

古代小說抒情研究的可能性、歷程與方法*

陶明玉

[提 要] 中國古代小說的抒情性來源於個體性在古代小說中的凸顯和抒情性從詩文向小說的文體位移,並伴隨着古代小說的發展而逐漸加強,是推動古代小說演變和轉型的內動力。古代小說抒情性及其在中國小說演變史中的重要作用表明了古代小說抒情研究的可能性和價值。在“抒情傳統”說的影響下,古代小說抒情研究逐漸發生並伴隨着相關研究者的逐漸關注而走向多元可能。古代小說抒情研究應尊重中國古代小說的文本事實和歷史語境,堅持敘事與抒情並用的研究視角,以中國古代小說的情事理論為方法論依據,並借鑒西方敘述學的合理方法,開辟中國古代小說抒情研究的合理路徑,總結出中國古代小說的抒情特點和審美品格。

[關鍵詞] 古代小說 敘事 抒情 情事 研究方法

[中圖分類號] I052 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2023) 01 - 0159 - 10

一、古代小說抒情研究的可能性

(一) 中國古代小說的抒情性

無論在中國古代小說中還是在現代小說中,敘事都是小說的本性,也是小說的本體。而抒情^①,無論是在中國古代文學中還是現代文學中,都是詩歌的基本文類屬性。筆者提出古代小說抒情研究,並非要故作姿態,炫人耳目,而是認識到抒情因素在中國古代小說中的重要地位和作用。

包括眾多小說家在內的中國古代作家,在運筆之時總要追摹從屈原“發憤以抒情”到司馬遷“發憤著書”的作家風範。“在小說家的世界裡,雖然不乏遊戲筆墨之作,但是那些流傳千古的傑作往往是發憤著書的結果。”^②例如,蒲松齡將《聊齋志異》定位為“孤憤之書”,曹雪芹著《紅樓夢》也自稱“滿紙荒唐言,一把辛酸淚”,^③劉鶚寫《老殘遊記》以哭與淚作為小說的底色。葉晝說“《水滸傳》者,發憤之所作也”,^④《三國演義》常被人看作是“泄憤一時,取快千載”(酉陽野史:《三國志後傳》)^⑤之作,《金瓶梅》的作者也被認為是“無感慨亦必不著書”(張竹坡:《批評第一奇書金瓶梅讀法》)^⑥……這些說法暗示了古代小說抒情性的廣闊世界。這一抒情性從作家的生命本體擴展至小

* 本文係國家社會科學基金項目“明清說部詩文輯纂與研究”(項目號:17BZW011)、上海市教委科研創新人文社科重大項目“《全稗文》匯纂、考訂與研究”(項目號:E00033)的階段性成果。

說文體,使得古代小說在主題、修辭、敘事和風格等方面呈現出抒情化的傾向。

在承認古代小說抒情因素的同時,不可否認古代小說中也存在着一大批無關抒情或抒情淡化的敘事、說理、博物文類,比如文言小說系統中的筆記小說(包括各類知識性的雜著、叢談、軼事)等,白話小說系統中的歷史演義、神魔小說等。但是,這些現象最終並沒有取消中國古代小說的抒情特性,反而是從各個方面將中國古代小說的抒情面相凸顯出來。雖然古代小說中有些敘事文類存在抒情弱化的特點,但也並非與抒情絕緣,如歷史演義中永遠也少不了敘述者對歷史興亡的感慨,神魔小說也總是對生命盛衰與身心超越之道抱有關懷,只是這些抒情因素多半沉潛在文本的深處。至於那些說理、博物類的筆記小說因其着眼處並非文學性和藝術性,而是歷史經驗和社會知識的客觀呈現,隨着小說演變為文學類型而漸漸被排除在文學世界之外。^⑦

(二) 抒情性與中國小說之演變

中國小說史中抒情因素並非與生俱來,而是伴隨着小說發展歷程而逐漸出現並加強的。中國古代“小說”是一個歷時性的概念,並存在文言與白話兩條分立、交融的發展線索,前者從無關儒家政教之“小道”的統稱發展為以敘事為主要體類兼有說理、博物體類的各類文言小說,後者在民間說話伎藝的基礎上發展為以敘事為主的話本小說和章回小說,雖然二者存在文體之別且各有源流,但有兩大屬性是共通且穩定的。其一,小說是與正經的大著作相對而稱的;其二,小說是以正史為參照系的“稗官野史”。因而小說通常被視為“小道”和“稗史”,並長期處於中國古代文類的底層,是子之餘和史之補,一些通俗演義小說甚至被排除在文類體系之外。

在中國古代,詩歌長期作為文人士大夫言志抒情的文體,也一直處於文類等級的上層,但因其表現形式的逐漸僵化,自宋代以後越來越難以為繼。陳子展從情感表現的角度分析詩歌式微的原因:“這種形式未嘗不好,但用得太久太熟了,規律也就愈密愈嚴;一面因其久與熟的緣故,就變成濫調,漸失其感人的力量;一面因其愈密愈嚴的關係,不能任意馳騁,為天才的作家所厭倦。而且老用這種形式來表現,則所可借此以表現的情感,似乎都為前人表現盡了,不能有新的表現,也不足以動人。”^⑧在此背景下,詞曲、戲劇和小說因運而生,豐富了文學的抒情功能。可以說,文類升降的根本動力來自抒情性的位移或個體化的凸顯。正是因為抒情性在中國傳統文類等級中的此消彼長,才使得小說從文類的底層(“小道可觀”)最終成為“文學之最上乘”,這個結果事實上並非是梁啟超振臂一呼發起“小說界革命”的效力,而是因為自唐代以來小說中抒情性或個人化因素的不斷加深、加強而逐漸奠定的。具體來看,魏晉南北朝志怪小說的搜奇述異發展到唐傳奇的表現個人才情,其中突出的變化就是情感因素的凸顯,在一定程度上,“傳奇精神即抒情精神”。^⑨如洪邁《容齋隨筆》所言,唐傳奇“小小情事,淒婉欲絕,洵有神遇而不自知者,與詩律可稱為一代之奇”。^⑩唐代小說家的“作意好奇”、“假小說以寄筆端”^⑪開啟了文言小說中的傳奇一脈,它是“小說”的變體,但是在後世綿延不絕。到了清代蒲松齡的《聊齋志異》“用傳奇法,而以志怪”,^⑫將文言小說推向了藝術高峰,而抒情精神的灌注可以說是其藝術成功的一大關鍵。抒情精神的影響也繼續促成了清末民初文言傳奇小說的繁榮。白話小說的發展也與抒情因素的凸顯不可分割。作為白話小說前源的唐宋講唱和說話藝術都具有濃厚的抒情性,如敦煌變文的一些篇目演述的歷史、傳說不僅為民眾喜聞樂見,其講唱方式也易於感人,例如唐代僧人文敘的俗講“其聲婉暢,感動里人”,^⑬而變文中的詩歌吟唱也是一種鮮活的抒情形態,“欲說昭君斂翠蛾,清聲委曲怨於歌”^⑭即是唐人對唐代變文講唱中詩歌抒情的記錄。宋代說話藝術也繼承了唐代變文的抒情特點,發展出了便於描寫和抒情的帶說帶唱的形式。^⑮而且可能有銀字笙等樂器伴唱,其抒情性也可想而知。^⑯說話人與聽眾觀眾所處的

不僅是故事分享的場所，還是情感釋放與共鳴的場域：“說國賊懷奸從佞，遣愚夫等輩生嗔；說忠臣負屈啣冤，鐵心腸也須下淚。講鬼怪令羽士心寒膽戰，論閨怨遣佳人綠慘紅愁。”^⑩雖然說書人說唱時的情感狀態難以考據，但可以想象也當如所言，“置身於小說之中，隨意調侃，旁若無人，借杯在手，積塊在胸”（《金聖歎批小說說》）。^⑪“動情”本身就是中國古代白話小說母體——說唱文學的根本要求。隨着“小說”從口頭轉向案頭，民間大眾娛樂式的抒情也向文人式的發憤抒情轉變，即更多地表現文人的情感世界和審美追求。在這一轉變中，雖然小說的抒情場域和抒情方式發生了變化，但是小說的抒情特質卻有增無減。

如果將視野擴大到整個中國小說史，就會發現抒情性不僅是古代小說演變的重要趨向和內動力，也是近現代小說轉型的重要因素。^⑫在清末梁啟超小說界革命以後，我們不僅能看到社會小說中如吳趸人的嬉笑怒罵、劉鶚的哭與淚，還看到言情小說中如徐枕亞、蘇曼殊等的哀傷情調。這種古典的哀傷情調甚至瀰漫至五四新文學時期而與浪漫主義結合。從魯迅的吶喊與彷徨到鬱達夫苦悶的自敘傳，從周作人提倡“抒情詩的小說”到沈從文的“抽象的抒情”，雖然傳統小說的抒情模式已被現代作家拋棄，但是抒情的靈魂依然還在，如蕭軍所言：“雖然在解脫着舊詩詞的窠臼，我們的小說家卻並不曾把抒情的成分完全拋棄。”^⑬此抒情聲音既緣於西方浪漫主義的影響，也是中國抒情文學傳統的接續。現代小說觀念中對個人精神和情感世界的強調，正與中國古代小說抒情化的進程相接合。也正如現代學者看到的那樣，抒情是革命、啟蒙之外中國現代性的重要面相。^⑭

（三）走向古代小說抒情研究

不管是從歷史的層面還是從邏輯的層面看，抒情性都在古代小說發展演變過程中佔據了重要地位，發揮了重要作用。抒情性是中國古代小說本有的重要屬性之一，但卻長期被現代以來小說研究的敘事視角遮蔽。正是基於中國古代小說抒情性的事實，古代小說抒情研究才具備研究的可能性，因之不能也不應該被排除在中國古代小說研究的視線之外。而進一步我們可以總結出，古代小說抒情研究之可能性必然包含了歷史與結構兩大方面：古代小說抒情之歷史，包括古代小說抒情（本體、敘述與文體）的發展歷史；古代小說抒情之結構，包括古代小說抒情的本體結構和敘述結構等，並旁及古代小說抒情與古代詩歌抒情諸方面之關係與比較；以及圍繞這兩大方面而存在的諸多個案問題。這些問題的系統性解決必然將以貼合中國古代小說事實的理論為依據，以及在此理論之上的科學、合理、有效和研究方法為前提。在探尋中國古代小說抒情研究的方法前，我們不妨先回顧中國古代小說抒情研究作為一個現代學術問題的歷史。

二、古代小說抒情研究的歷程

（一）“抒情傳統說”刺激下古代小說抒情研究的發生

1971年，陳世驥在美國亞洲研究學會比較文學討論組上的致辭被認為是“抒情傳統說”的起點，陳世驥在致辭中不僅提出了中國文學的抒情傳統這一命題，還指出中國古代小說、戲劇也受到抒情精神的影響：“當戲劇和小說的敘事藝術極其遲緩地登場以後，抒情精神依然繼續主導、滲透，甚或顛覆它們。”^⑮雖然陳世驥對小說的抒情傳統的論說只是粗淺的概說，但是抒情傳統與中國古代小說的關係已經作為一個學術問題而被提點出來。繼陳世驥之後，高友工進一步將抒情傳統說發展為抒情美典說，並將此抒情美典置於中國文化史的背景之下，推及抒情詩之外的其他藝術形式。其《中國敘述傳統中的抒情境界——〈紅樓夢〉與〈儒林外史〉讀法》一文以《紅樓夢》和《儒林外史》為例探討中國詩傳統中“抒情境界”“移植到敘述文類後的延續性，以及在不同規套與遞變的文化

情況下所導致的內容與技巧之修正”。²³可以說，高友工的文章將抒情傳統貫穿進敘事文學研究中，為中國古代小說的抒情研究開辟了一個重要的方向，但卻曲高和寡，響應者寥寥。繼陳世驥、高友工之後，相關學者仍然主要是在着眼於抒情詩領域，對中國古代小說的抒情特性只言片語提及。1993年蕭馳的博士論文《作為抒情飛地的園林：〈紅樓夢〉之文類研究》²⁴將關注點聚集在明清小說中的園林，將之視為抒情的飛地（lyric enclave），可謂中國古代小說抒情研究的一部力作。抒情傳統說的學者將目光投向《紅樓夢》等少數文人小說，或許是因其較為明顯的詩性特徵和抒情特點，但自此以後卻再無多少推進，中國古代小說的抒情研究未能打開局面走向更加寬廣的領域。

在陳世驥等人從古典文學出發總結中國文學抒情傳統之外，也存在着另一個方向，即站在中國現代文學的立場追溯中國文學的抒情傳統。我們可以將東歐漢學家普實克的相關論說視為這一方向的起點。1957年，普實克在文章中指出“現代文學乍看起來似乎迥異於清代文學，實際上卻是中國文學長期發展並逐漸成形的種種傾向的集中體現”，這些傾向主要是指文學中的主觀主義和個人主義，他主張在清代文學最具代表性的表現形式——小說中去尋找這些傾向，且斷定“清代小說的特徵是具有強烈的主觀性、私密性和個人主義色彩”²⁵（後被李歐梵總結為“抒情的”，與“史詩的”相對）。然而該文只是初步指出清代小說的個人化和主觀性傾向，所舉例證也只限於《紅樓夢》、《鏡花緣》、《聊齋志異》等幾種小說。雖然普實克沒有系統地闡述中國小說的抒情精神，且是從現代文學的立場出發，但卻目光犀利地指出了中國古代小說中的主觀傾向性，對中國古代小說中的抒情研究起到了指引性的作用。

受海外“抒情傳統”說的影響，大陸學者在1980年代以後逐漸開始關注中國小說與抒情傳統的關係，但主要是強調現代小說對詩騷傳統的繼承，而非對古代小說抒情性的繼承。²⁶每當涉及古代小說抒情性的時候，只是印象式地順帶提及，²⁷或對古代小說抒情性持消極態度。²⁸這種以現代小說為本位，輕視古代小說抒情特質的傾向在21世紀以後仍然持續。尤其是在北美漢學家王德威“抒情傳統與中國現代性”學術潮流的影響下，中國古代小說的“抒情聲音”慢慢被“抒情與現代”的研究潮流淹沒。以現代小說和現代性為本位和出發點，雖然也能提供一個古今貫通和演變的視角，但是必然會有意無意地忽視古代小說複雜的文體特徵，更難以認識到古代小說的抒情特性。

（二）古代小說抒情研究走向多元可能

儘管如此，21世紀以來，在延續“抒情傳統說”的影響或超出其影響之外，仍有學者做了一些有益的嘗試和探索。這些研究主要分為三個方向，且仍然預示着古代小說抒情研究的可能走向。第一，關於中國小說抒情傳統脈絡的梳理。如陳建華試圖以馮夢龍、徐枕亞等代表作家為線索勾勒出小說抒情傳統的脈絡；張蕾將代表中國現代小說抒情傳統的開端的鴛鴦派小說的哀情敘事追溯到晚清的《花月痕》；朱軍探討了在抒情傳統遭遇性別政治後，近現代文學對《紅樓夢》樹立的文學典範的轉移；²⁹這類研究仍然在延續陳世驥、高友工、王德威等人抒情傳統說，試圖以抒情傳統為線索來溝通古代小說與現代小說，但並未完整地梳理出中國古代小說的抒情源流，也未將中國古代小說的抒情流變放置在中國抒情傳統的主流中。³⁰而陳才訓等專事於古代小說研究的學者則傾向於從古代小說的歷史源流出發，其文以從史傳到小說的敘事文學中的“以悲為美”的騷體歌賦為中心來考察中國古代小說抒情性的形成，³¹代表了一個考鏡中國古代小說抒情脈絡的可能方向。第二，對中國古代小說抒情精神的發掘。如陳文新對唐傳奇和《聊齋志異》的抒情精神的總結，³²王昕從詩性的角度對《聊齋志異》的作者個人化情感做了相關的總結。³³這些研究多聚焦在少數文言小說上，並未將抒情精神推向白話小說和中國古代小說的總體。第三，以古代小說中的詩詞韻文為中心透

視中國古代小說的抒情性。詩詞與中國古代小說的關係已有數量可觀的研究,但是這些研究大多停留在對中國古代小說用詩用詞現象、來源和功能層面的描述上,雖不是專門着眼於古代小說的抒情特徵,卻也從側面觸摸到了古代小說的抒情問題。⁹⁴總體而言,這三個方向的研究都較為零散,並未引起多大的反響,也沒有形成古代小說抒情研究的合力,但是卻代表了古代小說抒情研究的幾個可能方向。

綜上,中國古代小說的抒情研究主要是在“抒情傳統說”這一學術潮流的影響下發生的,但小說抒情研究主要落腳在現當代小說上,每當涉及古代小說,則舍少數幾部文人小說和小說中的詩詞、抒情精神之外,似乎便無話可說。且研究成果多以單篇論文和零星片段為主,至今並無一部集中、全面探討中國古代小說抒情問題的專著。這種現狀一方面反映出學界對古代小說的抒情研究還未充分展開,另一方面也表明了古代小說抒情研究在實踐上的多元可能和廣闊前景。

三、中國古代小說抒情研究的方法

半個多世紀關於古代小說抒情研究的歷程表明,古代小說抒情研究不僅未受重視,更缺乏科學、有效的視角和方法。如果我們認可中國古代小說存在抒情特質的話,那麼自然應該將敘事與抒情作為兩種缺一不可的研究視角,並以中國古代小說本有的情事理論為方法論依據,同時借鑒西方敘述學的合理方法,開辟中國古代小說抒情研究的合理路徑。

(一)以敘事與抒情作為交融並用的研究視角

自西方經典敘述學理論進入中國以來,小說敘述學在幫助建構中國小說的研究範式的同時,也不可避免地遮蔽了中國小說的抒情因素和固有的敘事傳統。學者們體會到了這種以西律中的齟齬之感,自1990年代以後對建構本土化的中國敘事學的熱情高漲起來。其中,以楊義等在敘述學和文化學的雙重框架內建構的“中國敘事學”,以及董乃斌等在“抒情傳統”參照下建構的“中國文學敘事傳統”最具代表性。這股潮流或許得益於興起於港台的“抒情傳統”說和海外漢學家的中國敘事學⁹⁵的雙重刺激和啟發。這些學者在建構“中國敘事學”和中國文學敘事傳統的努力和成就是令人矚目的。他們的工作不僅啟發我們用本土的眼光來看待中國古代小說,也開辟了一條用敘述學來研究中國抒情文學的路徑。⁹⁶但是,這些努力忽視了中國古代小說抒情研究。

事實上,中國文學不僅存在着抒情和敘事兩大傳統,而且二者聯繫十分緊密。我們不僅應該看到抒情文類如詩詞中的敘事因素,也應該認識到敘事文類如小說中的抒情因素。中國各類文學如詩、詞、文、戲劇、小說等的發生與發展各有其歷程,雖然各文類間存在較為明顯的文體和等級差異,但各文類間的相互滲透與融合經歷了漫長的歷史階段,呈現出你中有我,我中有你的結構和面貌。因此在清人的論述中我們既看到“演事者,則小說家之能事”(章炳麟:《〈洪秀全演義〉序》)⁹⁷的說法,也能聽到“小說之能事,不外道情”(亞蕘:《小說之功用比報紙之影響為更普及》)⁹⁸的聲音。在中國古代小說中,抒情因素與敘事因素不僅是共生共存的關係,有時甚至是抒情因素凌駕在敘事因素之上,統攝着敘事因素。抒情常在主題、風格乃至結構等層面影響着小說的話語方式,所謂“情生則文附焉”(西湖釣叟:《續金瓶梅集序》),⁹⁹而敘事則在基礎的層面實現抒情。童慶炳的提醒值得引起學界的注意:“現在中國學者不少人摹仿西方學者在研究中國敘事學,這誠然是很好的事情,但如果看不到中國古代敘事文學的抒情特點,就沒有找到中國敘事文學的根本所在。”¹⁰⁰

因此,古代小說抒情研究應該將敘事與抒情作為交融並用的視角,在敘事中發現中國古代小說的抒情特質,在抒情中更好地理解中國古代小說的敘事特點。百餘年前,呂思勉《小說叢話》提出

文學主客觀之分,對今日研究仍有啟示意義:“主觀主抒情,客觀主敘事。抒情者,抒發我胸中所有之感情也。敘事者,敘述我所從感觸之事物也。”^④他主張抒情與敘事結合的主客觀的小說,並將“情”作為衡量文學性的根本,“能感人之情者,文學也”,^⑤在審美接受上以感人之深為尺度。

採用敘事與抒情交融並用的研究視角,不僅可以避免陷入非此即彼的“本質主義”誤區,還能同時吸收敘事與抒情理論的資源優勢。但我們也應該保持警醒,即使用抒情與敘事的二分法也無法將中國古代小說一網打盡。在情與事之外,古代小說理論家也時而強調小說的其他質素如“理”等。因此,在堅持敘事、抒情雙重視角的同時,仍然需要重回歷史現場和文本現場,在中國古代小說的理論體系和文本事實中審視中國古代小說的抒情特性。

(二)以中國古代小說情事理論為方法論依據

情與事是中國文學的核心要素,情、事關聯的理論不僅見於中國傳統詩學,^⑥也存在於中國古代小說。雖然小說家創作的緣起是多樣化、多源化的,但小說的記事、敘事特點決定了“緣事而發”是小說生成的重要緣由之一。清代煙水散人《珍珠舶序》曰:“小說家搜羅閭巷異聞,一切可驚可愕可欣可怖之事,罔不曲描細敘,點綴成帙”,^⑦不僅指出小說緣事而作,還表明其事在性質上的感人特點。澹園主人《後三國石珠演義序》也提出“古今傳奇樂府,未有不從死生榮辱悲歡離合中脫出者也。或為忠孝所感,或為風月所牽,或為炎涼所發,或為聲氣所生,皆翰墨遊戲,隨興所之”。^⑧這些“死生榮辱悲歡離合”實際上就是那些動人的故事。古代小說的“緣事而發”,既可以是作者有感於歷史、社會之事,也可以是作者有感於自己人生、生活之事。如六朝志怪小說大多為記述社會上的異事異聞而作,唐傳奇的創作緣起也多為某段奇聞,^⑨明清章回小說家有感於世風變遷或歷史興亡而創作小說,^⑩這些皆屬前者。而晚明以後許多文人小說家開始有感於人生遭際而著小說,如佩蘅子所言:“英雄失志,狂歌當泣,嬉笑怒罵,不過借來舒寫自己這一腔傀儡不平之氣”(《吳江雪》)。^⑪其中,《紅樓夢》的創作頗具代表性,“作者自云曾經歷一番夢幻之後,故將真事隱去,而借通靈說此《石頭記》一書也”,^⑫作者夢幻的人生經歷是《紅樓夢》的緣起。又如《繪芳錄》的作者“欲作小說以自述生平抑鬱之志”,“實事實情,毫無假借”,^⑬這種“自述”既緣於實情也緣於實事。強調古代小說的“緣事而作”,並非要否定古代小說的其他生成緣由,而是意在說明在古代小說文本生成之前,作家就已經具備了鮮明的情感態度,因感於事而作小說。

“緣事而發”是情、事關係在文本生成之前的體現,“述事以寄情”則是情、事關係在文本之中的體現。小說的敘事特性要求小說抒情不能像詩詞那樣以“意象”的營構為中心,而是以“以事寄情”為主。因此,古代小說家往往將自己的情思寄托在故事上。二知道人曰:“蒲聊齋之孤憤,假鬼狐以發之;施耐庵之孤憤,假盜賊以發之;曹雪芹之孤憤,假兒女以發之:同是一把酸辛淚也。”^⑭這一論述揭示了一條規律,小說的情感需要假借具體的故事抒發出來。如明清才子佳人小說敘寫的有情人終成眷屬的俗套故事,表現的是歡喜團圓的願望,而《金瓶梅》、《紅樓夢》等人情小說則敘寫人生、生命的盛衰之道,表現樂極而悲之情。^⑮不同的事表現出不同的情感。古代小說不僅“以事寄情”,還“以情敘事”,情與事相輔相成,如亞蕘所言:“其言事也,無一不以情傳之;其言情也,無一不以事附之。寫兒女之豔麗,着以濃情;寫英雄之事業,着以豪情。”(《小說之功用比報紙之影響為更普及》)^⑯

與古代小說的創作緣起和文本生成一致,古代小說閱讀理論也強調情、事的重要性和關聯性。這一情、事相關的閱讀理論可以概括為“感事移情”:讀者閱讀小說“所傳之事,可使人移情悅目”(剩齋氏:《英雲夢傳弁言》),^⑰並進而釋放自己的情感。它具體體現在如下方面。第一,讀者對故

事動人性質的期待。煙水散人提出“小說家搜羅閭巷異聞……點綴成帙，俾觀者娛目，闖者快心”（《珍珠船序》），⁵⁵雖然是從作者出發，但也折射出讀者在娛目快心的審美期待下對各類有觸感的故事的渴求；第二，閱讀時的移情效果。故事是激發讀者感情的基礎，而讀者的高度參與是實現文學審美的必要條件。《文心雕龍·知音》所言“觀文者披文以入情”⁵⁶是對理想讀者提出的要求，讀者沉浸在情事融合的小說境界中“心開神釋，骨飛眉舞”（湯顯祖：《點校虞初新志序》），⁵⁷而產生移情效果，乃至伴隨強烈的生理反應，“喜而手舞足蹈，悲而掩卷墮淚者”（凌雲翰：《剪燈新話序》），⁵⁸進而進入自省狀態，“不平者見之色怒，自愧者見之汗顏，豈獨解頤起舞已哉”（天花才子：《快心編》）。⁵⁹第三，審美接受的悲感。娛樂性長期作為古代小說審美的標準，但是明清尤其是清代小說評論家開始強調小說審美的悲感，認為“文章之妙，令人喜而擊節，怒而發指者為難，能令人悲而墮淚者，尤為更難”（呂熊：《女仙外史》）。⁶⁰晚清小說家吳趸人亦提出“小說令人喜易，令人悲難；令人笑易，令人哭難”。⁶¹梁啟超在《論小說與群治之關係》中說“小說之以賞心樂事為目的者固多，然此等顧不甚為世所重；其最受歡迎者，則必其可驚可愕可悲可感，讀之而生出無量噩夢、抹出無量眼淚者也。”⁶²悲感不僅是中國古代小說家一種自覺的審美追求，也是小說讀者的一種閱讀期待，強調審美悲感代表小說閱讀理論走向了成熟。第四，審美情感的道德昇華。隨着中國古代小說閱讀審美社會實踐和理論發展，小說批評家不僅看到由事到情的規律，還發現由情入理的可能性，並由此生成了一套從事到情、由情入理的文學接受邏輯。自怡軒主人《娛目醒心編序》曰：“無一迂拘塵腐之辭，而無不處處引人於忠孝節義之途。即可娛目，即以醒心。因果報應之理，隱寓於驚魂眩魄之內。俾閱者漸入於聖賢之域而不自知。”⁶³“娛目”為情感層面，“醒心”為道理層面，讀者感事而“驚魂眩魄”，最終走向“聖賢之域”即道理世界。閑齋老人《儒林外史序》也強調“俾讀者有所觀感戒懼，而風俗人心，庶以維持不壞也”，⁶⁴概而言之就是“使讀者能興感發之善”。⁶⁵

情與事的緊密聯繫是中國古代小說的特色，同時也符合藝術表現的一般規律。文學情感是藝術化的情感。這種藝術情感的一個重要特徵就是對意象和事象的憑借。藝術情感的抒發離不開客觀事物，中國詩學將帶有主觀情感的物稱為“意象”。但事實上，在文學作品中，除“意象”之外，還存在着“事象”，⁶⁶這在小說中尤為明顯。情是主觀的，而事則是客觀的。情感只有經過對象化才能被感知，主觀的情感只有借助客觀的事、物才能表現出來，⁶⁷並為讀者所接受。

因此，古代小說抒情研究最關鍵的是分析古代小說情與事的形態和相互關係，尤其是分析古代小說中敘事寄情、敘事抒情、感事移情的方式和意義，即以事的分析為方法，以情的總結為歸途。

（三）借鑒西方敘述學的合理方法

文學是人學，抒情文學是情感的藝術表現，只有人才能成為抒情的主體。在小說中，主體的視點和話語是情感呈現的兩個方面，也是敘述的基本內容（即熱奈特所言“誰看”和“誰說”）。

視點是敘述中敘述者的觀察點，“無論所描述的事件與人物如何表現出來，都一定會經由一個特定的‘視點’，也就是一個觀察點展現出來”。⁶⁸視點決定了聚焦方式，同時也影響着作者與主體的情感距離。視點主體意味著作者的情感指向。一般而言，古代小說中作為視點主體最多的即是主要敘述者或主人公，並代表着作者的情感態度，“敘述者往往是承擔作者自身意識形態、價值觀念等層面的便利的載體”。⁶⁹作者將讀者帶入小說人物、敘述者的視點，在本質上即是召喚讀者以敘述者和人物的方式來觀看世界，以達到“共情”的目的。此時，主人公的情感即變成了作者的情感，也變成了讀者的情感。小說家和讀者必須按照這種默契和約定才能實現小說的意義。因此抒情分析的焦點即是通過分析視點主體（敘述者和主人公）的情志，進而總結出作品中透露出來的主要情

感。視點為小說抒情提供最直接的主體和情感表達的方式。中國傳統章回小說一般採用說書人敘事模式,說書人是主敘述者,以說書人口吻講述故事,不參與情節。說書人作為視點主體,主要持旁觀、俯視姿態,說書人的情感外在於小說人物。儘管如此,說書人敘述者也會對講述的人物表達同情或抒發自己的情感,這種情感表達一般滲透在說書人的敘述話語中(如選詞、語調)或者直接通過敘述干預(如詩贊、評論)表現出來。只是說書人敘述者只出現聲音而缺少形象,故而難以打動讀者。當說書人視點下移到人物視點時,小說中的情感世界就變得豐富多樣了。不同的人物視點會折射不同人物的情感,同一人物的視點又因內外之分而各有側重,內視點可以直接呈現人物的心靈世界,外視點則通過動作、言語等外部世界來折射人物的感情狀態。視點就像一面透鏡,不僅圈定了讀者所接受到的故事,也引導着讀者體驗小說中的情感。要實現古代小說抒情研究方法的科學性和可操作性,就離不開對視點的分析。

小說中的情感表達主要通過主體的話語來實現。按層級,小說中的話語可分為作者話語、敘述者話語和人物話語;按性質,小說中的話語可以分為敘事話語、抒情話語、評論話語等;不同層級和不同性質的話語有時區別顯然,有時交融難分。敘述者話語中經常包含着人物話語,而敘述者話語和人物話語又都統一在作者話語之中。敘事話語中經常隱含着抒情話語、評論話語,抒情話語和評論話語則建立在敘事話語之上。以話語為中心分析小說抒情特質,最主要的是分析作者、敘述者和主人公的抒情話語。古代小說中作者的抒情話語一般集中、顯性地出現在小說的序跋和楔子中,雖然篇幅短小,卻決定了小說的情感走向,如《紅樓夢》第一回開篇的作者自白便奠定了小說哀悼、悲傷的感情基調。而在作者話語之下的敘述者的抒情話語,則伴隨敘述進程的始末,融合在敘事話語中,代表了整部小說的情感傾向。人物的抒情話語尤其是主人公的抒情話語是小說情感的直觀呈現。在古代小說中,小說人物經常通過內心獨白或詩詞曲賦來表達情感,內心獨白直觀展現了人物的情感狀態,質樸真實,而人物的詩詞曲賦則將其情感藝術化地表現出來,更耐人尋味和富於藝術美感。作者、敘述者和人物的抒情話語統一為小說的抒情話語。抒情話語的語體、風格和言說方式都對小說抒情特質產生重要影響。例如,詩詞曲賦在中國古代小說中的廣泛運用不僅形成了獨具民族特色的敘事風格,也對古代小說的抒情風格產生重要影響,使得中國古代小說的抒情特點趨向含蓄蘊藉和藝術化。而白話的發展成熟及其在章回小說中的運用,不僅提升了古代小說的敘事、描寫水平,還為呈現質樸、真實、感人的抒情話語提供了可能。

四、結語

以上,筆者關於古代小說抒情性及其與古代小說發展歷程關係的總結,以及對半個多世紀古代小說抒情研究歷程的回顧,都意在說明古代小說的抒情研究具備可能性和必要性,而且將是一個廣闊的天地,並預示着古代小說研究走向新突破的可能。這種突破的可能性乃在於切實回歸中國古代小說的本位和語境,避免西方理論話語體系的框架和尺度。這種突破的意義則在於還原中國古代小說的價值和面貌,並為建構中國古代小說研究的理論話語體系提供一種可能。

正是在此立場上,筆者認為應該尊重中國古代小說的事實,認識到抒情因素在中國古代小說中的重要作用和意義,加強對中國古代小說的抒情研究。而在方法上,應該堅持抒情與敘事並用的研究視角,以中國古代小說的情、事理論為歸依,同時借鑒西方敘述學關於視點和話語分析的合理方法,避免西方敘述學的絕對框架。不可否認,自1980年代以來,在西方敘述學理論指導下,中國古代小說研究取得了矚目的成就,但這種成就主要偏向於古代小說的敘事屬性,在面對古代小說中的

抒情屬性時則多失語之弊。總而言之,通過古代小說抒情研究,或許能在新的視野下更全面地總結中國古代小說的文體特徵和審美品格,並理解抒情性在古代小說文體演變和審美演變中的意義。

①“抒情”即抒發心中情志,最早見於屈原《離騷》“發憤以抒情”,《漢書》也有“陳愚心而抒情素”的表達,“抒情”。後世詩人也多用“抒情”表述詩歌創作,如李商隱詩題《南潭上亭燕集,以疾後至,因而抒情》,李幼卿詩題《……睹物增懷,因之抒情,聊以奉寄》等。“抒情”與中國古代詩學中的“言志”基本同義。“情”與“志”都指心之所之、心之所存想。(楊明:《言志與緣情辨》,上海:《上海師範大學學報》,2007年第1期)而“抒”即抒發、表達,“言”是“抒”的具體方式。“抒情”與“言志”皆指表達或抒發內心的情志。雖然“抒情”在古代的使用頻率不及“言志”、“緣情”、“言情”等,但同樣能代表中國古代詩學傳統的核心,而在近現代東西方文論的碰撞、轉化過程中,“抒情”逐漸取代“言志”等概念成為接受度更廣的詩學概念,並被現代學者用以概括中國詩學乃至整個文學的傳統。因此,“抒情”既是現代詩學中的通用表述,也符合古代詩學的核心理念。本文所謂“抒情”概念主要指涉中國古代詩學的言志、緣情傳統,兼通現代詩學中的抒情概念。

②⑦⑱⑵陶明玉:《小說何以抒情:從古代到當下》,北京:《中國社會科學報》,2022年7月11日。

③④⑨曹雪芹、高鶚:《紅樓夢》,啟功等注釋,北京:中華書局,2010年,第1頁。

④施耐庵、羅貫中:《容與堂本水滸傳》,上海:上海古籍出版社,1988年,第1488頁。

⑤④⑧⑩⑶《古本小說集成》,上海:上海古籍出版社,1994年,第3頁;第128頁;第2頁;第1895頁。

⑥⑩⑳④④⑤⑤⑤⑦⑤⑧③④黃霖、韓同文選注:《中國歷代小說論著選》,南昌:江西人民出版社,2000年,第381頁;第67頁;第332頁;第329頁;第375頁;第517頁;第329頁;第187頁;第106頁;第524頁;第467頁。

⑧陳子展:《最近三十年中國文學史》,上海:上海古籍出版社,2013年,第164頁。

⑨陳文新:《文言小說審美發展史》,武漢:武漢大學出版社,2007年,第536頁。

⑪胡應麟:《少室山房筆叢》,上海:上海書店出版社,2009年,第371頁。

⑫魯迅:《中國小說史略》,北京:東方出版社,1996年,第166頁。

⑬段安節撰,卞娟莉校注:《樂府雜錄校注》,上海:上海古籍出版社,2015年,第143頁。

⑭彭定求等編:《全唐詩》,北京:中華書局,1960年,第3434頁。

⑮胡士瑩:《話本小說概論》,北京:中華書局,1980年,第9頁。

⑯耐得翁《都城紀勝》載:“說話有四家。一者小說,謂之銀字兒。”據葉德均、孫楷第等人觀點,銀字兒即應律樂器,與說話中的詩歌演唱伴奏。

⑰羅燁:《醉翁談錄》,北京:古典文學出版社,1957年,第5頁。

⑱⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿陳平原、夏曉虹編:《二十世紀中國小說理論資料(第一卷)1897~1916》,北京:北京大學出版社,1997年,第34頁;第362頁;第237頁;第474頁;第441頁;第237頁;第50頁。

⑳蕭軍:《小說》,天津:《大公報》,1934年7月25日。

㉑參見王德威:《史詩時代的抒情聲音》,北京:三聯書店,2019年。

㉒陳世驥:《論中國抒情傳統》,張暉編:《中國文學的抒情傳統:陳世驥古典文學論集》,北京:三聯書店,2015年,第6頁。

㉓高友工:《美典:中國文學研究論集》,北京:三聯書店,2008年,第291頁。

㉔參見Xiao Chi, *The Chinese Garden as Lyric Enclave: A Generic Study of The Dream of the Red Chamber*, Washington: University of Washington, 1993。

㉕亞羅斯拉夫·普實克:《抒情與史詩》,李歐梵編,郭建玲譯,上海:上海三聯書店,2010年,第11頁。

㉖如王瑤《中國現代文學與古典文學的歷史聯繫》(北京:《北京大學學報》,1986年第1期)談到魯迅及之後的郁達夫、廢名、艾蕪、沈從文等小說作者對中國詩歌傳統的繼承。陳平原延續了王瑤的觀點而有所推進,在《中國小說敘事模式的轉變》一書中將抒情詩的傳統總結為“詩騷傳統”(在一定意義上與

“抒情傳統”等同),認為五四作家“引‘詩騷’入小說,突出‘情調’與‘意境’,強調‘即興’與‘抒情’”,成為中國小說敘事模式轉變的重要因素。

⑳如陳平原指出“詩騷”影響古代小說的兩個層面:“突出作家的主觀情緒,於敘事中着重言志抒情”和“結構上引大量詩詞入小說”。陳平原:《中國小說敘事模式的轉變》,北京:北京大學出版社,2010年,第199頁。

㉑如方錫德指出:“詩詞在古典小說中往往成了飄浮在水面上的油花,而非融化在水中的乳汁。這就使得古代小說中抒情與敘事的結合成為異質異構的文體形式的拼接組合,而非統一的有機的文體形式的渾成。”方錫德:《中國現代小說與文學傳統》,北京:北京大學出版社,1992年,第216頁。

㉒參見陳建華:《抒情傳統與古今演變——從馮夢龍的“情教”到徐枕亞的〈玉梨魂〉》,長春:《文藝爭鳴》,2018年第10期;周蕾:《〈花月痕〉之“痕”——兼論中國現代小說的抒情傳統》,北京:《中國現代文學研究叢刊》,2019年第8期;朱軍:《抒情傳統遭遇性別政治:〈紅樓夢〉與文學典範的近現代轉移》,上海:《社會科學》,2020年第8期;陳才訓:《楚騷傳統與中國古代小說的抒情性》,北京:《文學評論》,2021年第5期。

㉓王文生的《中國美學史》以情味論為核心和線索來描述中國抒情文學的發展歷程,但在小說方面卻只論及《紅樓夢》,沒有探究情味論在古代小說中的發生與發展。

㉔陳才訓:《楚騷傳統與中國古代小說的抒情性》,北京:《文學評論》,2021年第5期。

㉕參見陳文新《〈聊齋志異〉的抒情精神》,《古代小說與小說傳統》,武漢:武漢大學出版社,2007年。

㉖王昕:《〈聊齋志異〉:詩性的溫情與偏狹》,北京:《文學評論》,2016年第1期。

㉗參見崔際銀《詩與唐人小說》(天津:天津古籍出版社,2004年)、邱昌員《詩與唐代文言小說研究》(北京:中國社會科學出版社,2008年)、吳懷東《唐詩與傳奇的生成》(合肥:安徽大學出版社,2008年)等。

㉘浦安迪《中國敘事學》試圖擺脫西方經典敘事學的框架,總結出適用於中國小說文體的中國敘事學。

㉙吳世昌、董乃斌、張海鷗、譚君強等人在理論與實踐方面都有過探索和建樹。

㉚童慶炳:《中西文學觀念差異論》,上海:《文藝理論研究》,2012年第1期,第64頁。

㉛李桂奎:《中國傳統詩論中的“情”“事”五濟觀念》,上海:《文藝理論研究》,2018年第6期。

㉜如沈既濟《任氏傳》:“眾君子聞任氏之事,共深感歎,因請既濟傳之,以志異云。”又如白行簡《李娃傳》:“予與隴西公佐話婦人操烈之品格,因遂述汧國之事。公佐拊掌竦聽,命予為傳。”參見汪辟疆校錄:《唐人小說》,上海:古典文學出版社,1955年。

㉝如呂熊有感於明史而作《女仙外史》:“嘗讀《明史》,至遜國靖難之際,不禁泫然流涕,故夫忠臣義士與孝子烈媛,湮滅無聞者,思所以表彰之,其奸邪叛逆者,思所以黜罰之,以自釋其胸懷之哽噎。”見劉廷璣:《在園品題》,黃霖編著:《歷代小說話》,南京:鳳凰出版社,2018年,第156頁。

㉞西泠野樵:《繪芳錄序》,章培恒等主編:《近代小說大系:繪芳錄(上)》,南昌:江西人民出版社,1989年,第1頁。

㉟二知道人:《紅樓夢說夢》,黃霖編著:《歷代小說話》,第263頁。

㊱劉勰:《文心雕龍注》,范文瀾注,北京:人民文學出版社,1958年,第715頁。

㊲吳趸人:《雜說》,上海:《月月小說》,1906年第1期。

㊳退思主人:《忠烈俠義傳序》,朱一玄編:《明清小說資料選編》,天津:南開大學出版社,2012年,第360頁。

㊴可參殷學明:《中國詩學中的事象說初探》,昆明:《雲南師範大學學報》,2018年第4期;周劍之:《從“意象”到“事象”——敘事視野中的唐宋詩轉型》,上海:《復旦學報》,2015年第3期。

㊵黑格爾:《美學(第一卷)》,朱光潛譯,北京:商務印書館,2008年,第366~369頁。

㊶㊷譚君強:《敘事學導論——從經典敘事學到後經典敘事學》,北京:高等教育出版社,2014年,第290頁;第206頁。

作者簡介:陶明玉,浙江師範大學人文學院講師,博士。浙江金華 321004

[責任編輯 桑海]