:假想的说书人的叙述,被急躁的听众就故事某个场景所提出的疑问而打断,或者作者(暂时放下扮演说书人的伪装)直接插话道:“各位看官,你且不知……”就叙述结构而言,这种拟书场的机变问答,主要是为了中断故事流程,使之暂时驻足于某个重要的场景或更大的段落,但它同时也包含了对评定古典小说美学基础的模仿写实的严肃看法,这个问题我留待后文再予探讨。典型的每一“回”,一般都由两个故事段落组成,回目惯用对句以强调该种组合形式,这也进一步显示了小说艺术与街头说书人的口头讲述之间所存在的(显然是虚假的)关联。

在我们分析传统中国小说的结构模式时,“章回”这一术语所代表的以章节为基础的结构,其字面意思还包含有另一种更为具体的含义,即界定小说文类的大部分结构范式,是以一串独立的叙事单元构成的行文框架为前提。这里最重要的是,整个章回序列的美学期待,可以体现一种由数字构成(并且间或数理化的)逻辑。说得更清楚点:长篇小说照例要求所有章节加起来达到一个可以凑整并形成对称的总数,一般是100回或120回。这种数字参数,暗示了一种突出的平衡对称以及包罗万象的强烈意味,为在结构图式中进行不同尝试打下基础。最引人注目的是,整个叙述流程在数字上的正中点被人为隔断,形成了前后两半部的结构律动。只举几个例子:《西游记》西行取经的100回,在横渡“通天河”时到达了它的中途,正好位于第49回至第50回;而胡僧将奇妙的壮阳药赠予《金瓶梅》浪子主人公的情节,也恰恰处在小说的中点(第49回),在西门庆春风得意的上

升阶段与自我耗尽的坠落阶段之间,划出了明显的界限。同样,《三国志演义》的分水岭,即决定事业成败的重大战役赤壁之战,也正好在第50回拉开序幕。<sup>[7]</sup>在这种数字整数的长度设计中,别的看起来像是自然叙事流程的结构模式,还包括以10回为一个节奏组成小说叙述的连续序列。(大约每一个10回,便会出现叙事焦点或方向的突然变化,打断这种一浪推一浪的感觉;此种结构模式已经散见在《三国志演义》与《水浒传》之中,但到《金瓶梅》却变成了精确的情节布局的段落格,读者每逢一个给定的10回序列,就会在第9回面临主要人物命运的重要转折点。)以10进制为基础的章回序列,其另一惯用模式,就是将一两个前奏性的10回作为一种拉长的序幕——主要演员在叙述的中心世界逐渐粉墨登场——与此相对应,也会有一个同样篇幅的章回,用来交代叙述框架的逐渐拆解以及演员的退场散失。(在百回结构中,这就形成了一种典型的均衡布局,按照20:60:20的结构比例,开端与结局分别护翼在缓步发展的故事主体两端。)再一次,我们在《金瓶梅》中观察到了这种谨严的结构模式,但同样的基本比例在《三国志演义》与《红楼梦》中也是明显可见的(《水浒传》与《西游记》则在同一程度上采用了此种模式——尽管其具体篇幅长短不同),因为这些作品均用一个20回建起叙事主体的基本框架,然后将读者带入核心境界,大约在第80回,推动故事发展的几种主要力量就已经消耗殆尽,远在余波荡漾的大结局之前就到达了终点。即便是在异于典型结构模式的《儒林外史》(总长度为54回)中,我们也能看到这种布局比率的某些表现,其“小说之眼”——一个奇突感人的“无事之事”的仪式,

[7] 最后这个例子(《三国志演义》)也许看起来有点不规则,因为这部作品的通行版本,长度为120个双则的章回。但是,小说的高潮部位,按照其章回序列——至少,在后来的120回本中——正好位于同样的数字上的中点,与前一例相同(第50回),这提醒我们注意到,我们正在面对这一文类通行的结构惯例。

汇聚了这个缺乏中心的叙事体的诸多线索——放在第37回，大约是总长度的三分之二处。

以数字为基础的结构模式，在章回小说名著中的施展应用，上述示例只是提供了最简单的轮廓。结构布局方面所滥用的聪明才智，形成了相当程度的高度雕琢的形式，例如，把叙事单元安置在一个无论从第一回朝前数还是从最后一回往回数都是数字对称的位置，特技效果则按照“平方数”的样式安置在相应的章回，等等。毫不意外，很多次要的中国小说家在创作中并没有循守这种结构模式，他们的叙事可能少到两回，多到冗长的140回、150回，甚至是创纪录的192回，其结构却总是混乱不堪，与“奇书”文本的精心结撰形成了尖锐对照。

“文人小说”的其他结构惯例，代表了贯穿传统中国叙事文学的惯常叙述模式，但与此同时，也凸显了伟大作品非凡的艺术成就。显而易见，如果有人肯花上大把时间通读这几部篇幅非常长的作品，很快就会意识到这个缜密的叙述纹理，是由几乎无法分隔开来的人物、事件无始无终的重复交织而成。在缺乏才华的作者手中，这种手段不超乎对形象与主题的单纯赘述，仅仅意味着创造性想象力的贫乏；但是，在最伟大的传统作品之中，我们会发现，同样是重复，叙事线索细针密线的复调交织，通过在各个事件中产生微妙的交互作用，最终导致了意义含蓄的细微差别。叙述纹理丰富多彩的饶有意味的重复——我曾称之为“形象迭用”（figural recurrence）——这在传统中国小说评点家那里成为一个主要焦点，相当多的传统评论家直接关注此种写作章法，并为之贴上了诸如“呼应”、“影射”、“埋下伏笔”等等各种比喻性标签。同样，这些为古典小说文类奠定模式的典范之作，总是惹人注目地将韵文体的诗赋穿插应用于整个散体叙述之中——这也几乎是所有中国白话小说的一个明显标志——通常被认为是小说艺术植根于口头说书人讲唱

表演传统的又一注脚。但是，那些地道的市井通俗小说毫无想象力地套用窠臼歪诗，只不过是再次衬托出小说杰作对诗体表情卓越的创造性运用——在古典中国戏剧艺术中，是抒情与叙事/戏剧因素水乳交融的优秀传统——取得了扼要概括故事情节，提升语言风格，以及突出的诗意表达等等美学功能。

在叙事内容方面，我们也能看到同样明显的分界：数量有限的少数作品体现了某种美学模式，比起欧洲最伟大的小说也毫不逊色，更多的次要作品则较少符合此种标准，只好留在通俗传奇的中等文类地带。许多相同的主题重复出现，贯穿在整个前现代小说之中，无须惊讶，因为它们本是中国叙事传统的固定主题（topoi）。所以，早在明代，中国藏书家们已经开始就题材类型对早期的口头传说及后来的书面文本做出分类；这种分类法，也被现代文学研究者如鲁迅、孙楷第等人方便地应用于其影响深远的关于古典小说之形成的研究之中。但是，《好逑传》、《平山冷燕》和《玉娇梨》等所描写的才子佳人的爱情奇遇，与《红楼梦》对人心奥秘的无与伦比的复杂探求，二者之间显然仍有天壤之别。<sup>〔8〕</sup>同样，严肃历史虚构小说的头等模范，如《三国志演义》与以“演义”为名的长串作品之间也较少共同之处：这些作品处理的是其他王朝的历史以及其他著名的历史人物，在层出不穷的宫廷权术辩论以及仪式化的战争之外，还充斥渲染着耸人听闻的魔幻情节，占据了如此多“英雄传奇”的主要篇幅。基于同样理由，由一系列冒险传奇片段缀成的众多武术作品，在《水浒传》对英雄能力的矛盾探索以及近年来最优秀的武侠小说面前，便相形见绌。此外，描写降妖除魔等奇幻历险的大批

〔8〕 欧洲早期的中国小说翻译，通俗的浪漫传奇与人物形象占据显著位置，这部分是因为中国式艺术风格正风靡其时的欧洲，还因为这些作品符合流行的欧洲沙龙对感伤小说的欣赏口味。

传统叙事作品,却明显缺乏《西游记》的机智充沛与深刻寓意;晚明泛滥成灾的那些色情小说,与《金瓶梅》对人类欲望之“空心”(illusory core)的无畏暴露相比较,甚至与《肉蒲团》调侃性的猥亵、《如意君传》刻意的戏仿相比较,都只不过是拙劣的色情淫书。<sup>[9]</sup>很多时候,这些次要作品最糟糕的标志,正是其主题的不稳定性,它们通常以一种故事类型开端,然后滑向另一类型:例如,《封神演义》(*The Investiture of the Gods*)和《西洋记》(*Journey to the Western Sea*)开始于对一段古代历史的想象性重构,但是很快就转变为伪神话与奇幻冒险的大杂烩。

回顾上述古典中国小说的文类范围和美学基础,我们已经看到,许多界定小说文类的核心要素,乃传统中国叙事文学所独有,有些方面则与(稍后的)欧洲小说所共享。至此,我们可以开始评估这两种文化形式引人注目的交叠的重要意义了。考虑到这两个文明在社会、政治及文化生活上的巨大差异,而且整个前现代时期,二者只有断断续续的肤浅接触,我们根本无从预期会有如此程度的交叠,那么试图说明究竟是何种历史经验的契合,促使她们各自孕育出如此相似的叙事形式,就更有挑战性了。

### 三 小说的兴起及其社会历史根源

在将小说定义为一种文学形式的各种标准之中,对这种文学形式起源进行跨文化研究最诱人的缘由,也许是要找出小说赖以产生的文学之外的现实根源。对那些持唯物主义哲学观以及其他形式

[9] 《肉蒲团》有两种英译本,一是理查得·马丁(Richard Martin)从弗兰茨·库恩(Franz Kuhn)的德文本转译的 *The Prayer Mat of the Flesh* (纽约:Grove Press,1963),一是韩南(Patrick Hanan)的 *The Carnal Prayer Mat* (纽约:Ballantine,1990)。

的历史决定论的批评家、文学史家来说,根据中国小说独立发展的历史事实,确认其与前现代社会政治文化环境中各种物质因素的有机联系,必然是极为心旷神怡之事。文学与社会历史存在关联的观点,成为诸如伊恩·瓦特(Ian Watt)1957年专论《小说的兴起》(*The Rise of the Novel*)的立论基础,他将英国散体虚构叙事文学的崛起归因于18世纪英国物质与精神环境的当代转型。<sup>[10]</sup>只需根据本国情况稍加调整,这种理论便被其他人扩展用来论断大革命时期小说这一文学形式在欧洲各地得以巩固确立的社会/历史基础。某些人在脑海中将传统中国社会想象为安宁祥和,在这个时间永恒静止的农耕社会中,君主无为而治,百姓知足常乐,“文人绅士”博学多才、妙语连珠。在这些人看来,认为小说是人类面对政治、经济革命之强大力量——这一革命在工业化、商业化、都市化这些多音节大词中得到概括——的反应表达,这一观点似乎是在描述全然陌生的另一洞天。既然散文体叙事文学原应是时代剧变的骚动,是一个被硬拖进现代性的世界的所有“狂飙突进”(sturm und drang)的反映,那么上述关于中国的想象就意味着排除了一种新叙事文学类型在前现代中国的平行发展。

然而,近现代历史学家的研究成果表明,无论是为伏尔泰所向往的,还是为黑格尔所轻蔑的,这幅中世纪中华王国静止安详的完美画面,亟须加以修正。正是在这几百年间,散文体叙事文学在中国突然繁荣,其与欧洲小说如此相似,以至于我们有理由将“小说”这一西方名称借用于此。这时的中国也正经历着一系列影响深远的历史变迁,儒家政体逐渐遭到侵蚀,使帝国成为容易遭受尚难预料的外夷侵略的对象。此时出现了一些明显迹象,

[10] 伊恩·瓦特,《小说的兴起:笛福、理查逊、菲尔丁研究》(伯克利,加利福尼亚:加利福尼亚大学出版社,1953)。



如人口大量迁移到长江三角洲地区的一些主要城市,都市文化渐次兴起,走向以白银为基础的货币经济,用商业化、商品化、初级工业化甚至还有越洋贸易来命名的这些突出因素,看起来并非完全与散文体叙事文学的兴起无关,而这种新的文学形式也十分适合于质疑旧世界的价值观念。中国的巨变比欧洲提前一个世纪甚或更早,其影响是缓慢的,最终也由于其历史文化传统的各种特殊因素而受到抑制,但却相当惊人地符合瓦特等人描述的为这种新的文学表现形式奠定了物质、思想基础的历史变迁。这种新兴的精致的散文体叙事文学,并没有平行出现在其他地方,而只在16世纪的中国以及17、18世纪的欧洲(还有程度较小的德川时期的日本):这三个时代,正是现代前期不同程度的商业化及都市化产生深远效果的时期,其时世界其他地区的书香文化,无论是因为本地封建制的限制,还是外来帝国主义的冲击,一直到现代之前,其文学都没有超出英雄连环故事及宫廷浪漫爱情故事的范围,没能产生出新的、以批判眼光为主的叙事文学形式。当我们注意到此种情况之时,便很难摆脱这样充满吸引力的结论:这些外部因素的影响确实对小说的兴起具有决定性意义。

尽管如此,无论欧洲还是中国,小说与其历史背景相关联的重要性,却很少在这种新兴的虚构媒介中转化为对当代环境的直接反映。除了极少数例外,前现代中国的大多数小说几乎没有带给我们任何关于当下广袤社会生活场景的报告文学式的具体描画。然而,在那些最重要的典范作品之中,我们却看到了对当下社会政治现实的间接折射,它们或借助早期的历史语境影射当前的现实问题,或通过尖锐讽刺、隐晦寓言来挑战主流的权力结构及价值体系。正是这种内省式的文化批判功能——将外部经验世界改头换面,从而激发对个体的自我实现与社会秩序之间关系的重新思考——为我们奠定了中西小说比较研究的肥沃土壤。

#### 四 小说的文学史根源

现代前期中国及欧洲主要的社会政治环境,尽管有助于催生一种表达新时代人类心态与情感的新文学媒介,但这种新文类并不是简单地从社会、政治的土壤中自发涌现出来,然后跃入一种文化真空。这两个半球的小说都固着在各自的文学历史形态之中。人们在此可能会自然而然地预料,扎根于全无相互关系的文化系统的这两条文学进化道路,必然天差地别、风景殊异。诚然,在传统中国,我们可以看到众多来自各种不同的“西方”意义深远的文化影响,中亚表演艺术形式通过丝绸之路曾将某些音乐及舞蹈带到中近世中国的大都市,我们从某些佛像中也可以辨认出希腊雕塑艺术的回响,等等。但是,在整个前现代中国的古典文学世界中,除了那些随着经过欧亚大草原的商队脚步在篝火边、旅栈中口口相传的少数故事之外,西方文学的形式与主题并未现身。比较文化史家已经发现,处于中国周围的各个文化,诸如日本、蒙古、印度,都曾出现过大规模的史诗歌谣及故事,而任何散体或诗体的史诗叙述形式,却令人惊讶地在中国文学中不见踪影。这种文化扩散中的巨大空白,严重削弱了那种试图将欧洲小说与早先的史诗相联系的理论假设。尽管我们所谓的“小说”在这两种传统中都是从迥异的文化土壤中生长出来的,它们仍然共有同样的深深扎根于各自的古典遗产的基本形势——尽管都有其所谓的新奇性、创造性,都体现出内在的向传统回溯、与传统文本际互动(intertextual)的表达模式。

作为叙事传统长河的源头,史诗文体在中国的缺席,确实为我们带来很多不便,但这并不是因为中国的文化环境缺乏英雄叙事。定型于明代的中国小说能够、并且确实从口头连环故事及民间的英雄故事中汲取了丰富的养分。然而,与这种新文类形成关系更为贴切的,是中国古典文化中虚构散文与历史散文的交叉。由于历史写

作在前现代中国文化全体中的重要性无与伦比,大量可以被列为小说的散文作品以历史为主要叙事焦点,并不令人惊讶。简单地讲很大一部分的中国小说属于“历史小说”,这并没有说出什么特别东西,因为历史小说同样也是西方小说中比较重要的亚类型(sub-genre)。但是,在中华皇朝,“历史”,不仅仅指记录重大的历史事件、描述王朝的兴衰起落,或追溯社会力量政治运动的变迁,而更为狭义地专指所谓的“正史”(official histories),历朝历代都有无数出色的文人学士为之倾注了他们的毕生心血与文学才华。按照这一传统,中国古典小说全盛时期的众多作家与批评家,常常将奠定了后世历代正史编撰体例的西汉(公元前145—前86年)时期伟大的历史学家司马迁同样视为虚构叙事文学之祖。如此多的传统散文叙事作品,不仅是由对历史材料与通俗传说中那些最著名段落简单重写而成,更重要的是对经典史书本身进行狭义的精心修饰;这也是“演义”这一小说亚类型的字面意思之所在。有的作品没有直接标出“演义”二字,只是自称为历史的记录(“传”、“记”,诸如此类),这也同样表明它们以这样那样的方式对过往的历史编年史以批判眼光进行重述或改编。而且,此类正史边缘的虚构写作,通常都被称为——以一种自我辩护的口气,来掩饰这样一些琐屑的费力从事——“史余”(leftover history)、“外史”(unofficial history)、“野史”(rustic history)或“稗史”(uncultivated history)。

这一与历史经典之间的紧要联系对中国小说发展的深远影响,体现在两个方向上,这两个方面的影响都出自一个事实:篇幅庞大的“正史”主要是重要历史人物的单篇传记,而不是连贯的叙事整体。首先也即最突出的是,官方历史编撰体例为新的小说文类提供了主要的传记体叙述视角,这转而使得小说在结构模式上较少关注直线性的叙事流程,而更多表现为叙述视角万花筒式的千变万化。更直白地说,中国古典历史的著述传统赋予小说一种毅然决然的批

判姿态:甚至对那些最脍炙人口的英雄人物的动机与行动的思考斟酌以及最终的道德评判,只是唤起了实质性的反讽、有时甚至是彻底的贬低态度。)

明清小说与之前散文样式的第二个关联点,存在于其文体起源与各种类型的短篇虚构故事之间的基因关系。我们已经看到,直到皇朝晚期,书籍制作的历史并未证实这样一种观点,即认为长篇作品的连续叙事不过是通过连缀独立的故事单元而得以完成——这些所谓一回说书的单元构成了以“回”为基础的章回小说。反之,根据现有资料,晚明短篇小说即所谓“话本”(prompt-book)的形式,也是在《三国志演义》、《水浒传》这两部小说典范出现之后才开始全面繁荣。尽管明清时期有一将短篇故事汇编成选本的普遍趋向,其内部主题只有表面相似的一致性,其中也确实存在一些将故事连缀为小说的有趣例子(例如,形似《十日谈》的《豆棚闲话》),但是,我们也不能求助于故事书或以琐闻轶事为主其他类型的小册子,来说明长篇小说形式的产生。

我们寻找古典中国小说起源重要的跨类型材料来源的一个领域,是在戏剧。指出这二者之间存在关联,初看起来似乎再一次表明了中国小说起源与欧洲模式的差异,因为中国戏剧艺术的一些突出特征——如严肃戏剧(而不是宫廷戏弄)作为一种文学形式在先秦中国的完全缺席;作为美学载体的悲剧几乎不存在(只有少数重要例外);自13世纪开始并延续至今,抒情模式在戏剧艺术中占最突出的地位——这些特征从各个角度削弱了我们试图将中西方小说进行平行比较的努力。不过,明清时期散文体叙事文学与舞台艺术生气勃勃的相互作用,与后文艺复兴时代欧洲文化的同类共生现象十分相似。晚期皇朝中国的严肃戏剧与小说携手并进:它们多半拥有同一批观众,都由同类的书坊刻印,背后常常是同一批作家与评论家,其素材与主题更是有着广泛的共同来源。因此,古典中国

小说不仅渗透着鲜活的精神,而且也分享了当时“文人”舞台剧的众多结构模式:从最小的成分单元“回目”(通常包含一个典型的半“回”的内容),到某种跨度的结构图式,如明清戏剧批评家的常用套语“离合悲欢”(separation and union)等。传统中国戏剧的美学方式,如同其欧洲对应物一样,其情感的冲击力更多依赖语言的辩证张力,而不是具体的情节冲突。这个特点被散文体叙事文学模仿继承下来,情节发展的核心动力潜在于对话,而不是通过叙述本身直接加以呈现。(在这个意义上,巴赫金(Bakhtin)的对话理论(dialogism)非常适合用来描述中国小说艺术的辩证轴心。)中国最优秀的古典小说如《西游记》、《红楼梦》,还有16、17世纪汤显祖、孔尚任等人最优秀的戏剧作品,完全沉浸于真假、真幻、实虚之间无法拆解的辩证关系之中,它们以一种令人震撼的方式,让人联想到一两个世纪之后西班牙大文人塞万提斯、卡尔德隆(Calderón)等人触目破例的新方向如何晶化为(crystallize)欧洲小说反身自省(self-referential)的新的美学形式。

## 五 小说作为影照真实世界的镜子

无论是社会历史背景的惊人对应,抑或与先前文学形式的模糊关联,其中任何一环都不具备足够的理由,可以认定中国古典小说与其欧洲对应物为同一的现象。但是近距离审视中国小说的历史发展、文化水平及结构图式,我们会发现,恰恰是在这些使伟大典范高于普通的冒险与感伤之作——二者在此共有许多相同的基本形式特点——的美学根基方面,中国小说与欧洲小说范例的平行相似才最充分地表现出来。换句话说,这里最重要的问题,不是中国与欧洲小说是否诞生于类似的社会文化历史环境,而是基于一个具体的历史和文学脉络,对于这两个分离的世界中的文学类型的精神

基础可能具有什么潜在含义。

此种含义之一,来自依据小说文类兴起与早期现代的巨大历史转变及文化的某种拓展——或者我们可以说,“民主化”——之间明显的协调性而推论出来的联系之中。(按照通行的图解,人们不难得出结论,是加速膨胀的商业刻书,普遍提高的识字率,还有一个从虚构叙事文中获得满足共鸣的庞大的、贪得无厌的读者市场的诞生,造就了中国及欧洲小说的疾速兴起。)一旦认同这种观点(这种观点虽被以事后之明加以夸大和装饰,但也不完全是空穴来风),很自然,人们就会认为小说这种新文类反映了一种社会阶级关系的转换:也就是说,小说的兴起,标志着其文化特性从旧时代高雅自负的“名士”,转向屈尊俯就于更为广泛的作家与读者的现代同业群体(modern confraternity)。

无论这种转型的印象是否准确描述了晚明时代的文人书斋,或是18世纪英法的文学沙龙,这一系列假设确实有力地激发了我们将小说视为一种本质上“通俗”的表达形式。在此语境中,小说这一形式的新(newness),意味着对古典文学典范作品所代表的文化以及相关政治权威的一种反拨,甚或是反抗。这也说明为何小说在初试啼声之际,我们在中国还有欧洲都听到了刺耳的谴责之声,将这种新的文学形式谴责为公开宣扬色情或暗含政治颠覆的危险之物,应使之远离柔弱易感的妇孺。中国明清时期对阅读及创作小说的偏见,远不像通常想象的那么固执。对于间或加在特定作品之上的那些禁令,违反多于循守,主流文坛一般也对之不理不睬。但是,小说作为潜在的颠覆力量这一特性(characterization)始终未被触及,甚至在小说地位完全颠倒过来的20世纪,热情的政治与文学改革者们依然试图利用小说作为一种积极的力量来推动社会变革。

文学论争与语言的政治问题不可分割,关于小说的文化意义的论战,焦点迟早要落在新文类赖以为基础的主要口语叙事媒介上。

西方欧洲的文学艺术,从古典语转向本国语(通过但丁、薄伽丘、拉伯雷、塞万提斯、弥尔顿等人的努力),早已为新的叙事形式的出现打好基础。在中国,白话小说的全盛期出现在明代后期,之前只有极少的口语叙事文本(这些少数例外,包括唐代所谓的“变文”俗讲,少量的宋代短篇小说,也许还可以加上元明戏剧中的宾白)。需要指出的是,即便是明代的小说文库中,白话的表现形式也从未完全占据优势地位。少数杰作如《三国志演义》,以及数量庞大的次要作品,其叙事与对话仍然继续依赖文言措辞。在中国,将口语锤炼成非凡的流畅的富有表现力的文学语言,是一个伴随着、而非先于古典小说兴起的渐次发展的过程。

位于这些关于文学语言争论核心的,是见于艾里希·奥尔巴赫(Erich Auerbach)《摹仿论》(*Mimesis*)一书、晚近西方文学批评理论令人信服地论证的一个论题:措辞水平(“高雅”或“低俗”风格),对于修辞分析、对于探讨在叙述文本中“描绘现实”(representation of reality)的更深的美学与思想基础,都是一个主要的决定因素。<sup>[11]</sup>我们已经看到,传统中国小说惯例的叙事媒介,建立在对职业说书人措辞即所谓口头表演“拟书场情境”的模仿之上。尽管存在广泛的误解,小说所保留的说书人的俗语套话,实际并不是真实表演的残余,正像“拟”字所指示的那样,自觉利用这些俗语套话的写法,是为了获得某种特殊的修辞效果。(熟练套用书场口吻,除了具有在结构上将叙述流程分割为要素单元的功能之外,还在写作及阅读这个本质上属于私人的领域之中,插入了一个想象的公共意义场所。)也就是说,通过模拟街巷茶坊说书人的全知姿态,中国的小说家能够运用这样一种口吻去利用或削弱关于人情及动机那些可信、不可信

[11] 艾里希·奥尔巴赫,《摹仿论》,转译自威拉德·塔斯克(Willard R. Trask)的德文本(普林斯顿,新泽西:普林斯顿大学出版社,1953)。

的成见,以及那些为整个文化所共享的道德观与人生哲理。)这为技法老练的小说家们提供了最大的可能性,得以调动读者的审美期望,使他们与小说所描绘的经验世界产生共鸣,并且提点读者领悟作品的内涵意义。对读者而言,这种叙事形式等同于舞台上、书场中那戏谑的“眨眼”或有意味的“点头”,是一种运用反讽潜能、一触即发的表演模式。)

白话小说能够凭借模拟的修辞手法实现“描绘现实”这一观念,引发了关于“现实主义”作为一种文学标准的诸多难题:究竟是誰的现实?现实是怎样被表现出来的?小说家如何才能重建经验的真实境界?——这个经验的境界既要按照关于合理性和道德可接受性的通常的既定标准即“有道理”,同时又要为读者展开一个洞察自身以及所处世界的新视角。

位于小说美学核心的批评性概念“现实主义”是一柄双刃剑。高明的小说家在拆解他所建造的虚构世界,从而揭示其内在意义(或无意义)之所在之前,他首先必须建造出这个虚构的世界。因此,中西方小说的最初及首要任务,都是要借助文学的艺术魔术,在叙事捏造的深处描绘出一个令人信服的“真实”世界。

正像我们所看到的那样,试图将小说文类赖以形成的当下的社会历史环境直接变成照相机镜头中的世界,这种左拉式的自然主义方式,从未在中西小说的发展史上占据主流。多数情况下,描绘现实必须理解为一种更抽象的方式,而不仅仅是信口所说的“逼真的”描画。当然,捕捉并描画出人生经验真实的时空环境,在中国古典小说与欧洲小说的时空境界(chronotopes)中同样重要。就像巴尔扎克笔下的巴黎,陀思妥耶夫斯基的彼得堡、狄更斯的伦敦、乔伊斯的都柏林,这些独特形态的都市风情不仅是作品的呆板背景,更是作品的实质基础。中国小说也是如此,如《儒林外史》的南京、《红楼梦》的北京,这些大城市的繁茂花园与僻街陋巷,甚至《金瓶

梅》的清河县——一个死水一潭的外省城市,它们都是这些小说所刻画的现实的主要组成部分——正如兴起较晚的激荡的邪恶之都上海,体现了晚清及民国时期多部小说的实质素料一样。相对而言,庄园领地、狩猎公园、荒野、大战场,还有田园凉亭,是欧洲小说虚构世界中的现实生活质地;古典中国小说则流连于客栈酒店林立的通途、隐蔽的寺庙、僧道的静修所、外省的衙门,这些处所同样具备再现真实生活环境的功能。尽管有些生活场景近似田园风光,如渔村的小品写照(《水浒传》),或是天真的牧牛图(《儒林外史》),但基于某种原因,农作耕耘的幸福生活画面从未成为中国小说的重头戏。就更加私密范围的生活空间而言,欧洲小说对真实世界的探索,常常将笔触伸入诸如客厅或沙龙这些特殊的室内环境,中国则更多借助一个带有封闭性花园或书斋的四合家庭,这些场所往往用来提喻(synecdoche)主要人物所生存的“世界”。

谈到中国小说的场景设计,我们仍有必要提及中国的人文风景:这一既包含又限制了重组经验的叙事流程的社会性人际关系网络。毫不意外的是,“四世同堂”(four generations under a single roof)这一大家庭的理想架构,其中或有短暂和谐,更多时候却关乎紧张与冲突,为小说准备了一个永远现成的矩阵。在明清小说对真实世界的模仿描绘中,某些作品如《金瓶梅》与《红楼梦》,这种家庭架构意味深长地被扩展为一个伪血缘(pseudo-kin)的有伸缩的关系网络,广纳了官府中的同僚、学业或事业上的伙伴,还有各类专门的清客帮闲。

一个个演员在虚构的情境中扮演出真实的生活经历,引发出由散文体叙事文学赋以“真实”血肉的低层次模仿的人物形象问题。正是在这里,我们触及了古典中国小说艺术特征与欧洲小说概念形成基础之间另一突出的交集点。我此处涉及的是诺思罗普·弗莱(Northrop Frye)1957年《批评的解剖》一书所勾勒的理论模型(而别

的文学理论批评家也间接暗示,欧洲小说绝对是属“中产阶级”文化)<sup>[12]</sup>,根据这一理论模型,西方叙事传统的发展过程被划成是一条明显下降的曲线:首先是主人公为神祇、半神的君主以及史诗的英雄武士,其次是主人公的德性或凶恶均超凡人的罗曼史,然后是主人公大体上乃我们之中一员,他们的世界与俗世无异,最后是现代及后现代小说中彻底坠入有缺陷的世界深渊的反英雄形象。弗莱在其“模型理论”中对“模仿”层次的探讨,表示了这样一种清晰的推论:前现代西方叙事文学的历史过程,无情地走向了它的逻辑终点,在最接近日常经验的地方,它忠实地描绘了人类的动机与行为。

中国长篇虚构叙事作品的研究者,不得不强烈震惊于在16世纪问世的“四大奇书”竟也遵循了相似的发展轨迹:从《三国志演义》伟大武士与谋士的庞大业绩和滔天罪行,到《水浒传》粗鲁暴烈的强人好汉,最后到《金瓶梅》特权等级低层中那充斥着贪欲的肮脏世界。我们甚至还可以由此下降,进一步涉入《醒世姻缘传》对人性黑暗地带毫无保留的讥讽,还有《儒林外史》揭露人世间一连串的荒唐虚伪。

弗莱关于“模仿”层次的理论框架显然是粗线条的:它只在最笼统的意义上的小说与其假定的文类先驱者即史诗和罗曼史之间进行了区分,对横贯18、19世纪虚构叙事作品所描绘的社会等级的巨大变迁的关注较为粗略。尽管如此,认为小说的人物描写,其笔触越来越靠近“平凡的”人生经验,这一理论仍然包含了一丝真理。如果对此稍做修正,指出小说本质上是对日常通识(familiar)的重建,将小说的叙事焦点及叙事步调缩小为日常经验的参量(无论是可辨别的日常生活场景还是奇幻的想象世界),那么,弗莱的理论也

[12] 诺思罗普·弗莱,《批评的解剖》(普林斯顿,新泽西:普林斯顿大学出版社,1957)。

许会成为十分有用的批评工具,帮助我们理解与西方平行发展的中国文学现象。小说的艺术特征是借助反讽机智的贬损或假装实事求是的描写姿态来制服或曰驯化(domestication)奇异与不平凡——我们可以称之为一种将“陌生化的”(defamiliarized)题材重新日常化(re-familiarization)的叙事过程——的观念,这赋予传统中国叙事理论的核心术语“奇”(extraordinary)以一种崭新的意义。现在我们可以说,随着小说美学典范的确立,所谓的“奇异”场所已从社会或历史的不平凡(在异幻故事的场合中,是本体论上的奇)转向了日常世界。或者倒过来说,小说从平凡物事中辨识出非凡畸异的品质,开辟了一条重新认识日常经验世界细节的新路。

处于小说虚构话语中心环节的平凡与非凡的辩证倒置,为反映在小说这种新兴文类中的变化的性别(gender)取向打下了烙印。当然,这并不是说早期文学世界在描绘人类经验之际缺乏对女性内心的关注——无论是女性作为感觉与行动的主体,还是作为欲望的对象。但是小说对男欢女爱之私情的美学观照,将人类欲望(纯真的或世故的)带到了一个更加宽阔的新领域。理想化的女性形象与感伤主义在浪漫传奇与中等小说中占尽风光,在这种新文类的典范之作中,却置换成了对人类情感的问题核心、完美情感沟通的不可可能性的无休止的审视。套用《批评的解剖》中另一句适于引用的话来说,当弗莱声称史诗与罗曼史中主人公的形象“接近或处于欲望的可设想边界”发挥作用时,他似乎有意想说明,正是欲望的不受限制的(unbounded)力量催生了神话般的想象。<sup>[13]</sup>但是,小说却将我们导至欲望的限度,使我们从其边缘凝视,而投入不完全满足的日常生活深渊。

古典中国小说新的性别视角十分明显。这并不是因为对女性

[13] 弗莱,《批评的解剖》,p. 136。

情感世界的迷恋直到晚明才发现,无论是抒情诗本身还是剧中词曲,中国抒情诗的美学传统都曾给予它首要的位置。(但是考虑到大部分古典叙事文学中专一的男性视角<sup>[14]</sup>,女性形象以一种十分明显的方式闯入小说关注的中心,这不仅本身引人注目,在小说起源比较研究的全球视野中,也具有重要的意义。)就像欧洲小说家未能完全动摇父权制的价值体系一样,中国小说家们也未能完全挣脱儒家的社会传统,因此中国小说对女性生活的描绘,仍然以弃妇、忠诚的配偶与母亲、泼妇与娼妓这些陈词滥调的女性形象为中心。但是,这种新的叙事模式为描写亲密关系提供了一个特写视角,确实保证了对人类另一半的女性经历的描画能够达到更高层次的敏锐与精细。

早期中国小说杰作中,现实的这一方面很容易受到忽视。明代小说四大奇书的前三部:《三国志演义》、《水浒传》和《西游记》,表面上都是有关王朝的缔造者、勇猛的战士、凶狠的强人以及游方和尚等传统故事的集成,这些人物似乎都能远离两性关系的脆弱。但这每一部作品中,两性关系所引发的不安场景,不能看成是无端的隔靴搔痒而加以忽略,倒是应该理解为对自我压抑与自我管制的深层探索。到了《金瓶梅》,我们突然纵深投入一个在全世界文学范围中都属最彻底悲观的女性观中,但与此同时,《金瓶梅》也相当精彩地洞察了女性的生存本质,她们在纳妾制度、父权制的无上权威,还有生育男性后嗣的绝对律令的卑劣现实中泥足深陷。相对于匆匆浏览这部小说外表的那些臭名昭著的色情段落所获得的感受而言,这种洞见要尖锐得多得多。

古典中国小说的巅峰之作《红楼梦》,由于它对女性情感世界

[14] 也许最重要的例外是“传奇”(tales of the extraordinary),一种繁荣于晚唐的短篇小说文类。

的独特专注,可以帮助我们更深入地认识传统中国复杂的性别关系。小说年轻的主人公宝玉,周围环绕着所有主要的女性人物,似乎具有男性“意识中心”的形象功能,但就像他的那些适婚表姐妹一样,宝玉被定义为一种专注于自我(self-absorption)的、处女般的童真形象。作者在小说中那些引人注目的公开评说,再加上宝玉自己许多不成熟的声明,小说将年轻女孩子们理想化、纯净化的这种努力,初看起来似乎是敏感心灵的天真流露,最终却构成了对暧昧不明的性别认同与精神身份的深刻探究。当古典中国小说继续在模仿的层级中往下降,《红楼梦》对女性如此微妙与敏感的刻画,被同时代许多其他作品中一幕幕阴暗得多的性别实际(gender reality)加以平衡抵消——例如稍早一些的《醒世姻缘传》,它几乎全是女性受虐与施虐的怪异表演,而偶尔穿插一些平头整脸的妇人或恩爱夫妻形象的场面,终于使这一性别实际更为突显出来。

继续向投射在小说形式中的人类经验真实世界的地面下降,我们就触及了小说的根岩:正是一个物质的环境构成了世俗生活的表面肌理。从这个角度看,小说的写实主义可以理解为近距离地描绘日常生活的声色香味,其描述性的段落由诸如建筑、家具、服饰、食物、酒水以及性等各种细节组成,时而引人入胜,时而冗赘乏味。明清小说中的某些作品(特别是《金瓶梅》与《醒世姻缘传》),当其笔触关注于生活细节的那一时刻,足够使这些作品具备探讨社会历史与物质文化的价值。在最优异的小说作品中,罗列细节并非全无理由,它不单单是为了填充叙事的画面,更担负着深刻的美学功能,即要在一个物质的世界中再现出有关意识体验的本体。欧洲小说对物质真实的探究,与当时盛行的经验主义及相关哲学思潮的文化环境紧密相联。可堪对应的是,前现代中国小说对“self”(我,己)与“things”(物)交互关系的持久专注,也表现出皇朝时代晚期文化潮流对主客观世界镜像关系的强烈兴趣。此一时期主流

的“文人”文化以收集石头、印章、毛笔、墨砚等等古代文物为时尚,同时还出现了“咏物诗”(poetry of things)的繁荣,这时的许多文人呈现出迷恋于生存之物质基础的迹象。可见,早在宋(960-1279)、元(1279-1368)时期就发轫的中国通俗小说,在此时进入其全盛期,决非偶然。

## 六 超越模仿

通过使用放大率与分辨率越来越高的望远镜或显微镜,在宏观微观世界不懈追求客观“真相”,使人类达到这样一个地步:具体现实到达了感官知觉和科学测量的极限,不得不让位于纯粹推测性的(或数学的)抽象,同样,散体叙事文学对客观真实的探求,当其推向极限之时,便越界进入了一个虚幻、非理性以及奇异的境界。用传统中国小说理论术语而言,好比进入了“常”与“奇”——从引人注目或典范的物事走向奇形怪状的东西——相交接的界面。在本文对中西方小说理论基础的比较研究中,最有意义的便是这种文学现象通过越来越切近地审查真实世界的肌理,掠过外部世界与内心世界的界限,并且将它对“真实”的探寻伸入到内心意识的领地。就像艾瑞恰·库勒(Erich Kahler)1975年影响深远的专题研究《叙事的内转》(*The Inward Turn of Narrative*)中所描述的那样,小说是一种擅长于将笔墨伸进内心世界的文类,这不仅是晚近西方小说的显著特征,自从其从史诗和罗曼史中诞生开始,这一特征便早就显山露水。<sup>[15]</sup>只要想想教育小说(bildungsroman)及强盗小说(pica-

[15] 艾瑞恰·库勒, *Die Verinnerung Erzählens* (未刊稿), 由理查德(Richard)、克拉拉·温斯顿(Clara Winston)自德文转译, 题为 *The Inward Turn of Narrative* (普林斯顿, 新泽西: 普林斯顿大学出版社, 1973)。

resque fiction)的核心地位,我们即可领会小说致力于探索内心意识的文类特征;这也是拉·费耶特夫人(Lafayette)、歌德以及斯特恩等早期大家作品的基本倾向。

根据前述关于古典中国小说与其西方对应物所共享的广泛的文学美学与叙事基础的回顾,发现中国小说最伟大的典范之作也取径于类似的模拟写实而直达其意识深处的逻辑结论,并不出乎意料。16世纪“四大奇书”的读者,常常被故事表面引人入胜的英雄事迹、野心、贪婪、欲望以及宗教热情弄得眼花缭乱,并未充分注意到小说潜藏在故事集锦这一形式背后对意识世界的探究。例如《西游记》,其传统与现代读者,只要留心作者自己伏下的寓意标识,在他重述这个广为流行的西天取经故事之时,抓住其走向顿悟的心灵过程,便可轻易领悟这部作品的内核思想(即关乎追求自我的挣扎的内在统合)。然而,面对《三国志演义》、《水浒传》还有《金瓶梅》这些将风格牢固确立在扣人心弦的叙事之上的作品,我们则需要更精细的阅读,才能穿透高尚或卑污事迹的叙述表层,进入一个妄想及自我意识的内在维度。到了古典中国小说发展顶峰的18世纪中叶,《红楼梦》与《儒林外史》这两部杰作,就像一位敏锐的中国批评家所说的那样,是“将儒家文化置于精神分析的床上”。

这一精神实质的交叠领域,也许为我们把这一中国叙事载体——它致力于改写通俗叙事传统的常见主题与内容,将之重铸为新的文类样式——认定为西方文化语境中称之为“novel”的文学现象提供了一个最正当的理由。目睹西方小说的叙事重心由外部行动到内在心灵的转向,难免将之与18至20世纪西方思想史上最重要的哲学思潮联系起来:从以笛卡尔哲学为基础的洛克经验主义,到晚近的现象学思潮。对那些不熟悉明清哲学思考的广泛性和复杂性的人而言,西方小说兴起的思想史背景看起来足以将任何中国小说作品——无论有多么精巧的描述手法,还是令人叹为观止的复

杂结构——排除在“小说”这一新文类之外。(实际上,中华皇朝后期与后文艺复兴时代的欧洲大同小异,它们几乎是以同样的方式,发明了这种新的文学利器,在一个相似的思想史背景中并行发展,致力于穷究人类经验世界的现实基础,都同样深入到意识世界的最深层次进行探索。)

在前现代中国的思想史语境之中,哲学思考对象的重新定义与宋明理学(Confucian)的发展最有意义地联系在了一起——西方汉学界通称之为“新儒家”(Neo-Confucian)。理学这一伟大的文化遗产,常常被简化为“儒教”,变成关于孝行、礼仪、仁政以及其他社会美德的狭隘概念。与此相反,宋明理学是一整套关于人性与天命的深刻的儒学思想体系。皇朝时代的儒教具有宽泛调和的思想传统,它既吸收了佛家的玄思与逻辑,又受到道家追求精神解脱的感染,它并没有狭隘的宗派主义的信条,而是一个广泛名目,在一两千年之中吸纳了所有形式的“中国思想”。谨记此点至关重要,阅读明清小说,我们处处与释道高人觐面相逢,他们散发出一种厌世感,散发出渴望超越、至少是抽身退缩于世俗纠缠以获得解脱的情绪——尤其是这些情感又往往被利落地框在了因果报应的情节结构之中。此种现象,很容易让人误以为这些作品有褊狭的教派意图,不过是为了宣讲佛道两家的人生观。但是新儒家思想复杂的折中调和色彩,却为我们提供了另一种标准,可以将那些精心改铸传统叙事素材的古典中国小说,与同时期粗制滥造、思想肤浅的作品区分开来。

儒家思想体系的基本纲领——铭记珍藏在《四书》之中,被奉为皇朝时期传统教育与学术研究的经典轴心——“自我”乃其核心概念,是儒家“修身”或曰“自我修养”(self-cultivation)思想的典范对象。当中国文化的发展催生并见证古典小说的繁荣之时,成人成己工夫的主要位置,也正处于一个重新思考与再度定位——从人际



关系网络中自主个人(即“身”)的德性,到内心自我中“诚其意”的理想(即“心”)——的渐进过程之中。从中近世的唐(618—907)、宋,到现代前期的明清,几个世纪的众多著名思想家都将其思考对象从自我的外部表象转至内心的维度,视之为修养的正题。有的甚至走得更远,公然宣称真实世界的恒定之“理”(principles),原本就寄寓在——实际上,是在本质上不贰于——人类意识的基体之中,这一思想在早些时候的格言中表述为:“心即理,心外无理。”(或类似的佛语:“佛即心兮心即佛”。)

所谓“心学”(school of mind)的兴起及其对中晚明思潮的深远影响,与作为描绘现实的文学媒介的中国小说之确立,二者同时发生,看起来决不是历史的巧合。这不只是被称为“王学左派”的少数思想家(如王阳明、王畿、王艮、何心隐等人)较为极端的观点,实际上,这是好几个世纪以来中国几乎所有的知识精英们较为普遍的思想倾向。有如此多文人学士的名字(如汤显祖、冯梦龙、李贽、袁宏道等人,这还只是其中的少数代表)与白话小说及戏剧的伟大成就结下了不解之缘,他们以这样那样的方式与那些提倡“心学”最出色的思想家存在着个人的连结,这就不能简单理解为一时流行的文人风尚。

17世纪的许多中国思想家——由于卷入明王朝沦丧于异族侵略所激发的伤痛,继而又困于满族统治者因不牢靠的文化霸权而产生的文化管制,思想界贯注了个人与集体的精神探索——往往将天下的毁灭归因于哲学思潮与艺术表达过度的自我放纵。在他们的事后之明中,这二者都是晚明文化的特征。他们认为,哲学思考中狂热的直觉主义与耽于声色的白话小说、戏剧的放肆横流,等于放弃了“正宗”儒家对高尚的个体行为、对治天下大业的责任。因此,必须明确指出,无论是明代新儒家思想,或是其在明与清初小说、戏剧中的文学表达,它们对自我本质的探索,都不

是在一种孤芳自赏的状态下对内心自我的狭隘关注。确切地说,它们始终都显示了儒家对“自我”的持续想法,这个“自我”处于深沉意识之心府与外部世界的交叉界面上,周围是复杂的层层人际关系网络,还有更为广阔的社会及天下秩序。在这个意义上,小说对真实自我的探索,体现为双重的焦点——自我实现的内在维度,以及自我与对外部世界完满整合的精神寄托——这也是同一现实世界所固有的两个侧面。

儒家经典文本将“修身”宣布为典范思想,使之成为传统中国一千多年来每一位读书人的精神抱负。这些文本包括简短、却影响深远的《大学》(英语通称 *The Great Learning*),在这本书中,“修身”是成己成人过程中最中心的一环,并延伸为两个方向的具体实现:对外是外部发挥的各个层面(包括“齐家”[regulating the family]、“治国”[ordering the state]、“平天下”[bringing peaceful rule to the world]),一层比一层广阔;向内是“正心”(rectifying the mind)、“诚意”(making whole[通常被误译为 making sincere] the inner consciousness)、“致知”(extending one's knowledge to the utmost)、“格物”(expanding the reach of one's apprehension of reality to all things,字面意思是运用合适的概念之网来领会一切事物的本性)。修身过程的这一经典纲目,为严肃的散体叙事文学概括表述内在的真实自我提供了一个现成的思想模式,因为小说这种文学媒介的精神目标,正在于从个体意识中领悟自我的体验,并追索其为所有人共同分享的存在基体——换句话说,即一个内在主观与变动不居的外部客观环境相互交会的复杂地带。

在进一步声称中国古典小说有着探讨“自我”问题的严肃抱负之时,有必要再一次为这些很多时候读起来除了冒险经历、民间智慧、感伤或猥亵的故事缀段之外别无所获的作品,作出强有力的辩护。在较早之前对晚明“四大奇书”的研究中,拙著曾相当详细地

展开了这些作品与“自我问题”的关联之处。我的论调是,《三国志演义》与《水浒传》处理英雄业绩时往往较少踌躇于外部事务,而在面对自我想象以及自负自满等疑问时却颇费笔墨;《西游记》陈列了一个寓意框架,通过整合乖张任性的自我成分来重新定义修成正果的意义;《金瓶梅》则赤裸裸地揭开了人生的面具,指出对声色犬马之欲的追逐终归一空。到了18世纪中期,对自我问题的重新界定成为其时思想界的当务之急,不过这种对修身修心的思考,还是停驻在历久常青的儒学视野之内。因此,风趣如狄更斯、果戈理,《儒林外史》用讽刺之笔,拆穿了文人名士自命不凡的假相,暴露了他们生存状态中更微妙也更尖锐的问题,即在自欺的所谓保持真我本色的口号掩盖之下,不过是放纵自我以追逐名利。还有《红楼梦》,如同那些最伟大的欧洲小说作品,它以一桩浪漫爱情为棱镜,多角度地探究了自我与他者的相互确认;在中国古典小说中,这部杰作最具有穿透力地思考了自我的辩证关系,引领我们超越了那些浪漫故事与通俗传奇对情感色欲的肤浅探查,进而深思真实自我本色与人我交流的反复无常。一旦理解了小说的核心本质在于集中处理自我定义这一难题,还有助于解释《红楼梦》及《金瓶梅》等作品中不断的、令人不安的乱伦主题——乱伦同样是一种经由自我复制而寻求自我实现的内转方式,这也是某些可以类比的西方小说突显的重要主题。

自我体验及其对外部世界的传达,中国最伟大小说作品挣扎于这个关键问题的方式,把我们引至中国与欧洲小说在文学本质中或许是最重要的交会:在探寻自我身份认同的难解迷宫、定义自我实现的本质限度的过程中,二者都将反讽作为主要的修辞范式。卢卡契(Lukacs)在《小说理论》中(*Theorie des Romans*)曾宣称,反讽修辞在小说中的功能是“世界脆弱的自我修正”,他也许只是意在描述欧洲小说所具有的颠覆性:它们冷嘲热讽,质疑于旧世界秩序已然坍塌的

理想,质疑于继之而起的中产阶级自我扩张的价值观念。<sup>[16]</sup>不过,与此同时,卢卡契也洞见了小说这种文学媒介的思想与精神价值,即专注于思考由自我与他者令人忧虑的交互关系所限定的自我认同的悖论。在小说文类的美学特征中,集中运用反讽手法,为小说典型的叙事技巧增色不少,诸如综合运用多重叙事视角;穿插并置可信与不可信叙述人;在叙述“口吻”中,或刺耳、或复调的声音的相互交织;还有部署调度多个“意识中心”,等等。(所有这些叙事技巧,都被陈列用来领会、传述主观与客观之间的滑移,这也是小说表情所独占的特殊领地。)

我在行文中强调的这许多看法,也许像是现代西方知识界老套的批评术语与话题。虽然听起来让人觉得奇突,但是将这些说法用来描述中国古典小说核心之处对自我意识的探索,也同样准确有效。在较早的研究中,我曾竭力主张对明代“四大奇书”应以反讽读法为主,并详尽论述了《三国志演义》忠肝义胆的局限,《水浒传》英雄气概的削弱,《西游记》对“空”的超越,还有《金瓶梅》对修身正心的彻底倒置。对每一部作品“反讽式”的重新诠释,我都力争展示反讽修辞所固有的双重意义(一方面,它以贬损的或模棱两可的态度无情地消解意义;另一方面,几乎采用同一口吻,它又诱导读者重新肯定——即便是通过消极暗示——寄托于人间世的价值体系)。例如,《儒林外史》浓厚的反讽色彩,显然来自它对人性弱点与社会病态的无情讽刺;但小说序幕部分给王冕的人物特写,还有结尾小插曲中对四位微贱艺术家形象的勾勒,都间接说明该部作品成问题的基调,不单是为了撕碎虚伪的价值面纱,而是影射本色自我实现理想的热情向往。还有,《红楼梦》表面上以乐而忘忧的态度描写

[16] 卢卡契, *Theorie des Romans*, 安娜·波斯特克(Anna Bostock)从德文转译,题为 *Theory of the Novel* (坎布里奇,麻省理工学院出版社,1971)。

了传统中国书香文化的荣耀与诗意生存的声色乐事,传统及现代读者都容易受到这些貌似积极正面的文化魅力的感染,以至于常常忽视作品内核深刻的反讽眼界。但正是这种微弱却悠长的弦外之音,迫使我们沉思相爱之人永无可能水乳交融、天真自足注定要遭受抨击等等令人伤神的烦恼问题,这些问题最终都走向了自我的悖论:如同佛家所谓的“解脱”(solution),在寂灭个人意识、连根切除俗世牵挂的同时,也就彻底消解了自我求全的期盼。

有人也许要问:在反讽的利刃之下,这些伟大的中国小说辛辛苦苦缔造的意义大厦还能剩下些什么瓦砾呢?为了对付这个问题,我发现乔纳森·库勒(Jonathan Culler)1975年《结构主义诗学》(*Structuralist Poetics*)中的观点特别具有启发意义,他认为小说是当代社会“主要的符号学的中介”。<sup>[17]</sup>如果不考虑这句话的本来意旨,这里我想将它重新表述,用来判定小说形式所蕴涵的力量:尽管存在对人类信念与价值的反讽削弱和冷峻质疑,小说最终借助于内在的符号架构,不可分离地结合了至少某一层次的“意义”。我在前面曾经推论,无论中国还是欧洲,小说文类中最伟大的作品,在它们开始拆解虚构世界的基础之前,都必须首先要建造出这个叙事的世界。建造一个虚构的世界,可谓小说的首要成绩;为了做到这一点,无论是特殊的细节,还是现实的丰富性,它都必须引人入胜,令读者信服。与此同时,它还要架设一个叙事框架,其中的生存逻辑在读者眼中须当合理。一句话,小说的世界必须是有道理的。但是,按照虚构叙事自身的逻辑发展,为了在情感与认知上吸引读者,当然还要脍炙人口,它又必须纳入人世经验中那些偶然的、随机的与不可预测的深刻感觉。也正是这些地方,体现了欧洲与中国最伟

大小小说作品莫大的艺术成就。欲望与节制、必然与偶然、理性与荒谬、公道至理与反复不测的任性图式,小说像魔术戏法一样,竟能将这些不可调和的矛盾因素辩证地融为一体。赏识中国最伟大的小说作品往往十分困难,它们辩证处理这些矛盾因素的深刻与精妙之处,总是掩盖在一个过分简单化的令人厌恶的说教伪装之下,这些触目的说教图式包括通行的儒家价值观念,因果报应的佛教图解,或者仅仅是淡如嚼蜡的常识与民间智慧的流露。我们只有学会将这些喋喋不休的意见在本质上视作一种结构框架,而非教义宣言,才能真正领会这些因素的美学功能。这也是反讽修辞之二重效果所特有的表现力量,它在摧毁一个意义体系的同时,又致力于建造另一个意义体系。16-18世纪的中国与17-19世纪的欧洲与美国,两个相隔如此遥远的文化环境,都采用了反讽这一有力的修辞工具,锻造出了一种惊人相似的新兴文学形式,既用来应对一个自相矛盾的世界——在这个世界中,永恒真理正在开始摇摇欲坠——那无法沟通的鸿沟,也用来应对偶然性那难以度量的深渊。据此而言,对于中国与西方小说的巧合之处,无须大惊小怪。

原载弗朗兹·莫内特(France Moretti)主编《小说》(*Il Romanzo*)(都灵,意大利:艾奥迪出版社[Einaudi],2002),Vol. 3

(刘倩 译)

[17] 乔纳森·库勒,《结构主义诗学》(伊萨卡,纽约:康奈尔大学出版社,1975),p. 189。

