

● 中国文学

传、记辞章化:从中国叙事传统 看唐人传奇的文体特征

陈文新, 王 炜

(武汉大学 中国传统文化研究中心, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 陈文新(1957-), 男, 湖北公安人, 武汉大学中国传统文化研究中心教授, 博士生导师, 主要从事中国古代小说研究; 王 炜(1973-), 女, 河南浙川人, 武汉大学文学院博士生, 主要从事明清文学研究。

[摘 要] 传、记与辞章属于不同的文体类型, 各有其约定俗成的写作惯例。汉魏六朝时, 历史著作如范曄《后汉书》的传论, 志怪小说如王嘉《拾遗记》等将辞章的艺术特质引入传、记, 唐人则将这种创作倾向发展成一种划时代的风尚, 创造出一种全新的文体——唐传奇。唐人传奇融传、记与辞章为一体, 形成了若干新的写作惯例: 从选材上看, 唐人传奇对想象的世界和私人的感情生活倾注了浓厚的兴趣; 就艺术表达而言, 唐人传奇在传、记的叙事框架内穿插大量的景物描写, 注重形式、辞藻、声调的经营, 大量采用第一人称限知叙事和第三人称限知叙事。可以说, 只有在融合了辞章的旨趣和表现手法后, 传记才成为了传奇。

[关键词] 唐传奇; 文体特征; 传、记辞章化

[中图分类号] I206.2 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2005)02-0188-14

唐人传奇是中国古典小说的重镇之一。面对这一研究领域, 我们必须回答一个问题, 即: 唐人传奇的基本文体特征是什么? 这个问题曾多次引起相关学者的关注和探讨, 但迄今为止, 几乎所有对这一问题的解答都采取了平面描述的方式, 虽然详略不一。鲁迅《中国小说史略》第八篇《唐之传奇文》(上)概括了唐人传奇的两大特征: 有意作小说, 多幻设语; “大率篇幅曼长, 记叙委曲, 时亦近于俳谐。”^[1] (第44页) 胡怀琛《中国小说概论》更从纯体制的角度归纳出传奇的五大特征: “(1) 每件少则几百字, 多则一千二千字, 尤以一二千字以上独立成篇的为佳。(2) 每件包含一个故事。故事中的人物, 大概不外乎是神仙、妖怪; 才子、佳人; 武士、侠客。(3) 独立成篇的, 每篇自首至尾, 有很精密的组织。(4) 词藻很华丽, 很优美。(5) 和纪事的‘古文’不同。古文中的事‘真’的部分多, ‘假’的部分少。传奇则和他相反, ‘真’的部分少, ‘假’的部分多, 甚至全是假的。词藻比‘古文’更浓厚, 描写得比‘古文’更真切细腻。独立成篇的篇幅, 也比‘古文’为长。所以, 它和纪事的‘古文’绝不相同。”^[2] (第15页) 其后的小说史研究者, 也各有自己的描述, 但其核心部分, 与《中国小说史略》仍相去不远。面对这种状况, 我们有一种学术上的焦虑感。我们认为: 唐人传奇之为唐人传奇, 必然有一个决定其基本性质的东西, 我们有责任将其揭示出来。本文的写作就是本着上述信念进行的, 旨在摆脱常见的平面描述的方式, 从历史和逻辑统一的维度提出一个具有理论深度的命题。在我们看来, 一个好的命题既可以包含一个历史过程, 又可以揭示对象的内在品质。我们期待本文的命题得到较多认可。

我们提出的命题是: 传、记辞章化是唐人传奇的基本文体特征。在具体论述这一命题的过程中, 本

文参考了陈文新《中国文言小说流派研究》(武汉大学出版社1993年版)、《文言小说审美发展史》(武汉大学出版社2002年版)中的部分内容,特此说明。

一

传、记与辞章属于不同的文体类型,各有其约定俗成的写作惯例。早期的传、记是正史所用的一种载体^①,其主要职能是经由事实的安排揭示出历史发展的必然性和因果关系,传达处理政治、军事、经济、文化等问题的智慧,为后世提供借鉴。受这一职能的制约,它在选材和艺术表达上形成了若干特殊要求。

就正史的选材而言,有三个特征是不容忽视的。其一,传、记的重心是社会生活,尤其是影响深远、意义重大的社会生活,景物描写在正史中几乎未留下任何痕迹。稍稍留意中国山水文学的发展,不难注意到一个事实:人对山水的追求,往往带有逃避社会的意味;山水作为一种审美对象,常常与超越世俗的精神联系在一起。本来,佳山胜水是天地初开就存在着的,但两晋以前,士大夫阶层并未给予热情关注,文学作品中这类描绘相当少见。屈原和宋玉笔下有过一些写景文字,但比重太小;《诗经》中的若干写景名句,更基本上作为比兴的材料,是用景物来比附或引发主体的情绪,自然景物未能获得独立的价值。汉魏大赋的铺陈,抹杀了景物的个性,并因过于奢侈和豪华而使景物失去了韵味(自然,优秀的山水诗、文也是有的,比如东汉马第伯的《封禅仪记》、曹操的《观沧海》。只是,个别作品的脱颖而出,并不能视为一种划时代的人生和艺术倾向)。士大夫不关心山水之美,是因为他们的心灵尚未与山水建立契合点。孔子说:“智者乐水,仁者乐山。”这是将山水视为社会生活的附庸,是实用性地用人生覆盖自然,其结果必然导致对山水之美的漠视,因为,山水的社会功能是有限的,尤其是那些只能作为自然景观的山水。魏晋名士的态度就显然不同。他们并不用人生覆盖自然,而是以自然来扩展自我的人生:自然是纯净的、玄远的,而社会是污浊的、凡近的。因此,走向自然,就是摆脱凡近,就是赋予人生以超尘脱俗的意味。《世说新语》有《栖逸》一门,从其中的一些片断,不难见出,当时人对岩穴(隐居)之士或无与世事之士是极度钦慕向往的。而他们所以推崇岩穴之士,又是因为岩穴之士超乎世俗,能够“得意”于自然山水之间。这样,对山水之美的追寻便有了与庸俗、凡俗、丑陋的社会生活对立或对照的蕴含,一部分富于隐逸倾向的士大夫阶层,因而执著地寄情于山水。可以说,山水诗、山水小品文和山水画的兴起,正是部分士大夫逃避社会、寄情于山水的结果,山水题材的作品,从一开始就与“放情林壑”、“高情远致”、“萧条高寄”结下了不解之缘。明白了以上事实,也就不难理解,中国的正史不关注自然景物,不是因为技术上的原因,而是因为:一种以社会生活为关注对象的体裁,它在文化品格上必须与“泉石傲啸”划清界限。其二,与第一点相关,在表现社会生活时,传、记尤其是正史的传、记强调题材的重要性,强调所叙事实与“天下兴亡”有关,“无关大体”的人生层面是受到忽略甚至排斥的。所谓“无关大体”,即无关于“天下所以存亡”的大体。一个史家,倘若耽于趣味,耽于“闲事琐语”,其作品也许因此倍受偏爱,却也不免被鄙薄为“有乖史法”,即将正史写成了小说。钱钟书《管锥编》第2册“妙画当良医”条举过一个例子:《南史·刘瓛传》记鄱阳王被诛,其妃刘氏追伤成痴,妃兄刘瓛命陈郡殷茜画鄱阳王生前与其所宠亲昵备至“如欲偶寝”的情状,刘氏见了骂道:“斫老奴晚!”从此悲伤之情逐渐减弱,病也好了。钱氏就这一事例分析道:“南史瓛传未及其他;此事虽资谈助,然单凭以立传入国史,似太便宜若人。《晋书》出于官修,多采小说;《南史》、《北史》为一家之言,于南北朝断代诸《书》所补益者,亦每属没正经、无关系之闲事琐语,其有乖史法在此,而词人喜渔猎李延寿二《史》,又缘于此也。”^[3](第325页)确实,小说与正史的选材取向是迥然相异的。在正史中,叙述的主体是“天下”、“国家”,是建功立业,细腻的情感生活和琐碎的家长里短被视为无关紧要的部分而予以省略。其三,传、记,尤其是正史的传、记,其选材不仅强调人的社会生活,强调与天下兴亡相关的重要的社会生活,更强调选材的真实性,即“实录”。现代小说理论反复强调虚构的重要性,其潜在的比照对象正是史家的著述。这一事实不难理解。谁会看好一个编造事实的史家呢?^②

在艺术表达上,历史著述的叙事也有其特殊的要求。首先,正史的传、记排斥第三人称限知叙事和第一人称限知叙事。第三人称限知叙事和第一人称限知叙事的特点是:作者不再是全知全能的讲述人,他所讲述的信息是从小说中的某个人物那儿来的,而且只能从这个人物那儿来。这种叙述方式的长处是制造神秘氛围或真实感,并有助于将平淡、松散的情节处理得紧凑且富于戏剧性。一个人来到陌生的世界,对他来说,所有的人物、事件、场景都是不清晰的或不完全了解底细的。以唐代牛僧孺的小说集《玄怪录》为例,元无有(《元无有》)不知道那几位吟诗的人究竟是谁,刘讽(《刘讽》)也不了解那一群女子。以元无有、刘讽的眼睛去反映和观察一切,其效果之一是有意识不给读者以清晰感,有意不使真相在读者面前大白。模糊有其自身的价值,它有助于产生神秘的氛围和制造悬念,从而激发读者的好奇心。潜伏在背景上的隐约可见的影子会产生恐怖和可畏的气氛,只让读者隐约可见的志怪天地则使它更加怪幻。但这样一种叙述方式是不符合史家要求的。史家需要的是宏大叙事,是对政治、军事、经济、文化等各方面全局的把握。史家的写作以充分占有史料为前提,全知全能是他的权利,也是他的责任。限知叙事作为一种处理题材的方式,有悖于史家“究天人之际,通古今之变,成一家之言”的宗旨。其二,正史的人物语言以理性化见长,而个性化程度较低。历史著作的这一特征表达了史家的一种人文立场:历史著作的职能是经由对事实的记叙揭示历史发展的规律和相关的政治、军事、经济、文化等方面的智慧。对人物语言的记叙也必须服务于这一职能,那些个性化的生活语言在这一取舍原则的支配下往往被忽略和省略。《左传》中被《古文观止》等选本题为“曹刿论战”的一节,可以说是典型例证。作者意在通过语言来“论”,来传达人物的识见,以理性化见长也就不足为怪了。其三,正史的描述语言排斥骈俪。唐代史学家刘知几曾在《史通·叙事》中严厉批评了骈俪习气浸染历史著作的倾向:“昔夫子有云:‘文胜质则史。’故知史之为务,必藉于文。自五经已降,三史而往,以文叙事,可得言焉。而今之所作,有异于是。其立言也,或虚加练饰,轻事雕彩;或体兼赋颂,词类俳优;文非文,史非史。”^[4](第2册,第22页)刘知几所谓“文”,指的是骈文一类注重抒情、写景的作品。他认为,将辞赋注重藻饰的特征带到历史著作的写作中,是极不恰当的。刘知几的这一见解,在古代史家中已大体形成共识。其四,历史著作在风格上排斥诙谐。古代中国重视等级和身分,这导致了对喜剧性因素的轻视。比如刘勰,他在《文心雕龙·谐隐》中虽然肯定了寓谏于谐的方式,但紧接着却以几倍的篇幅阐发“谐隐”的弊端。清初散文家邵长蘅在尺牍《与金生》中更以居高临下的口吻鄙薄明末小品文:“明季文章自有此尖新一派,临川滥觞,公安泛委,而倒澜于陈仲醇、王季重诸君。仆戏谓:此文章家清客陪堂也。广座中忽发一趣语,亦足令贵客解颐,然人品扫地矣。”^[5](第412页)诙谐的品位被看得如此之低,所以古代的经书、正史几乎无例外地排斥诙谐,因为这有损身分。

二

在选材和艺术表达方面,辞章具有与历史著作大为不同的惯例。辞章包括诗、赋、骈文等文体,其共同特点是注重情感的抒发,感受和意绪构成文本的重心。受这一职能的制约,形成了若干特殊的体裁规范。其中,有几个事实值得予以关注。其一,辞章尤其是辞章中的赋,如何对待与女性有关的感情?我们经常将诗、赋并称,但在风怀或恋爱的表达方面,传统的文学观念认为二者之间是有显著区别的。中国古典诗对女性题材的态度不能一概而论。《诗经》中不乏写女性的作品,《离骚》亦以美人香草为表现对象,但《诗经》在成为儒家经典的过程中,其女性题材已被赋予深厚的社会、政治蕴含,《离骚》中的美人香草在主流阐释中也向来被视为社会、政治生活的象征。所以,在象征的意义上,女性题材是诗可以接纳的;如果作品没有象征意义,女性题材则被认为趣味不高,不适于用诗来写。许学夷《诗源辩体》卷30、卷32以鄙薄的口吻说温庭筠的诗“皆诗馀之调”,韩偓的诗甚至已由“诗馀变为曲调”,除了指其表达上不合诗的常规之外,也与其题材集中于闺阁有关。与古典诗对女性题材的态度不同,赋被认为是女性题材的合适载体。早期的作品如宋玉的《神女赋》《登徒子好色赋》,汉魏时期蔡邕的《青衣赋》,曹植的

《洛神赋》,其后陶渊明的《闲情赋》,等等,都一以贯之地传达了关于女性的若干情愫,其中有些片断已达到非常细腻、精致的程度。比如宋玉的《登徒子好色赋》。这篇赋表面上的中心是:到底是宋玉好色还是登徒子好色?但它实际上表达的是作者关于女性美的一些想法。登徒子的妻子当然是不美的。蓬头发,蜷耳朵,遮不住牙齿的嘴唇,稀稀疏疏的牙齿,走起路来弯弯曲曲,还驼背,长着疥疮和痔疮。这样一个女人,没有魅力是在意料之中的。宋玉的东邻女子如何呢?她的身材好,增之一分则太长,减之一分则太短;她的皮肤好,傅粉太白,抹胭脂太红;她的眉毛如翡翠鸟的青黑羽毛,腰像束绢一样柔细,牙齿洁白整齐……她嫣然一笑,能迷住所有的王孙公子。但在宋玉看来,她并不是太有魅力。原因在于,她虽然容貌美丽,但性格轻浮,竟攀上墙头张望异性。秦国的章华大夫鄙之为“南楚穷巷之妾”,并不过分。郑、卫郊野上的那位采桑女才是值得称道的。春末夏初的绿色原野,是她活动的背景。她肤色光洁,容貌美丽,再配上那和暖的阳光和悦耳的鸟声,更显得别具丰采。然而,更令人心仪的是她的性情。章华大夫向她表示爱慕之情,她虽然心旌摇摇,流目含情,但心里总记得礼义之防,始终没有什么越轨的行为。一种心灵上的相互眷恋,一种精神上的相互接近,这才是宋玉所认可的。毕竟,人生需要有较高的格调和情调。对于宋玉的《登徒子好色赋》这一类作品,尽管后人的阐释已经略显隔膜,但这并不妨碍人们承认一个事实:赋在表达与女性有关的感情方面具有体裁的合法性。

曹植的《洛神赋》作于黄初四年(223),叙作者回封地途中,行经洛水,与洛神相遇,终因人神道隔,未能亲近,不禁满怀怅惘。关于作品的本意,历来解说不同。约略言之,共有三说:依仿宋玉的《神女赋》赞美一个美丽的女神;感叹甄后的事;隐喻“君臣大义”。其中,第二说反映了一部分古人好编宫闱秘事的习性,无确凿的文献依据,不可信。第三说可视为以微言大义说《诗》的传统的延伸,“作者之意未必然,读者之意何必不然”,不妨姑妄言之,姑妄听之。第一说是最具说服力的。《洛神赋·序》说:“感宋玉对楚王说神女之事,遂作斯赋。”昭明太子所编《文选》也将本篇归入“情类”。透过面纱去看一个美丽的女子,我们会感到她更具魅力;借神女来展现作者意想中的那位女子,其效果也接近于宋玉用云雾来做装点或渲染。我们相信,在洛神的背后,一定有一位曾令曹植梦牵魂绕的女性。

比《洛神赋》更值得注意的是陶渊明的《闲情赋》,这是一篇于名教有碍的作品。“闲”是“防闲”的意思,并非“闲居为不善”的“闲”。为了取得防闲的效果,他先将种种不该做的事情铺陈了一番,然后曲终奏雅,点明自己的主旨。但正如汉代的司马相如作赋“劝百而讽一”一样,读者的感受,却是只见他津津有味地写那种种风情,讽谏之意则微乎其微,没有什么影响。所以,萧统《陶渊明集序》说:“白璧微瑕,惟在《闲情》一赋,扬雄所谓‘劝百而讽一’者,卒无讽谏,何足摇其笔端?惜哉,亡是可也。”^[6](第200页)司空图《白菊》诗第一首也说:“不疑陶令是狂生,作赋其如有《定情》!”(因平仄关系,易“闲”为“定”)《闲情赋》中的十愿,写来宛如后世的情诗。“愿在衣而为领,承华首之余芳”;“愿在裳而为带,束窈窕之纤身”;“愿在发而为泽,刷玄鬓于颓肩”;“愿在眉而为黛,随瞻视以闲扬”;“愿在莞而为席,安弱体于三秋”;“愿在丝而为履,附素足以周旋”;“愿在昼而为影,常依形而西东”;“愿在夜而为烛,照玉容于两楹”;“愿在竹而为扇,含凄飏于柔握”;“愿在木而为桐,作膝上之鸣琴”^[7](第125页)。其感情如此强烈,以致曾引起鲁迅的注意。他在《“题未定草”六》中评论说:“被选家录取了《归去来辞》和《桃花源记》,被论客赞赏着‘采菊东篱下,悠然见南山’的陶潜先生,在后人的心目中,实在飘逸得太久了。但在全集里,他却有时很摩登,‘愿在丝而为履,附素足以周旋,悲行止之有节,空委弃于床前’。竟想摇身一变,化为‘阿呀呀,我的爱人呀’的鞋子,虽然来自说因为‘止于礼义’,未能进攻到底,但那胡思乱想的自白,究竟是大胆的。”^[8](第171页)这里,鲁迅忽略了一点:陶渊明的“飘逸”主要以诗作为载体,而他的热烈的恋情则以赋作为载体,这里正见出赋与风怀的表达具有一种对应的关系。所以,不难理解,《搜神记》卷一中的《弦超》,其本事出自晋张敏《神女赋》(张敏还作有《神女传》),而这恰好是一个缠绵悱恻的人神相恋故事。中国传统的赋如宋玉《高唐赋》、《神女赋》一向不忌伟凡人与神女的恋爱,这一传统延伸到唐人传奇中,就形成了以“情钟男女”为题材重心的创作态势。

其二 辞章 无论是诗、赋,还是骈文,它们对自然景观采取什么样的态度?由家传、记以社会生活为

关注重心,自然景物通常不在其视野之内。站在史家的立场,这样做的理由是充足的。史家以理性观照历史,一切“无关大体”的部分都应省略,何况与历史进程无关的自然景观呢?但辞章的宗旨并非总结历史经验,而是抒发个体的感情、感受和意绪。与这一宗旨有关的一个影响深远的命题是“触景生情”,它意味着诗赋作家对山水自然格外重视。六朝时期的学者经常就这一命题发表意见。如刘勰《文心雕龙·物色》:“春秋代序,阴阳惨舒,物色之动,心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步,阴律凝而丹鸟羞,微虫犹或入感,四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心,英华秀其清气,物色相召,人谁获安;是以献岁发春,悦豫之情畅;滔滔孟夏,郁陶之心凝;天高气清,阴沉之志远;霰雪无垠,矜肃之虑深;岁有其物,物有其容;情以物迁,辞以情发。一叶且或迎意,虫声有足引心。况清风与明月同夜,白日与春林共朝哉!”“山沓水匝,树杂云合。目既往还,心亦吐纳。春日迟迟,秋风飒飒。情往似赠,兴来如答。”^[9](第493页)萧纲《答张缵谢集书》:“至如春庭乐景,转蕙承风;秋雨且晴,檐梧初下;浮云生野,明月入楼。时命亲宾,乍动严驾;车渠屡酌,鸚鵡骤倾。伊昔三边,久留四战;胡雾连天,征旗拂日;时闻坞笛,遥听塞笳;或乡思凄然,或雄心愤薄。是以沉吟短翰,补缀庸音,寓目写心,因事而作。”萧子显《自序》:“若乃登高目极,临水送归,风动春朝,月明秋夜,早雁初莺,开花落叶,有来斯应,每不能已也。”这种种“应物斯感”的情形,有助于我们理解山水诗和山水文的兴盛。鲍照《答谢中书书》、吴均《与施从事书》《与宋元思书》《与顾章书》、庾信《小园赋》等均为出色的写景骈文。谢灵运《山居赋》、丘迟《与陈伯之书》、江淹《别赋》中亦不乏写景的精彩片断。钱钟书《管锥编》第四册“全梁文卷六十”论吴均三书曰:“前此模山范水之文,惟马第伯《封禅仪记》、鲍照《登大雷岸与妹书》二篇跳出,其他辞、赋、书、志,佳处偶遭,可惋在碎,复苦板滞。吴之三书与郦道元《水经注》中写景各节,轻倩之笔为刻画之词,实柳宗元以下游记之具体而微。吴少许足比郦多许,才思匹对,尝鼎一脔,无须买菜求益也。”^[3](第1456页)“吴、郦命意铸词,不特抗手,亦每如出一手焉。然郦《注》规模弘远,千山万水,包举一编,吴《书》相形,不过如马远之画一角残山剩水耳。幅广地多,疲于应接,著语不免自相蹈袭,遂使读者每兴数见不鲜之叹,反输只写一邱一壑,匹似阿闾国之一见不再,瞥过耐人思量。”^[3](第1457页)南北朝山水骈文的成就,于此可见一斑。而辞赋与山水题材之间的密切联系,亦由此可见。

其三,辞章尤其是辞章中的赋一旦涉及到叙事,它将如何对待虚构的题材?一个民族的文学有多种表达手段,但各种表达手段并未受到一视同仁的待遇。以虚构为例,中国的史家理所当然地将之排除在正当的表达手段之外,因为历史著作的最基本也是最重要的标志即是实录。即使是诗人,他们对虚构也并不一致表示热烈的欢迎。中国古代的诗人,以对虚构的不同态度划线,可大体分为两类:一类以屈原为代表,在诗中大规模地展开虚构情境;一类以《诗经》作者为代表,写实,写生活,写日常感受,凭虚构象在其创作过程中如果不被视为缺点,也决不被视为优点。中国古代的这两类诗人,《诗经》作者一脉占有稳固的地位,而屈原一脉不只人数较少,且不时遭到非议。如东汉班固《离骚序》批评《离骚》:“多称昆仑冥婚宓妃虚无之语,皆非法度之政,经义所载。”刘勰《文心雕龙·辨骚》也非议屈原:“托云龙,说迂怪,丰隆求宓妃,鸩鸟媒娥女,诡异之辞也;康回倾地,夷羿殛日,木夫九首,土伯三目,谲怪之谈也。”^[8](第36页)具体到中国古代叙事诗的领域,纪事性和纪实性一向稳固地结合在一起。《诗经·大雅》中的《生民》、《公刘》、《绵》、《皇矣》、《灵台》、《大明》、《文王有声》等,汉代乐府诗中的《陌上桑》、《羽林郎》、《东门行》、《病妇行》、《上山采蘼芜》以及《古诗为焦仲卿妻作》(《孔雀东南飞》)等,唐代杜甫的“三吏”、“三别”等,无不遵循“缘事而发”的创作原则。所谓“缘事而发”,即因为生活中某些真实事件的触发而创作。如《古诗为焦仲卿妻作》,最早见于徐陵所编的《玉台新咏》卷一,诗前小序说:“汉末建安中,庐江府小吏焦仲卿妻刘氏,为仲卿母所遣,自誓不嫁,其家逼之,乃没水而死,仲卿闻之,亦自缢于庭树。时(人)伤之,为诗云尔。”^[10](第43页)徐陵言之凿凿,必有所据。尽管结尾处松柏梧桐交枝结叶,鸳鸯相向日夕和鸣的描写带有幻想色彩,但无伤其主体部分的写实性。故元稹《乐府古题序》说:“自风雅至于乐流,莫非讽兴当时之事,以贻后代之人。沿袭古题,唱和重复,于文或有短长,于义咸为赘剩,尚不如寓意古题,刺美时事,犹有诗人引古以讽之义焉。曹刘沈鲍之徒,时得如此,亦复稀少。近代惟诗人杜甫《悲陈陶》

《哀江头》、《兵车》、《丽人》等,凡所歌行,率皆即事名篇,无复倚傍。予少时与友人白乐天、李公垂辈谓是为当,遂不复拟赋古题。”^[1](第225页)其中,“讽兴当时之事”、“刺美见事”、“即事名篇”云云,强调的正是其“缘事而发”的写实性。与传、记乃至诗歌的写实传统形成对照,赋所叙写的事件却大量属于虚构。枚乘《七发》假设楚太子有疾,吴客往问,借吴客之口描述了音乐、饮食、车马、宫苑、田猎、观涛等场面。《上林赋》、《羽猎赋》等也充满夸张和渲染,目的就是激发读者的想象和联想。而司马相如《子虚赋》中子虚、乌有这一类人物的设计,更凸显了赋的虚构特征^③。

其四,辞章尤其是辞章中的赋,在涉及到叙事角度的选择时,对于第一人称限知叙事、第三人称限知叙事和第三人称全知叙事,表现出什么值得注意的倾向?根据我们的考察,正史通常只采用第三人称全知叙事,很显然,这是从把握历史全局出发的一种选择。限知叙事意味着叙事主体对描写对象的许多层面尚不了解,既然如此,他又如何“究天人之际,通古今之变,成一家之言”呢?一个史家,无论他对历史全局的了解事实上达到什么程度,但在理论上必须假定,他对历史全局是完全了解的,惟其如此,他所选择的事实才是具有重要意义的。史家的这种理论上的假定,使他不再有采用限知叙事的权力。与正史不同,一部分野史,尤其是含有较多志怪故事的野史,通常有一些片断采用了第三人称限知叙事。之所以这样做,一个可能的动因是:他们记述的是奇闻怪事,为了使读者相信,有必要提供一个见证人。于是,第三人称限知叙事应运而生。我们来看一个实例。《搜神记》卷十九《鼉妇》:

菟阳人张福,船行还野水边。夜有一女子,容色甚美,自乘小船,来投福,云:“日暮畏虎,不敢夜行。”福曰:“汝何姓?作此轻行。无笠,雨驶,可入船就避雨。”因共相调,遂入就福船寝。

以所乘小舟,系福船边。三更许,雨晴月照,福视妇人,乃是一大鼉,枕臂而卧。福惊起,欲执之。遽走入水。向小舟,是一枯槎段。长丈余。

所谓第三人称限知叙事,意味着作者只能从“这个人物”那里得到信息,作者不能告诉读者“这个人物”所不知道的东西。在上例中,“这个人物”是张福。我们随着他来到野水边,我们通过他的眼睛见到鼉怪的前后表演;作者仍然是叙事者,但不再能对事件进行“全知”的描述——张福以为鼉怪是一“容色甚美”的“女子”,于是作者也只能照他的看法叙述;他最终明白了“女子”是鼉怪,作者也跟着他恍然大悟。作者没有告诉读者任何一点张福所不清楚的情况。《搜神后记》卷一《桃花源》、卷六《张姑子》、《异苑·大客》等,均遵循这一规范。清纪昀写《阅微草堂笔记》,还刻意藉此制造真实感。如卷五:

佃户曹自立,粗识字,不能多也。偶患寒疾,昏愤中为一役引去。途遇一役,审为误拘,互诟良久,俾送还。经过一处,以石为垣,周里许,其内浓烟全涌,紫焰赫然;门额六字,巨如斗。

不能尽识。但记其点画而归。据所记偏旁推之,似是“负心背德之狱”也。

以曹自立的所见所“识”为限,作家有意限制自己的叙事权力,这就增强了可信性。相较正史的第三人称全知叙事和野史的第三人称限知叙事而言,辞赋在采用第三人称全知叙事和第三人称限知叙事之外,对第一人称限知叙事也倾注了浓厚的兴趣。这一事实的重要性在于:第一人称限知叙事,其长处不仅仅是增加真实感,这一点第三人称限知叙事也能做到;它在抒写叙事主体的情怀、意绪、感受方面,具有无与伦比的优越性。这种叙事手段是与辞赋的体裁宗旨密切相关的。

其五,辞章所青睐的语言风格与史家传、记有何区别?简约凝炼是史家所看重的语言风格。“史所贵者义也,而所具者事也,所凭者文也。孟子曰:‘其事则齐桓、晋文,其文则史,义则夫子自谓窃取之矣。’非识无以断其义,非才无以善其文,非学无以练其事,三者固各有所近也,若中固有似之而非者也。记诵以为学也,辞采以为才也,击断以为识也,非良史之才、学、识也。”^[12](第219页)史家以“事”寓“义”,以“文”载“事”,故叙事简净被视为史家的一个重要长处。赵翼《廿二史札记》卷十《南史删宋书最多》云:“《南、北史》大概就各朝正史量为删减,《魏书》、《宋书》所删较多,然《魏书》尚不过删十之二三,《宋书》则删十之五六。盖《宋书》本过于繁冗,凡诏诰、符檄、章表,悉载全文,一字不遗,故不觉卷帙之多也。今就纪传所载,略摘于左。……且不特此也,《邓琬传》虽无书疏,而专叙浓湖、赭圻之战至一二万字,竟似演义小说,又如记功册籍,宜乎卷帙之多也。《南史》于此等外一概删削,有关系者则隐括数语存之,可谓简

净,得史裁之正矣,宜乎宋子京谓其刊落酿词,过于旧书远甚也。”^[13](第204页)这是从材料取舍的角度说的。如果进一步落实到语言的锤炼,对骈俪辞藻的拒斥就成为题中应有之义了。刘知几《史通·叙事》说:“自兹以降,史道陵夷,作者芜音累句,云蒸泉涌。其为文也,大抵编字不支,捶句皆双,修短取均,奇偶相配。故应以一言蔽之者,辄足为二言,应以三句成文者,必分为四句,弥漫重沓,不知所裁。”^[14](第18页)刘知几所说,指的是辞章的语言风格浸染了史家传、记。由此可见,辞章与传、记,各有其语言规范。史家传、记以语言简净为宗旨,辞章家却极为关注语言的形、声之美。用典故、用对偶、用华美的辞藻,属于形的方面;“宫徵靡曼,唇吻遒会”,音韵和谐,属于声的方面。从深层次看,对色彩和声韵的讲求,目的是为了抒情写景。无论是“形文”还是“声文”,都是为了表达出“情文”。葛晓音以为:“齐梁人认为‘事出于沉思,义归于翰藻’,‘吟咏情性’、‘感荡心灵’是文学的基本特征,也就是说文章须出自创作构思和想象,讲究辞藻之美,表现作者的性情面目,尤其应以情灵感动人心。从南朝的创作情况来看,合乎这些标准的作品大致可分为抒写情志和描绘声色两类。”^[14](第168页)的确,抒情写景是骈文的两大内容(写景也可说是抒情的一个侧面)。本来,骈文之祖的楚辞就是以抒情写景见长的。骈文在基本特征上与诗一致有其必然性。

关于抒情,钱钟书《管锥编》第一册“史记会注考证”第三二则“比物连类”云:“《宋书·王微传》微奉答始兴王濬笺书,‘辄饰以词采’,因与从弟僧绰书自解曰:‘文词不怨思抑扬,则流澹无味;文好古贵能连类可悲,一往视之,如似多意’;‘连类可悲’正用马迁此传语,‘连类’即‘词采’,偶俪之词,缚于散行,能使‘意’寡而‘视’之‘如似多’也。”^[15](第324页)骈文长于抒情,与其偶俪的特征是密不可分的。刘勰著《文心雕龙》,除《丽辞》、《事类》外,还用《比兴》、《夸饰》、《练字》、《隐秀》、《情采》等篇论述辞藻、骈偶、典故的运用,而这些都是骈文写作中的几个中心问题。刘勰提倡“为情而造文”,反对“为文而造情”,但仍是骈文的拥护者。比如,他说“丽句与深采并流,偶意共逸韵俱发”^[16](第384页),肯定了骈偶的魅力;又说比“写物以附意,扬言以切事”,兴“婉而成章,称名也小,取类也大”^[17](第394页),都有助于抒情和增强文章的韵味。萧纲、萧绎、徐陵、萧子显等人,更是声韵色泽之美的热情倡导者,并或隐或显地将诗赋的声韵之美与抒情联系在一起。

三

传、记的辞章化,这一文学进程并不始于唐人。汉魏六朝时期,历史著作如范曄《后汉书》的传论,志怪小说如王嘉《拾遗记》等,都已显示出引人注目的辞章化倾向。但是,将辞章化发展为传、记写作中一种划时代的倾向,并由此创造出一种新的文体,仍不能不归功于唐人。唐人传奇,如果要对其文体特征加以界定,并在一定程度上揭示出其文体特征形成的原因,在我们看来,“传、记辞章化”是可供选择的一种较好的表达。

“传、记辞章化”,从选材和艺术表达两个方面塑造了唐人传奇的品格。就选材而言,至少有下列两个方面值得注意。其一,唐传奇作家对想象的世界倾注了浓厚的兴趣。刘知几《史通》卷五《载文》说:“且汉代辞赋,虽云虚矫,自馀他文,大抵犹实。至于魏晋以下,则伪谬雷同。榘而论之,其失有五:一曰虚设,二曰厚颜,三曰假手,四曰自戾,五曰一概。……考兹五失,以寻文义,虽事皆形似,而言必凭虚。”^[18](第1册,第80页)刘知几以是否取材于真实的事实作为评价作品高下的一个主要尺度,其不合理是显而易见的,但他挑剔的目光却有助于他发现一个事实:辞赋中存在大量虚构。他在《史通》卷十八《杂说下》又说:“自战国以下,词人属文,皆伪立客主,假相酬答。至于屈原《离骚》称遇渔父于江渚,宋玉《高唐赋》云梦神女于阳台。”^[19](第4册,第48页)同样对辞赋的虚构传统给予关注。而他强调魏晋以下的“他文”“言必凭虚”,指出虚构之风盛行于六朝,则尤具眼光。有几个例证是一般读者所熟悉的,如阮籍《大人先生传》、陶渊明《桃花源记》,皆属此类。这说明,辞赋的虚构传统在六朝已开始浸染传、记,而唐人则将始于六朝的微波推衍为巨澜,使之成为划时代的创作风气。

唐人对想象抱有浓厚的兴趣,无论是在诗中,还是生活中,他们都保持着一种夸张的、力图超越现实的浪漫情调。唐代许多传奇作家热衷于“宵话奇言”、“征异话奇”、“各征其异说”、“宵话征异”,《太平广记》卷二八《郁鉴》(出《纪闻》)、卷七四《俞叟》(出《宣室志》)、卷八三《张佐》(出《玄怪录》)、卷一二八《尼妙寂》(出《幽怪录》)、卷三四三《庐江冯媪》(出《异闻集》)、卷四八八《莺莺传》(元稹撰)、陈鸿《长恨歌传》、李公佐《古岳渎经》、《三水小牍·王知古》等都描述了当时文人的这种癖好。在这种风气的濡染下,唐人传奇将想象与虚构推向了极致。元虞集《道园学古录》卷三十八《写韵轩记》指出唐人传奇具有浓郁的幻设或虚构的色彩,“唐之才人,于经艺道学有见者少,徒知好为文辞。闲暇无所用心,辄想象幽怪遇合,才情恍惚之事,用为诗章答问之意,傅会以为说。盖簪之次,各出行卷,以相娱玩。非必真有是事,谓之‘传奇’。元稹白居易犹或为之,而况他乎”!

幻想伴随着虚构。从热衷于幻想的乐趣,到有意幻设,这是相互贯通的两个环节。明胡应麟《少室山房笔丛·九流绪论下》说:“凡变异之谈,盛于六朝,然多是传录舛讹,未必尽幻设语,至唐人乃作意好奇,假小说以寄笔端,如《毛颖》、《南柯》之类尚可,若《东阳夜怪录》称成自虚,《玄怪录》元无有,皆但可付之一笑,其文体亦卑下无足论。”^[15](第371页)“子虚、上林不已,而为修竹、大兰,修竹、大兰不已,而为革华、毛颖,革华、毛颖不已,而为后土、南柯,故夫庄、列者诡诞之宗,而屈、宋者玄虚之首也。后人不知其文而规其意,卤莽其精而猎其粗,毋惑乎其日下也。”^[15](第283页)虽意存贬抑,却准确地揭示出了唐人“作意好奇”这一文学现象,也提醒我们注意唐传奇与其他文体在虚构方面的根本不同:与六朝志怪之“传录舛讹”不同,唐人乃是“作意好奇”,有意虚构;与庄列等哲学家不同,唐人虚构故事主要不是为了阐发某种哲学见解或人生见解。一句话,唐传奇作家之热心于虚构,其动机不同于六朝志怪作家、庄列等哲学家,他们的目的是从中获得幻想的乐趣。如传奇作者牛僧孺就“于显扬笔妙之余,时露其诡设之迹”^[16](第223页),陶醉在想象的乐趣之中。他的作品不在乎寓意的有无,不在乎幻设是否符合日常生活的逻辑,兴趣所在是“假笔墨以寄才思”。《岑顺》(《太平广记》卷三六九)叙金象军与天那军对阵:“其下有鼠穴,化为城门,垒敌崔嵬,三奏金革,四门出兵,连旗万计,风驰云走,两阶列阵。”《张佐》(《太平广记》卷八三)叙薛君胄的两耳中跳出二童子,二童子的耳朵中有兜玄国,按照薛君胄的推论:二童子仅“长二三寸,岂复有国土?倘若有之,国人当尽焦螟耳”。而事实却与推论截然相反:兜玄国与中国大小相当;其人身高也跟薛君胄不相上下。大与小的区别不再存在。牛僧孺构拟这些情节,意在炫奇耀异,并不打算寄寓什么见解或感慨。牛僧孺将虚构发展到极致,以至胡应麟在《少室山房笔丛·二酉缀遗》中批评他的作品“但可付之一笑”,纪昀也在《四库全书总目提要》中说他的传奇集“无关风教,其完否亦不必深考也”。胡应麟断言“唐人乃作意好奇”,《元无有》是其立论的重要依据之一。

其二,唐传奇对风怀倾注了浓厚的兴趣。唐人传奇的爱情表述,最引人注目的一点是:明确将婚姻与恋情区别开来,而大张旗鼓地写一种不以婚姻为归宿的恋情。(辞赋中的女神在感情生活中通常不扮演妻子的角色,唐人传奇的爱情表述与此相关。)初期传奇中的《离魂记》,王宙与倩娘有过非正式的父母之命:张镒“幼女倩娘,端妍绝伦。镒外甥太原王宙,幼聪悟,美容范。镒常器重,每曰:‘他日当以倩娘妻之’”。这样,倩女的离魂便较少离经叛道的意味。他们维持到生命终点的正式夫妻关系更合乎社会体制下的伦理规范。相形之下,《柳氏传》之柳氏、《李章武传》之王氏子妇等,他们的感情生活则显然不是婚姻的准备。柳氏以李生之幸姬,而属意于韩翃,她与韩翃之间,始终不存在正式的夫妻关系,维系二者的纽带是“翃仰柳氏之色,柳氏慕翃之才”的单纯恋情。许尧佐排除韩翃与柳氏之间的婚姻关系,也就突出了其“事迹”的“浪漫”性。王氏子妇“阅人”甚多,而独钟情于李章武,在冥间,她忘掉了所有的亲人(包括她的丈夫),而惟独思念其情人。这一事实在传统的中国社会是震撼人心的。

盛期唐人传奇中的爱情女主角,多是情人而不是妻子,这是一个不寻常的现象。元稹的《莺莺传》、蒋防的《霍小玉传》在爱情表述方面比《柳氏传》更具典范意义。在《莺莺传》中,备受鲁迅等学者非议的是小说结尾张生的一段议论。张生在拿定主意与莺莺断绝关系后,说了一番大道理:“大凡天之所命尤物也,不妖其身,必妖于人。使崔氏子遇合富贵,乘娇宠,不为云为雨,则为蛟为螭,吾不知其变化矣。昔

殷之辛,周之幽,据百万之国,其势甚厚,然而一女子败之,溃其众,屠其身,至今为天下僂笑。予之德不足以胜妖孽,是用忍情。”^[17](第 165 页)这段话招致了现当代学术界的强烈不满,主要是说张生文过饰非,在人格上有卑鄙之嫌。与现当代学术界对张生的厉声指斥形成对照,在《莺莺传》中,张生的那班朋友都同情张生的选择,时人亦“多许张为善补过者”。何以元稹的同时代人与我们现当代人会同一事实产生截然相反的评价?原因在于,现当代学者对《莺莺传》缺少“同情之了解”^④。我们现当代人几乎不假思索地将婚姻当做爱情的归宿,并以有无爱情作为婚姻质量的评价尺度。但“五·四”以来的这一共识并不适宜于古代,至少是不适宜于唐代。唐代的婚姻关系主要是一种社会关系,夫妻组成家庭意味着他们将受到相关社会伦理的约束,承担起社会伦理所赋予的责任,同时也享有社会伦理所赋予的权利。夫妻之间当然是有感情的,但决不是现代意义的所谓爱情,唐代诗词中的“情人”通常不是妻子,也不会成为妻子(只有在北宋以降的通俗文学中,私通的“情人”才一定要按照“有情人终成眷属”的原则组成家庭)。与社会性的婚姻关系成为对照,所谓“情人”,往往是男女之间个人关系的定位,既不与婚姻相冲突,也不以婚姻为归宿。这一事实的产生有其特定的生活背景,即唐代的恋爱主要发生于士大夫和青楼女子之间。“中国男女之间,除了歌台舞榭以外,不能公开社交。挟妓寻欢,是男子的特权。”^[18](第 27 页)唐代文人与妓女之间的社交频繁密切,其原因,一是双方交往的自由,二是双方在教养、情趣上的共同点多。在才情与才情的交流中,在容貌与风度的玩赏中,一部分文人可能会不由自主地对妓女萌生出沉醉、浓郁的爱。李景亮《李章武传》、蒋防《霍小玉传》、白行简《李娃传》等,所写的都是这样一种恋爱。所以,不难理解,其中的女主角,没有一个提出要成为对方的妻子。霍小玉虽然与李益“婉变相得,若翡翠之在云路也。如此二岁,日夜相从”,但她提出的最奢侈的希望也只是共处八年,并不是嫁给李益。她对李益说:“妾年始十八,君才二十有二,逮君壮室之秋,犹有八岁。一生欢爱,愿毕此期。然后妙选高门,以求秦晋,亦未为晚。妾便舍弃人事,剪发披缁,夙昔之愿,于此足矣。”由此我们知道,《霍小玉传》不满于李益的,不是说他未娶霍小玉——不娶霍小玉,那是他的权力,甚至可以这样认为,假如霍小玉提出嫁给李益,我们会取笑她缺少足够的理智^⑤。霍小玉所不满于李益的,是他作为一个风怀故事的主角,过于卑琐,居然忍心扮演了毁灭这一场浪漫恋爱的角色。与《霍小玉传》的情形相互映衬,《李娃传》中的李娃,虽被作者异想天开地嫁给了郑生,她本人倒是相当清醒的。在拿定主意与郑生分手时,她说:“今之复子本躯,某不相负也。愿以残年,归养老姥。君当结媛鼎族,以奉蒸尝。中外婚媾,无自黷也。勉思自爱。某从此去矣。”李娃对她与郑生关系的定位,是符合唐代社会的一般标准的。《莺莺传》的情形与《霍小玉传》稍有不同,即:莺莺被设定为名门闺秀而不是青楼女子。这里不容忽略的是:“若莺莺果出于高门甲族,则微之无事更婚韦氏。惟其非名家之女,舍之而别娶,乃可见谅于时人。盖唐代社会承南北朝之旧俗,通以二事评量人品之高下。此二事,一曰婚。二曰宦。凡婚而不娶名家女,与仕而不由清望官,俱为社会所不齿。”^[19](第 112 页)可以断言,正如霍小玉的“霍王小女”身分只是姑妄言之,莺莺的名门闺秀身分亦只是姑妄言之,在作者心目中,她的实际身分仍是下层女子或青楼女子。所以,与霍小玉和李娃一样,她也没有要求张生娶她。其言曰:“始乱之,终弃之,固其宜矣。愚不敢恨。必也君乱之,君终之,君之惠也。”“岂期既见君子,而不能定情。致有自献之羞,不复明侍巾帟。”^[17](第 165 页)《莺莺传》凭借“聘则为妻奔则妾”的婚姻伦理,取消了莺莺成为张生之妻的资格,从而保证了《莺莺传》的浪漫品格。恋爱之所以浪漫,是因为它不以婚姻为归宿。唐人传奇处理恋爱题材的特色,在我们看来,就是不给婚姻安排一个至高无上的位置,从而避免以社会性的婚姻吞并浪漫的恋爱。

事实上,唐传奇对私人情感的关注不限于风怀,他们也着眼于日常生活中所有与“天下所以存亡”无关的细微感情,如对美好事物的追求、世事无常的体验、人生寂灭后的悲凉与辛酸等等。正史中的传、记是主流价值观念及意识形态的表达,它们往往为建功立业者作传,以鼓励士人进入社会公共空间,厉行“修齐治平”之道。而唐传奇作者却深切地感受到人生的短促与人世的逼仄,开始思考人在实现社会价值之外,是否有其作为个人的独立意义,力图发现人的社会属性之外的其它属性。沈既济《枕中记》、李公佐《南柯太守传》等传奇,鼓励人们摒弃主流价值观念,去做隐士。《枕中记》中的卢生、《南柯太守传》

中的淳于棼都享受了人间的荣华富贵,备尝了失宠受辱的凄凉悲辛,但他们最后发现,本以为是几十年的叱咤风云,大梦醒来,“主人蒸黍未熟,触类如故”;本以为是英雄驰骋于广阔的天地之间,却原来是寄存于区区蚁穴。在作者看来,追求荣华富贵虽然并没有什么过错,但飞黄腾达者往往不得善终。在现实的人事纷争中,不仅到手的東西可能失去,说不定还会重演华亭鹤唳之类的悲剧。作者此种关于人生走向的思考,无疑是与以往正史的观念相背离的。唐以前,抒写出世情怀大都由史传以外的其他体裁来承担,比如阮籍的《大人先生传》、《咏怀诗》,陶渊明的《五柳先生传》、《归去来兮辞并序》。沈既济、李公佐率先“假小说以寄笔端”,确乎别开生面。可以说,传奇正是在对爱情、个人命运以及个人生命体悟的书写中,表现出了与专记“天下所以存亡”之事完全不同的品质。

就艺术表达而言,唐人传奇融传、记与辞章为一体,形成了若干新的写作惯例。

其一,在传、记的叙事框架内穿插大量的景物描写。六朝时期,史书属于“笔”,辞章属于“文”,两者之间区别井然。比如,史书通常排斥景物描写,排斥对人物意绪的渲染,排斥色彩清丽或绚烂的措词,而辞赋、骈文则排斥对人物曲折经历的讲述,排斥重大的历史事件,排斥对哲理原原本本的阐释,二者的区别使传、记与辞章分道扬镳,自成面目。唐人传奇则将文、笔融为一体,在传、记的叙事框架内穿插大量景物描写。唐人传奇的早期作品,无名氏的《补江总白猿传》一方面采用史家体制,另一方面又致力于山水自然的描摹,标示出一种新的艺术倾向。小说叙欧阳纥第一次入深山寻妻:

南望一山,葱秀迥出。至其下,有深溪环之,乃编木以度。绝岩翠竹之间,时见红彩,闻笑语音。扞萝引絙,而陟其上,则嘉树列植,间以名花,其下绿芜,丰软如毯。清迥沉寂,杳然殊境。

这段文字,不仅抒写出大自然带给我们的美感,而且以其诗情画意造成轻快、愉悦的氛围,显示了作者志异时的游戏心态。而从建立唐人传奇文体规范的角度来看,《补江总白猿传》以其景物描写开传、记辞章化之先河,其意义更不同寻常。中晚唐时期,唐人传奇的这一文体特色日渐鲜明。郑还古《博异志》、李复言《续玄怪录》、裴铏《传奇》里常有生机盎然的景物描写,《续玄怪录·柳归舜》、《博异志·许汉阳》的想象之丰富、状物之清丽,尤为可观。试看《柳归舜》的一个场景:

吴兴柳归舜,隋开皇二十年自江南抵巴陵,大风吹至君山下。因维舟登岸,寻小径,不觉行四五里,兴酣,逾越溪涧,不由径路,忽道傍有一大石,表里洞彻,圆而砥平,周匝六七亩。其外尽生翠竹,圆大如盘,高百余尺,叶曳白云,森罗映天,清风徐吹,戛为丝竹音。石中央又生一树,高百尺,条干偃阴,为五色,翠叶如盘,花径尺余,色深碧,蕊深红,异香成烟,著物霏霏。

从《柳归舜》的诗情画意中,我们感到了李复言摆脱尘世污浊的渴望。这种情景交融的意境,在中国古代的历史散文中是不可能见到的,在中国古代的诸子散文中虽然不能说绝无踪影,但也不足以被视为一种特色,而在唐传奇中则目不暇接,成为其特征之一。

其二,注重形式、辞藻、声调的经营。在叙事文体中,借助于藻饰、声韵等渲染气氛、表达某种情绪并不始于唐传奇,汉魏六朝的志怪即有了这种倾向。《洞冥记》辞藻丰赡,迥异于《山海经》、《神异经》的简古朴质,如卷四《丽娟》从各种不同的角度来渲染丽娟之美,笔致轻盈,形容尽致。丽娟唱《回风》曲而“庭中花皆翻落”的想象,较之余音绕梁的描写,增加了视觉效果,尤其动人。但汉魏六朝,在小说中加入藻饰并非一种普遍的风习,唐传奇的作者们以情思作为传、记的灵魂,从而使传奇具有了缘情的功能。比如,裴铏的《传奇》,以骈丽的辞藻叙事写人,明显具有辞章化的特点。宋陈师道《后山居士诗话》说:

范文正公为《岳阳楼记》,用对语说实景,世以为奇。尹师鲁读之,曰:“《传奇》体尔!《传奇》,唐裴铏所著小说也。”

《传奇》的描写语言,多用对句,如《孙恪》:“良久,忽闻启关者,一女子,光容鉴物,艳丽惊人,珠初滌其月华,梅乍含其烟媚,兰芬灵濯,玉莹尘清。”《文箫》:“时文箫亦往观焉,睹一姝,幽兰自芳,美玉不艳,云孤碧落,月淡寒空。”《封陟》一篇,不仅场景描写用对句,连对话也用骈体。其辞章化倾向在唐代传奇中格外突出。《传奇》的这种语言风格,无疑是承辞赋而来的。范仲淹用辞赋的语言风格写古文,在正史的古

文家眼里是不得体的做法,所以,尹师鲁要鄙薄地称之为“《传奇》体”。这里正见出《传奇》语言的辞章化特征。

鲁迅《中国小说史略》第八篇在“唐人始有意为小说”这一标目下,还论述了唐人传奇除虚构外的其它特点:“大归则究在文采与意想”;“大率篇幅漫长,记叙委曲”,“叙述宛转,文辞华艳”。鲁迅这样论述问题,表明在他看来,“唐人始有意为小说”并非仅指唐人始有意虚构,还包括艺术表达上有意与历史著作立异。我们认为,鲁迅说的这一特点实际上就是传、记的辞章化。有些学者尽管未能从理论上对这一命题加以确认,却凭借其艺术感受力直观地体会到了。如李宗为指出,唐人传奇“所用的文体一般是相对韩柳古文来说较为通俗也较为华美的文言散文体,描写人物外形或景物常用铺陈夸张的骈文等等”^[20](第11页),这也是对辞章特点的描述。

在叙事中穿插诗词,这种现象在六朝志怪中也偶尔能够见到,如《拾遗记》卷一叙帝子与皇娥并坐,皇娥倚瑟而歌,但其诗的内容跟小说的关系还不够密切。在将诗融入小说方面,唐传奇,尤其是中唐的传奇取得了极大的进展。第一、诗的创作和传奇的创作相辅而行,出现了诗人与小说家联手的盛况:白居易作《长恨歌》,陈鸿作《长恨歌传》;元稹作《莺莺传》,李公佐作《莺莺歌》;此外,白行简作《李娃传》,元稹作《李娃行》。叙事诗与叙事的传奇相互呼应,其结果之一是小说的抒情色彩分外浓郁。如果说《长恨歌》是一首小说化的诗,那么,《长恨歌传》就是一篇诗化的小说。第二,产生了像沈亚之等以“诗才”为主要凭藉而进入传奇领地的作者。第三,诗在性格刻画和情节发展中的作用更大了。比如《莺莺传》末尾,莺莺已嫁给他人,张生旧情不断,想再见她一面;莺莺知道张生的意思后,写了一首诗以“谢绝”他:“弃置今何道,当时且自亲。还将旧时意,怜取眼前人。”^[17](第165页)既表现了莺莺怨恨张生却不能忘情,自行挣扎,自承痛苦的性格,也是推动情节发展的关键之笔。相较之下,《拾遗记》中皇娥的吟唱几乎是可有可无的。

传、记辞章化还意味着唐人传奇在修辞风格方面整体的诗化倾向。《甘泽谣·红线》以细微的刻画,展示了红线作为一名女侠的妩媚和轻妍。她夜盗金盒返还时:

嵩乃返身闭户,背烛危坐。常时饮酒不过数合,是夕举觞十余不醉。忽闻晓角吟风,一叶坠露,惊而试问,即红线回矣。

“晓角吟风,一叶坠露”的描写不仅反映了红线武功的不凡,更凸显了她作为一个女性的轻婉空灵之态,使这一形象极具魅力。《甘泽谣》八篇作品,每篇都涉及音乐。如魏先生《魏先生》究心乐章,素娥《素娥》通晓音律,陶岷《陶岷》能定八音,李泌《懒残》精通呬音,韦驺《韦驺》善于长啸,圆观贯通音律,红线善弹阮咸,许云封善于吹笛。小说中,音乐与人物性格相互映衬,相得益彰,使作品充溢着浓郁的诗情。在唐代传奇小说中,诗化程度最高的,非沈亚之的创作莫属。沈亚之是中唐古文作家之一,曾在韩愈门下十几年。他偏爱怪艳的风格,影响到传奇写作,不仅在题材选择上热衷于“叙恍惚之情,而好言仙鬼复死,尤与同时文人异趣”^[1](第48页),在琢句时也爱使用冷僻词汇和新异句法。沈亚之还是中唐的重要诗人之一。《唐书·文苑传·序》称韦应物、沈亚之、阎防、祖咏、薛能、郑谷等,皆班班有文;唐杜牧、李商隐集均有《拟沈下贤词》,可见他的诗自成风格。沈亚之的诗人气质,使他的传奇成为一种诗化的小说;小说中的主要人物,多擅诗,《湘中怨解》中的汨人,“能诵楚人《九歌》、《招魂》、《九辨》之书,亦常拟其调,赋为怨句,其词丽绝,世莫有属者。”《异梦录》中的“美人”,“好诗,而常缀此”。《秦梦记》中的沈亚之,索性就是作家本人。传奇以他们的名义,写了若干首诗,均堪讽诵。进一步,我们甚至可以说,沈亚之的传奇,其美感魅力的主要来源是诗一样的情调和氛围。如《异梦录》记陇西公所述邢凤之“异”,既不以情节为结构中心(没有一般传奇的悲欢离合),也不以性格刻画为重点(邢凤与丽人的个性均甚模糊),而着力渲染一种凄迷渺茫的氛围:沈亚之笔下的古装丽人、情调哀婉的《春阳曲》、舞罢“美人泫然良久”的表情,以及她杳如黄鹤去无踪的行迹,都足以诱发怅惘的意绪,字里行间游荡出一股若吊古、若感时的气氛。《秦梦记》虽然安排了沈亚之在梦中娶秦穆公女儿弄玉的情节,但对这段“附马”生活并未花费多少笔墨,在少量的记“附马”生活的笔墨中,写“乐”更少,倒是着意点出弄玉“喜凤箫,每吹箫,必下翠

微宫高楼上,声调远逸,能悲人”的特点。以“悲人”为情绪基调,小说重点记沈亚之的一首挽歌、一篇墓志铭、二首与秦穆公及宫人的别诗以及这些作品所引发的感伤情调。悼亡、伤别这些本属于古典诗的题材,就这样进入了传奇小说的领域。明杨慎《艺林伐山》卷一七《唐人传奇小说》云:“诗盛于唐,其作者往往托于传奇小说神仙幽怪以传于后,而其诗大有妙绝千古、一字千金者”^[21](第80页),所举四例中就有《感异记》一首及《秦梦记》挽歌之后四句“旧日闻箫处”云云,由此可见出其小说的诗心及魅力。

其三,大量采用第一人称限知叙事和第三人称限知叙事,而对第一人称限知叙事的采用与辞章传统之间关系更为密切。中国文学中,较早采用第一人称限知叙事的,主要是辞赋。如班彪《北征赋》:“余遭世之颠覆兮,罹填塞之厄灾,旧室灭以丘墟兮,曾不得乎少留。遂奋袂以北征兮,超绝迹而远游,……”曹大家《东征赋》:“唯永初之有七兮,余随子乎东征,时孟春之吉日兮,撰良辰而将行。乃举趾而升舆兮,夕予宿乎偃师,遂去故而就新兮,志怆怛而怀悲。……”这两篇纪行赋,叙事的意味尚淡。但曹植的《洛神赋》便不然了。作品叙黄初四年作者入朝后回封地途中,经过洛水,与纯洁而多情的洛水女神相遇,两相爱慕,终因隔于人神之道,未能如愿,不禁满怀惆怅。此篇长于摹写人物情状,充满抒情气氛。此前的蔡邕《青衣赋》也曾描写作者与一位“青衣”邂逅的经历及别后的思念。这类赋中的情节,自然还不够曲折,但毋庸置疑,对唐传奇有着重要影响。唐传奇发轫期的名作之一——张鷟的《游仙窟》,便采用了第一人称限知叙事的赋体形式,以铺陈见长,情节进展迟缓。其它采用赋体的第一人称限知叙事之作更多,如王度《古镜记》、李公佐《谢小娥传》、白行简《三梦记》之二、托名牛僧孺的《周秦行纪》、《续玄怪录·薛伟》。《古镜记》以王度的口吻写道:

隋汾阴侯生,天下奇士也。王度常以师礼事之。临终,赠度以古镜,曰:“持此则百邪远人。”度受而宝之。……今度遭世扰攘,居常郁快,王室如毁,生涯何地,宝镜复去,哀哉!今具其异迹,列之于后,庶千载之下,倘有得者,知其所由耳。

感慨嘘唏,不能自己,比较充分地体现出第一人称限知叙事在表达感情方面的长处。

四

本文致力于阐释“传、记辞章化是唐人传奇的基本文体特征”这一命题,可以说是对20世纪传奇小说研究状况的一种回应。众所周知,20世纪中国文学学科的确立,其依据是西方的文艺理论。其分类方式在带来显而易见的好处的同时,也带来了明显的缺憾:我们现在习惯于将文学作品区分为诗、文、小说、戏曲等四大类别,而这种分类法所强调的文体特征与中国传统文体固有的特征实际上存在相当多的不一致之处。比如,我们将轶事小说、志怪小说和传奇小说都归入小说一类,而三者的体裁特征是大不相同的:轶事小说“以玄韵为宗”,在古人眼中并非纯正的叙事文体;志怪小说作为一种叙事文体,通常排斥景物描写和骈俪辞藻;而传奇小说虽在注重叙事上与志怪小说相一致,却特别注重景物描写和形式、辞藻的经营。当我们面对这三种传统文体时,如果不注意各自的体裁特征,而一概以现代小说标准加以衡量,就不可能对之做出恰如其分的评价。有一种情况应当引起足够的警觉,即:一部分学者简单化地套用文学理论,以人物形象、故事情节和虚构这三大要素作为成熟小说的充足条件,在清理小说史时,理直气壮地将唐以前许多哲学家(子)和史家(史)的作品视为成熟的小说或传奇小说,从而模糊了文体之间的畛域,使中国古代小说成为无所不包的一个类别。在这样一种视野下,中国古代小说必然会失去其应有的独立意义。本文提出传、记辞章化是唐人传奇的基本文体特征这一命题,从传奇小说与子书、史书等在文本宗旨和叙述方式上的重大差异出发,在考虑到唐传奇人物、故事、虚构三要素与子、史叙事传统的联系的同时,也试图理清传奇小说与中国传统辞章的联系:唐传奇借鉴了子部、史部作品的叙事方法,同时又吸收了辞章的选材角度和艺术表达方式。可以说,如果中国文学只有子、史的叙事传统而没有赋和骈文的修辞传统,就不可能孕育出唐人传奇,只有在融合了辞章的旨趣和表现手法后,传、记才成为了传奇。一字之异,却足以显出文体类别的不同。传、记辞章化是一个历史过程,它与文化的变动联系

在一起。传、记辞章化是唐人传奇的实质所在,它足以统领唐人传奇的诸多外在特征。

注 释:

- ① 关于传、记的异同,清代学者章学诚指出:“传记之书,其流已久,盖与六艺先后杂出。古人文无定体,经史亦无分科。《春秋》三家之传,各记所闻,依经起义,虽谓之记可也。经《礼》二戴之记,各传其说,附经而行,虽谓之传可也。其后支分派别,至于近代,始以录人物者,区为之传;叙事迹者,区为之记。盖亦以集部繁兴,人自生其分别,不知其然而然,遂若天经地义之不可移易。此类甚多,学者生于后世,苟无伤于义理,从众可也。然如虞预《姁记》、《襄阳耆旧记》之类,叙人何尝不称记?《龟策》、《西域》诸传,述事何尝不称传?”(叶瑛·文史通义校注卷三[M].北京:中华书局,1994.)章学诚的看法自有其理由,本文则采取“从众”的态度,以免徒滋纷扰。
- ② 钱钟书认为,“我国史学之肇端”的标志之一是司马迁确定了叙事征实的原则。《管锥编》第一册《史记会注考证》二《五帝本纪》云:“‘学者多称五帝尚矣。然《尚书》独载尧以来,而百家言黄帝,其文不雅驯,缙绅先生难言之。……轶事时见于他说,余择其言尤雅者。’按《封禅书》:‘其语不经见,缙绅者不道;《大宛列传》:‘故言九州山川,《尚书》近之矣;至《禹本纪》、《山海经》所有怪物,余不敢言也。’此三则足徵马迁载笔取材之旨,亦即为后世史家立则发凡。黑格尔言东土惟中国古代撰史最伙,他邦有传说而无史,然有史书未遽即有史学,吾国之有史学,殆肇端于马迁欤。《论语·述而》:‘子不语怪、力、乱、神’,《庄子·齐物论》:‘六合之外,圣人存而不论’;皆哲人之明理,用心异乎史家之徵事。屈原《天问》取古来‘传道’即马迁‘不敢言’之‘轶事’、‘怪物’,条诂而件询之,剧类小儿听说故事,追根究底,有如李贽《焚书·童心说》所谓‘至文出于童心’,乃出于好奇认真,非同汰虚课实。《左传》宣公二年称董狐曰:‘古之良史也,书法不隐’,襄公二十九年又特载南史氏之直笔无畏,盖知作史当善善恶恶矣,而尚未识信信疑疑之更为先务也。……马迁奋笔,乃以哲人析理之真通于史家求事之实,特书大号,言:前载之不可尽信,传闻之必须裁择,似史而非之‘轶事’俗说应沟而外之于史,‘野人’虽为常‘语’,而‘缙绅’未许易‘言’。”“其曰‘不敢言’者,小心也,亦谦词也,实则大胆而敢于不言、置之不论尔。”针对“《史记》于‘怪事’、‘轶闻’,固未能芟除净尽,如刘媪交龙、武安谢鬼,时复一遭”的情形,钱钟书进一步指出:“马迁盖知而未能悉见之行者。”不能据此认为史家可以从事于神奇荒怪。(钱钟书·管锥编[M].北京:中华书局,1979.)
- ③ 在中国的叙事传统中,有两类体裁在接纳虚构方面较为大度,一是子书,如《庄子》、《列子》等,一是辞赋,如《上林赋》、《羽猎赋》等。以子书和辞赋相比较,辞赋的虚构在细节和场面方面又更为绚烂多彩。
- ④ 德国哲学家恩斯特·卡西尔论及人的“同情”时,曾说,“这种同情的方式可以与伟大诗人们的同情方式相媲美。欧里庇得斯并不同情美狄亚;莎士比亚并不同情麦克白夫人或理查三世。然而他们使我们能理解这些人物,他们了解这些人物的情感和动机。”(德)恩斯特·卡西尔[M].人论.上海:上海译文出版社,1985.)
- ⑤ 青楼女子通常不能与士子建立正常的婚姻关系。据孙棨《北里志》“玉团儿”条记载:妓女王宜之渴望从良嫁给孙棨,孙棨无奈之下,只好用两句话委婉地拒绝她:“泥中莲子虽无染,移入家园未得无。”(孙棨·北里志[A].丛书集成新编[Z].台北:新文丰出版公司,1984.)

[参 考 文 献]

- [1] 鲁迅.中国小说史略[M].上海:上海古籍出版社,1998.
- [2] 胡怀琛.中国小说概论[A].中国文学八论[Z].北京:中国书店,1985.
- [3] 钱钟书.管锥编[M].北京:中华书局,1979.
- [4] 刘知几.浦起龙.史通通释[M].上海:上海书店,1988.
- [5] 邵长蘅.青门簏稿[A].丛书集成续编:第153册[Z].台北:新文丰出版公司,1989.
- [6] 萧统.俞绍初.昭明太子集校注[M].郑州:中州古籍出版社,2001.
- [7] 陶渊明.陶渊明集[M].北京:人民文学出版社,1956.
- [8] 鲁迅.且介亭杂文二集[M].北京:人民文学出版社,1973.
- [9] 周振甫.文心雕龙注释[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [10] 吴兆宜.玉台新咏笺注[M].北京:中华书局,1985.
- [11] 元稹.元稹集[M].北京:中华书局,1982.
- [12] 叶瑛.文史通义校注[M].北京:中华书局,1994.
- [13] 王树昆.廿二史札记校注[M].北京:中华书局,1984.

- [14] 葛晓音. 古文成于韩柳的标志[A]. 汉唐文学的嬗变[M]. 北京:北京大学出版社, 1990.
- [15] 胡应麟. 少室山房笔丛[M]. 上海:上海书店, 2001.
- [16] 汪辟疆. 唐人小说[Z]. 上海:上海古籍出版社, 1978.
- [17] 元 稹. 会真记[A]. 丛书集成新编:第83册[Z]. 台北:新文丰出版公司, 1984.
- [18] 蔡正化. 中国文艺思潮[A]. 中国文学八论[Z]. 北京:中国书店, 1985.
- [19] 陈寅恪. 元白诗笺证稿[M]. 上海:上海古籍出版社, 1978.
- [20] 李宗为. 唐人传奇[M]. 北京:中华书局, 1985.
- [21] 杨 慎. 艺林伐山. 丛书集成新编:第13册[M]. 台北:新文丰出版公司, 1984.

(责任编辑 何坤翁)

Admixture of Ode & Biography: Romance in Tang Dynasty

CHEN Wen-xin, WANG Wei

(Chinese Traditional Culture Research Center, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biographies: CHEN Wen-xin(1954-), male, Professor, Doctoral supervisor, Chinese Traditional Culture Research Center, Wuhan University, majoring in Chinese Classical fiction; WANG Wei(1973-), female, Doctoral candidate, School of Chinese Language & Literature, Wuhan University, majoring in Ming-Qing literature studies.

Abstract: Biography is a different style from ode which has its own characteristic. From Han-Wei Dynasty, the style traits of ode was introduced into biography in some writings, which was developed into a new writing fashion by the writers in Tang dynasty who then turned it into a bran-new style, the Romance. The Romance in Tang dynasty created some new writing conventions. As far as the theme is concerned, Romance in Tang dynasty keeps great interest into the imaginative world and private feelings. As far as the artistic expression is concerned, Romance in Tang dynasty interludes the depiction of scenery into the recountal of biography, and pays attention into the artistic form, rhetorical strategy, and tune, and takes the point of view of restrictive narrative of first-person and third-person. We can sure that it is not until adopted the purport and writing techniques of ode that biography turned into the Romance in Tang dynasty.

Key words: Romance in Tang Dynasty; stylistic features; the admixture of ode and biography