

【古代文论】

叙述空间与中国小说叙事传统

龙迪勇

【摘要】所谓“叙述空间”，即叙述行为发生的场所或环境。以“叙述空间”概念考察中国小说叙事，可以看出中国小说发展至唐代已正式形成了自己独具特色的叙事传统，这种叙事传统在形式上最突出的特征表现为：叙述空间与故事空间往往共存于同一个叙事文本之中，并成为该文本叙事结构与文学修辞的一个重要组成部分。无论是文言小说还是白话小说，“叙述空间”都堪称中国古代小说叙事传统中最富有文体特征且最具有标识性的重要形式，这一叙事形式从唐传奇开始一直延续到晚清，甚至在接受西方影响的五四新小说中亦时有所见。真正构成中国小说叙事传统的，既不是某种题材或母题的书写，也不是某个观念或思想的表述，而是“叙述空间”这一结构性要素在叙事文本中或隐或显的存在。

【关键词】故事空间；叙述空间；模拟语境；中国小说；叙事传统

【作者简介】龙迪勇，东南大学艺术学院教授（南京 211189）。

【原文出处】《中国文学批评》（京），2021.4.98～109

【基金项目】本文为国家社会科学基金重大招标项目“明清小说戏曲图像学研究”（19ZDA256）阶段性成果。

叙事学是一门西学，诞生于20世纪60年代，“是结构主义思潮和俄国形式主义代表普罗普民间故事研究双重影响的产物”。^①尽管叙事学诞生较晚，且发源于西方，但叙事现象本身却具有时间上的久远性和空间上的普遍性，正如罗兰·巴特所说：“叙事是与人类历史本身共同产生的；任何地方都不存在、也从来不曾存在过没有叙事的民族；所有阶级、所有人类集团，都有自己的叙事作品，而且这些叙事作品经常为不同的、乃至对立的文化素养的人所共同享受。所以叙事作品不分高尚和低劣文学，它超越国度、超越历史、超越文化，犹如生命那样永存着。”^②正因为叙事现象所具有的普遍性，所以自20世纪80年代正式进入中国以来，叙事学得到了蓬勃发展，目前已成为我国文学、历史学乃至艺术学、新闻传播学等研究领域中的显学。

在经历了早期的译介、评述与应用阶段之后，不少研究者开始认识到：叙事学毕竟是一门基于西方文化土壤和叙事传统的学科，当它“旅行”到中国之后，难免会遭遇水土不服，其分析手段难免与中国叙事现象扞格不入，其理论模式也难免与中国叙事传

统不相符合；因此，不少有识之士开始深入考察中国叙事现象，试图梳理概括出中国独具特色的叙事传统，并最终建构起有别于西方的叙事理论。当然，中国的叙事现象纷纭复杂，中国的叙事传统源远流长，要在此基础上建构具有中国特色的叙事理论，无疑不是一件容易的事。仅就对中国叙事传统的研究而言，目前我国学者还停留在论证中国存在着一个与“抒情传统”并列的“叙事传统”上，至于这个叙事传统到底具有哪些基本特点、具体由哪些形式要素构成，目前还少有学者论及。

本文旨在从空间叙事学的角度提出“叙述空间”这一概念，并以这个概念去考察中国小说叙事传统，认为中国小说发展至唐代已正式形成了自己独具特色的叙事传统，而这种叙事传统在形式上最突出的特征表现为：叙述空间与故事空间往往共存于同一个叙事文本之中，并成为该文本叙事结构与文学修辞的一个重要组成部分。

一、故事空间与叙述空间

关于叙事作品的本质特征，罗伯特·斯科尔斯等人在《叙事的本质》一书中这样写道：“所有那些被我

们意指为叙事的文学作品具有两大特点：一是有故事，二是有讲故事的人。一部戏剧是一个没有讲故事者的故事；剧中人物对我们在生活中的行动，直接进行亚里士多德称之为‘摹仿’的实践。与戏剧相仿，抒情诗也是一种直接展示，但只有单个演员（诗人或其替身）在其中吟唱、沉思，或有意或无意地讲话给我们听。若像罗伯特·弗罗斯特写《雇员之死》那样，再增加一个说话者，我们便接近了戏剧。若像罗伯特·弗罗斯特写《正在消逝的红》那样，让这个说话者着手讲述某一事件，我们便走向了叙事。因此，要使作品成为叙事，其必要及充分条件，即一个说者(teller)和一则故事(tale)。"^③依此，我们可以从空间叙事学的角度提出“故事空间”与“叙述空间”的概念。

所谓故事空间，即叙事作品中写到的那种“物理空间”（如一幢老房子、一条繁华的街道、一座哥特式城堡等），也就是故事发生的场所或地点。^④与叙事理论中的“故事”与“话语”相应，西摩·查特曼进一步区分了“故事空间”与“话语空间”。考虑到“话语”（也就是俄国形式主义文论家所谓的“情节”）即被作家、艺术家使用艺术手段所安排或处理过的“故事”，“话语空间”也就是呈现在实际的叙事作品中被艺术媒介所表征并被作家、艺术家以艺术修辞所修饰过的“故事空间”。查特曼以电影为例，对此进行了说明：“在现实生活中看见一系列客体，与在电影上看见它们，二者之间的主要区别在于画框所执行的武断的剪接。在现实生活中，除了一个逐渐聚焦的过程使我们感知到所看见的东西之外，并不存在一个黑色的矩形边框鲜明地限定一个视觉界域；我们知道，只要转一下头，就能把周边目标纳入视野。”^⑤而且，查特曼认为：同一个“故事空间”，在电影艺术中经过导演的处理，可以形成不同的“话语空间”，而决定“话语空间”特质的因素主要包括五个：（1）比例与尺寸；（2）轮廓、质地与密度；（3）位置；（4）反光照明的度数、种类与区域（及彩色影片中的色彩）；（5）光学分辨率的明晰性或度数。在此基础上，查特曼进一步指

出：“角度、距离等都受控于导演的摄影机机位。生活并未为这些机位提供先决性的原理。它们都是选择，也就是说，是导演艺术的产物。”^⑥

查特曼以电影为例所区分的“故事空间”与“话语空间”，同样适用于文字叙事。比如，我们在某一部具体小说中实际所看到的对故事发生场所的文字性描写，即所谓的“话语空间”；而小说的“故事空间”，由于文字的抽象特质，则是读者在阅读相关描写性文字之后的主观想象产物。关于文字叙事作品中的“故事空间”，查特曼这样写道：“在文字叙事中，故事空间与读者之间有双重区隔，因为不存在银幕上由拍摄形象所提供的肖像或相似物。实存及其空间，如果说完全‘看见了’，那也是在想象中看见——由语词转换为精神映射。不存在像在电影中那样的实存之‘标准画面’。读一本书时，每个人都创造出他自己的呼啸山庄的主观想象。但在威廉·威勒的电影改编中，其呈现对我们所有人来说都是确定的。正是在这一意义上，可以说文字的故事空间是抽象的……与其说它是一个相似物，不如说是一个精神结构。”^⑦“这样，文字的故事空间就是读者受到激发，而以人物的感知和/或叙述者的报道为基础，在想象中创造出来的（在他力所能及的范围内）。”^⑧

在申丹、王丽亚所著的《西方叙事学：经典与后经典》中，亦以西摩·查特曼的区分为基础，辨析了“故事空间”与“话语空间”。不过，从其论述中，把“故事空间”界定为“事件发生的场所或地点”，笔者完全同意，而把“话语空间”界定为“叙述行为发生的场所或环境”，^⑨窃以为并不妥当。她们认为：“‘话语空间’可以是叙述者讲述故事的场地，也可以说写作的地点。”对于这个所谓的“话语空间”，申丹、王丽亚分“故事内叙述者”和“故事外叙述者”进行了论述：“纳博科夫《洛丽塔》中第一人称叙述者亨伯特是在监狱中写下了‘忏悔录’，康拉德《黑暗的心》里的叙述者马洛则是在泰晤士河的船上叙述自己在非洲的历险与感受。在这类小说中，由于故事内的叙述者

同时又是人物,其所述内容通常是关于过去事件的回忆,因此,我们比较容易区分‘话语空间’与‘故事空间’。这与一些采用全知叙述模式的小说构成差异……至于故事外叙述者(通常是全知叙述者)进行叙述时的空间,既然不是故事的内容,小说家也无须通报,读者也就无从知晓……全知叙述者一般不提及自己叙述行为的话语空间,而是直接把读者引入故事空间,在一种身临其境的阅读状态中‘聆听’故事的下文。”^⑩

从前面西摩·查特曼“话语空间”概念的介绍中不难知道:《西方叙事学:经典与后经典》一书中的“话语空间”概念与查特曼本人对“话语空间”的界定并不一致。我们认为,与其把“叙述行为发生的场所或环境”,即“叙述者讲述故事的场地”或“写作的地点”界定为“话语空间”,还不如代之以“叙述空间”这一新的概念更为准确。正如罗伯特·斯科尔斯等人所认为的那样,一切叙事的文学作品都应该具有“故事”和“讲故事的人”这两大要素;既然如此,那么与“故事空间”对应的自然就是“讲故事的人所处的空间”,亦即“叙述空间”——“叙述行为发生的场所或环境”。而且,按照申丹、王丽亚的说法,因为“故事内叙述者”既是叙述者又是人物,其回忆录式的叙事方式由于有一个时间差,所以我们比较容易区分“话语空间”(其实应该是“叙述空间”)与“故事空间”;“故事外叙述者”则往往是全知叙述者,其“叙述空间”并不是故事的内容,小说家无须通报,读者因而也就无从知晓。而根据我们对唐传奇以来中国古代小说的研究,“故事外叙述者”并不一定是全知叙述者,其“叙述空间”也许不是故事的内容,但小说家却特意把它记录在文本中,从而形成叙述空间与故事空间共存于同一个叙事文本的现象,而且这种现象自唐传奇以来几乎一直顽强地存在于中国古代小说的叙事文本之中,成为中国叙事传统中一种有别于西方且最具有形式特征的现象。

二、唐传奇中的叙述空间与中国小说叙事传统的形成

中国文学一向以诗歌为正统,而小说则常常被

古人以“小道”视之。当然,正如近年来不少学者所指出的:与中国文学抒情传统相并置的是中国文学的叙事传统,中国文学史由叙事传统和抒情传统这样两个传统贯穿始终,二者同源共生、互动互益。^⑪而且,中国叙事文学也有着悠久的传统,但“小说”之所以得不到理论家、学问家的重视,是因为它孕育于强大的史传母体,长期以来被看作史传的附庸。对此,石昌渝说得很好:“我国叙事文学有悠久的传统,早在战国时期就有记言为主的《国语》《战国策》和记事写人达到很高境界的《左传》,西汉时期司马迁的《史记》更是史传文学之集大成者,它的许多篇章,如果撇开其历史蕴含,是可以当作小说来读的。中国小说是在史传文学的母体内孕育的,史传文学太发达了,以至她的儿子在很长时期不能从她的荫底下走出来,可怜巴巴地拉着史传文学的衣襟,在历史的途中踟蹰而行。这样的历史事实,反映到理论家、学问家的观念里,自然是对小说的轻视。传统目录学家始终把小说看成是小道,他们所以还给它文苑中留有一席之地,那是因为他们认为小说虽小,却也有一丁半点的史料价值。换句话说,传统目录学家始终把小说看成是史传的附庸。”^⑫正因为受这种观念的影响,所以在今天我们看来与小说虚构本质正相契合的六朝“志怪”,在很长的一个时期里并没有被归到“小说”里。当然,之所以如此,更重要的原因还在于六朝人并没有发展出文学虚构的意识,他们还不会有意识地去创作小说,正如鲁迅所言:“六朝人并非有意作小说,因为他们看鬼事和人事,是一样的,统当作事实;所以《旧唐书》《艺文志》,把那种志怪的书,并不放在小说里,而归入历史的传记一类,一直到了欧阳修才把它归到小说里。”^⑬

但中国小说自六朝志怪开始,已开始寻求独立的生存空间,至唐传奇则已形成明确的虚构意识和有意识创作小说的观念,鲁迅先生对这种现象的经典论述是:“小说亦如诗,至唐代而一变,虽尚不离于搜奇记逸,然叙述宛转,文辞华艳,与六朝之粗陈梗

概者较,演进之迹甚明,而尤显者乃在是时则始有意为小说。”^⑩鲁迅这一论断的经典地位自不待言,自其《中国小说史略》出版以来,研究中国小说史的学者几乎形成了一个共识:与六朝志怪相比,唐传奇在小说叙事上有了革命性的变化。比如,江丙堂认为:“中国的小说到了唐朝开始具备作为小说的条件。这以前的神话、民间传说以及魏晋六朝以来的志怪小说,从构思、描写技巧上来看,似还有‘丛残小语’之嫌,与‘作意好奇,假小说以寄文才’(明胡应麟语)的唐代小说尚有差异。但到了唐代,因文人辈出,社会风气变化的促动,小说也和诗歌一样,为之一变。”^⑪

从六朝志怪到唐传奇之间的革命性演变,除鲁迅外,不少其他学者也做过探讨,如李剑国在为其《唐五代志怪传奇叙录》一书所撰写的长篇“代前言”中这样写道:“唐代志怪基本是六朝志怪的延续,只是在作者队伍和作品数量上超过六朝。一般说来,它是唐代小说的保守方面。这批作品的造作,大抵是出自对传统的本能复制和模拟,自然也有唐人自己的相互影响。不过也有变化,题材的变化最为突出,但这一般不具备小说观念的变革意义,要说变革性的美学因素,就是人情化、情绪化、诗意化、兴趣化的出现和强调。”“当志怪以这些美学标准来重新设计自己,并讲究作品的精致化、文章化时,它就变成了传奇。鲁迅说传奇‘虽尚不离于搜奇记逸,然叙述宛转,文辞华艳’,正是此意。说传奇由志怪演化而来,起码符合唐传奇中的大部分情况。许多人以为唐传奇以写人事为主,其实大错。古来谈神说鬼一直是人们的爱好,唐人不能改变这个习惯。因此可以说,在大部分情况下传奇是志怪的高层次转化。”^⑫在上述引文中,李剑国既谈到了“志怪”与“传奇”之间的内在关联,也指出了它们之间的重要差别,而且他认为作者队伍和作品数量以及题材的变化均“不具备小说观念的变革意义”,这都是值得充分肯定的;但他认为促成“志怪”演化到“传奇”的“变革性的美学因素”,是“人情化、情绪化、诗意化、兴趣化的出

现和强调”以及“作品的精致化、文章化”,却难免失之简单,因为这“六化”要素并不能从形式上界定唐传奇的叙事特征,而只能在主观阐释的思路上打滑。而且,李剑国所引鲁迅说传奇“虽尚不离于搜奇记逸,然叙述宛转,文辞华艳”,其实只是鲁迅关于唐传奇看法的一个方面,他更重要也更关键的看法还在于指出:唐代“尤显者乃在是时则始有意为小说”,^⑬即“有意识的作小说”。^⑭

鲁迅关于唐传奇看法其实是一以贯之的,除了指出唐传奇作者“有意为小说”的特征之外,他还在《六朝小说和唐代传奇文有怎样的区别?》一文中专门比较了中国小说史上的这两种重要体裁,肯定了唐传奇作者的“虚构”和“想象”才能。“现在之所谓六朝小说,我们所依据的只是从《新唐书·艺文志》以至清《四库书目》的判定,有许多种,在六朝当时,却并不视为小说。例如《汉武故事》《西京杂记》《搜神记》《续齐谐记》等,直到刘昫的《唐书·经籍记》,还属于史部起居注和杂传类里的。那是还相信神仙和鬼神,并不以为虚造,所以所记虽有仙凡和幽明之殊,却都是史的一类。”^⑮“唐代传奇文可就两样了:神仙人鬼妖物,都可以随便驱使;文笔是精细、曲折的,至于被崇尚简古者所诟病,也大抵具有首尾和波澜,不止一点断片的谈柄;而且作者往往故意显示这事迹的虚构,以见他想象的才能了。”^⑯在鲁迅的基础上,日本学者小南一郎进一步指出:“唐代被称为传奇小说的作品,是在魏晋南北朝志怪小说的基础上产生的。然而相对于志怪小说,有着质的超越。唐代的传奇小说在中国文学史上的地位在于,它第一次有意识地使用了虚构写法,是可以在真正意义上被称为‘小说’的作品群。此外,这一类以文言书写的小说作品,在中国小说的历史长河中,展示出了极其高超的水准。唐代传奇小说之后,虽然也有文言书写的小说作品,但是相对于唐代传奇小说,它们没有质的超越。”^⑰按照小南一郎的说法,中国的文言小说至唐传奇已达到了高峰,而这一成就的取得与其有意识地使用虚构写法息息相关。

应该说,鲁迅关于唐传奇的看法可谓目光如炬,他所指出的唐传奇作者“有意为小说”的特征及其“虚构”和“想象”才能堪称不刊之论。遗憾的是,受限于时代,鲁迅并没有就此问题继续深入探讨,进而指出唐传奇叙事虚构性的文本形式特征。本文认为,唐传奇与六朝志怪最重要的区别,即在于其有意识地使用了小说虚构写法,而虚构写法的标志即在于“叙述空间”在唐传奇文本中的出现。

按照日本学者内山知也的说法:“在有明确创作时间的唐代小说中,最早的作品是陈玄祐作于大历末年的《离魂记》,但《离魂记》还不能算是成熟的作品,因此,当之无愧作为唐代传奇开端的,应是沈既济的《任氏传》。”“沈既济的小说,在唐朝的小说中,是导入了‘虚构’世界的先驱。”^②那么,沈既济是靠什么叙事技巧而导入“虚构”世界的呢?下面我们就以《任氏传》为例进行说明。

沈既济为中唐时人,给我们留下的传奇小说作品有《任氏传》和《枕中记》两篇。《任氏传》讲述的是郑六、韦崙与狐妖任氏的故事。小说开篇即介绍了三人的身份:“任氏,女妖也。有韦使君者,名崙,第九,信安王祚之外孙。少落拓,好饮酒。其从父妹婿曰郑六,不记其名。早习武艺,亦好酒色,贫无家,托身于妻族。与崙相得,游处不间。”^③后来,郑六遇上了任氏,与之相恋并同居。韦崙在得知任氏之事后,某次趁郑六不在,欲与美丽的任氏强行求欢,任氏不从,韦崙遂尊重其意并向她道歉。再后来,郑六调任槐里府的果毅尉,去往金城县,要任氏随行,任氏数次拒绝,最终还是拗不过只好随郑六而行。结果,在终结了杨贵妃性命的马嵬,任氏被突然窜出的西门养马官的猎犬所捕杀——狐妖最惧怕的动物正是犬。《任氏传》的故事空间,除马嵬这一任氏的伤心之地外,郑六与任氏相遇之地则是一片“皆蓁荒废圃”的废墟,正如内山知也所言:“郑六在宣平坊与往东行的韦崙分手之后,往南进入升平坊的北门,跟着任氏向东走到乐游园,在一座豪宅中与任氏彻夜尽兴欢娱。天亮之后,只有土垣车门如故。宅中皆蓁荒

废圃。推测郑六与任氏欢娱当夜所在的豪宅,其实是升平坊东北角汉朝乐游苑的废墟所在。根据《汉书》颜师古注记载,初唐时那里是一片残留着汉代基石的废墟。”^④

无疑,《任氏传》的“故事空间”与小说的情节发展及人物的性格命运是极其符合的。然而,《任氏传》的匠心所在还在于对小说“叙述空间”的书写或营造。小说在结尾处这样写道:“大历中,沈既济居钟陵,尝与崙游,屡言其事,故最详悉。”^⑤也就是说,沈既济是从韦崙那里听到任氏的故事的。“建中二年,既济自左拾遗与金吾将军裴冀、京兆少尹孙成、户部郎中崔需、右拾遗陆淳,皆谪居东南,自秦徂吴,水陆同道。时前拾遗朱放因旅游而随焉。浮颖涉淮,方舟沿流,昼宴夜话,各征其异说。众君子闻任氏之事,共深叹骇,因请既济传之,以志异云。沈既济撰。”^⑥据内山知也考证,“该文写于建中二年(781),沈既济由于受到杨炎一事的牵连,从左拾遗史馆修撰一职被贬为处州司户参军,自长安坐船南下,在经过颍水、淮河流域之时,在大船之中写成。”^⑦贬谪途中的心情自然是悲痛和无聊的,为了打发漫长的旅途时光,士人们聚在一起,轮流讲述各人所知的奇异故事。沈既济讲述的正是任氏的故事,大家都觉得这个故事凄婉动人,就请他把故事写成文字,沈既济也因此写出了流传至今的优秀传奇作品《任氏传》。

从叙事学的角度来看,《任氏传》的作者沈既济并不是故事中的人物,他只是从故事中的人物之一韦崙那里多次听过这个故事,后来在“浮颖涉淮”的船上他向裴冀、孙成、崔需、陆淳、朱放等人讲述了这个故事;事实上,他只是把从韦崙那里听到的故事给船上同行者做了转述,也就是说,沈既济只是所知有限的“故事外叙述者”。据内山知也所说,《任氏传》最后一段文字是严格写实的,它既展示了任氏故事的“叙述空间”及讲述缘由,也反映了作者沈既济自身的遭际:文本中所提到的“建中二年(781)”正是沈既济政治生涯的转折点,这一年六月,曾经提携过沈既济的宰相杨炎,“由于卢杞的谗言被贬为左仆射,

失去了政治上的实权,之后十月乙未,又从左仆射降为崖州(今广东省琼山县)司马,在流放途中被下诏赐死。沈既济在这场政治变故中亦受牵连,被贬为处州(今浙江省丽水县)司户参军。”^③正是在这次被贬途中的船上,沈既济给同道讲述并记录了《任氏传》的故事。至于《任氏传》故事本身,其女主人公任氏是一个狐妖,另一个主人公郑六也只是一个“不记其名”的无名之辈,从常识我们就知道这肯定是一个虚构的故事。当然,《任氏传》中的另一个人物韦崙是真实存在的历史人物,但这并不影响整个故事的虚构性质。

那么,我们如何从叙事文本自身看出《任氏传》的虚构性呢?上面所说到的“故事空间”中的废墟、主人公的非人或无名等因素,都可以部分说明问题,但关键还在于“叙述空间”在叙事文本中的出现。为了说明问题,本文试图提出叙事中的框架理论。

说起框架,我们首先想到的便是绘画。众所周知,要把绘画所展示的艺术空间与周围的现实空间区分开来,给绘画加上一个画框是很有必要的。西班牙思想家何塞·奥尔特加-加塞特说:“画作活在被画框围起来之处。画框与画之间的联结并非偶然,两者缺一不可。一幅没有画框的画看起来就像一个人遭到抢劫被剥光了衣服,画的内容从画布的四方流泻出去,在空气中蒸发。反过来说,画框也需要一幅画来填满,这种需求是如此强烈,以至于一个无画的画框往往把我们透过画框所看见的一切都转化为一幅画。”^④奥尔特加-加塞特认为画中的世界才是“艺术之岛”,周围的生活世界则是“现实的海洋”:“艺术作品是一座想象的岛屿,被现实的海洋所包围。要形成这样一座岛屿,就必须把审美的对象跟生活的介质隔绝开来。我们无法从脚下的土地一步步走向描绘在画布上的土地。更有甚者,日常用品与艺术品之间的界线若不明确,会阻碍我们的审美享受。一幅画若是没有画框,画跟周围那些不属于艺术的实用品之间就没有清楚的界线,画也就失去了其诱惑力。”^⑤总之,绘画乃至其他艺术作品所描绘

的其实都是一种虚拟的非现实时空,“画中的一切都只是描摹,都只是一种虚拟的存在。那幅画就跟诗歌、音乐和任何一种艺术品一样,是一扇通往非现实世界的门,它透过魔法在我们的现实世界中开启。”^⑥当然,像绘画这样的艺术作品很容易让我们产生幻觉,以致误认为画中世界就是现实世界,没有画框的绘画尤其容易让人产生这种幻觉。因此,一些画家为了打破幻觉,甚至把一种类似“画框”的东西画到了绘画作品之中,从而形成了“画中画”这种特殊的艺术作品。这种绘画艺术作品中西都有,前者如五代周文矩的《重屏会棋图》,后者如罗吉尔·凡·德·维登的《圣路加绘圣母像》。

像小说这样的语词叙事作品当然不如绘画作品那样直观,但道理其实是一样的。六朝“志怪”尽管写的是怪异之事,但由于其叙事文本中只存在“故事空间”,也就是说,在志怪文本中没有加上类似绘画那样的“框架”,所以它仍然被算作一种纪实作品,且长期以来都被目录学家放到了史部之中;而唐“传奇”文本则由于在“故事空间”之外,还存在一个“叙述空间”,而这个“叙述空间”揭示了叙事作品形成的过程,它所起的是一种类似叙事框架那样的作用,让我们很容易就看穿故事世界的虚构本质,正如肯尼斯·德沃斯金所说:“虚构最简单的定义便是杜撰或想象之物,因此,我们必须首先考察作品的形成过程,而非内容。”^⑦正是在这个意义上,我们认为《任氏传》中的“叙述空间”绝非可有可无,它陈述了故事叙述的场所、缘由及作品的形成过程,从而给读者提供了一个从“现实世界”通往“虚构世界”的入口;也正是在这个意义上,鲁迅先生才认为唐传奇作者是“有意为小说”。如果以画为喻的话,我们不妨说:仅有“故事空间”的六朝志怪只是一幅普通的画,容易让人产生故事真实的错觉;而既有“故事空间”又有“叙述空间”的唐传奇,则是一幅“画中画”,让人轻易就能认识故事的虚构性。

像《任氏传》这样的框架性叙事作品,其实在西方也大量存在,甚至篇幅更为浩大、结构更加复杂,

如意大利乔万尼·薄伽丘的《十日谈》、杰弗雷·乔叟的《坎特伯雷故事》等。但西方的框架叙事,随着18世纪小说叙事中现实主义的兴起,而逐渐被作家和读者所抛弃。英国小说理论家伊恩·瓦特把18世纪以来逐渐占据西方小说主流的叙事方法叫作“形式现实主义”,即直接而详尽地描述生活的叙事方法。“之所以说是形式的,是因为现实主义在这里并不是指任何特殊的文学学说或目的,而是指小说中一组叙事程序在其他文学体裁中并不常见,因此可以看作典型的形式本身。事实上,形式现实主义体现的是笛福和理查逊非常乐意接受的叙事前提,但这种前提一般隐含在小说中。小说是关于人类经验的完整而真实的报道,因此有义务用有关人物的个性、行动的时间和地点等细节来满足读者的期待,这些细节是通过比其他文学形式中更为常见的语言的指称用法来呈现的。”^③也就是说,“形式现实主义”使用的是语言的直接指称,倡导的是叙事的直接性,所以那种在故事空间与现实生活空间之间设置框架的叙事方式一般不再被使用。而在中国,自唐传奇出现“叙述空间”以来,这种作为叙事框架的文字就一直存在于小说文本之中,成为中国小说中最具有标识性的存在,并构成中国小说叙事中一种根深蒂固的传统。

唐传奇文本中揭示“叙述空间”的作品不在少数,下面再举几例:

元和六年夏五月,江淮从事李公佐使至京,回次汉南,与渤海高钺、天水赵儼、河南宇文鼎会于传舍。宵话征异,各尽见闻。钺具道其事,公佐为之传。^④(李公佐:《庐江冯媼传》)

予伯祖尝牧晋州,转户部,为水陆运使,三任皆与生为代,故谙详其事。贞元中,予与陇西公佐话妇人操烈之品格,因遂述汧国之事。公佐拊掌竦听,命予为传。乃握管濡翰,疏而存之。时乙亥岁秋八月,太原白行简云。^⑤(白行简:《李娃传》)

元和元年冬十二月,太原白乐天自校书郎尉于盩厔。鸿与琅琊王质夫家于是邑,暇日相携游仙游寺,话及此事,相与感叹。质夫举酒于乐天前曰:

“夫希代之事,非遇出世之才润色之,则与时消没,不闻于世。乐天深于诗、多于情者也,试为歌之。如何?”乐天因为《长恨歌》。意者不但感其事,亦欲惩尤物、窒乱阶,垂于将来者也。歌既成,使鸿传焉。世所不闻者,予非开元遗民,不得知。世所知者,有《玄宗本纪》在。今但传《长恨歌》云尔。^⑥(陈鸿:《长恨歌传》)

这类文字在唐传奇中还有不少,正如小南一郎所说:“在不少传奇小说中都可以见到跟《异梦录》同样的、有关其作品成立缘由的内容,大多数都是添加在故事结束的时候,它和构成故事的文本并没有直接关系。因为这些记注性的部分在传写的过程中容易丢失,由此可以推测,与流传至今的文本相比,可能有更多作品的文本里包含此类说明内容。”^⑦不过,从上述所引“叙述空间”有关文字不难看出唐传奇的两个重要特征:(1)唐传奇中的故事都带有某种“异”的色彩,^⑧是一帮文人聚在一起“宵话征异”的产物;(2)唐传奇首先源于某种特殊场合(空间)中的口头叙述,然后才被某位听过故事并善于舞文弄墨者“退而著录”成文。

唐传奇文本中和“叙述空间”有关的文字尽管和主体故事本身关联性不强,但它揭示了故事讲述的场合(空间)、故事的口头叙述性质及其笔录过程,因而是极其重要的。有学者甚至认为,“唐代传奇小说形成的基础是:士大夫阶层的人或于公务之暇,或在旅途之中,时间充裕之际举行的叙谈。在那样的场合下,并不是只有特别的人才讲述故事,而是大家依次地,可以说是义务性地把自己知道的故事讲述出来,要求必须是‘异’的事件。”^⑨讲述之后则是文人对故事的笔录,“这样的小说完成过程曾在一些故事的末尾如《任氏传》、《莺莺传》、《长恨歌传》等中被记录下来。即使没有被记录下来,但如李公佐的几部作品和《柳氏传》等,这一点也是很明显的,它们以在一些好事者中流传的说话、传说(传闻)为基础写成并被广为阅读。”^⑩

总之,从“叙谈”中的“宵话征异”(口头叙述),到善文者的“退而著录”成文(口头故事转化为书面文

本),唐传奇中的“叙述空间”文本,把小说的创作过程完整地保存下来了。对此,李剑国说得好:“古小说的创作不同于文人诗歌和散文的创作,在大多数情况下它要经历两个过程。前一个过程是口头形式的故事,后一过程是文字形式的小说。六朝文人中间流行着‘剧谈’‘戏谈’‘说话’的风气,这种风气造成了大量故事的产生、流传、扩散和集中,最后在文人手中完成了向书面形式的转化。民间也有这种风气,但民间通常不能实现由口头到书面的转化,因此那时只有民间故事而无小说——民间的书面小说到唐代才有。唐代小说创作大体也如此。韦绚《刘宾客嘉话录序》说他做夔州刺史刘禹锡幕僚时经常参加刘禹锡同宾客的谈话,‘偶及国朝文人剧谈,卿相新语,异常梦话,若谐谑卜祝,童谣佳句,即席听之,退而默记,或染翰竹简,或簪笔书绅……今悉依当时日夕所话录之。’由谈到记,由闻到记,这个过程实在具有普遍意义。”^⑩

唐传奇的这种创作过程确实具有普遍意义,它不仅叙述故事本身,而且叙述讲故事者自身的故事。也就是说,大多数具有代表性的唐传奇文本中不仅像一切小说一样具有一个“故事空间”,而且存在一个“叙述空间”。考虑到“叙述空间”在唐之后的小说如宋元话本或拟话本以及明清章回小说中也大量存在,所以我们说它是一种有别于西方小说形式特征的叙事现象,从而成为中国小说叙事传统中的标志性特征。也正是在这个意义上,我们说唐传奇文本中“叙述空间”的出现,标志着中国小说叙事传统的形成。

三、“虚拟情境”与中国小说叙事传统

小南一郎认为:作为中国文言小说代表的唐传奇,“展示出了极其高超的水准。唐代传奇小说之后,虽然也有文言书写的小说作品,但是相对于唐代传奇小说,它们没有质的超越。代替文言小说成为小说史主流,并开启文学新世界的,是白话小说作品。”^⑪既然如此,那么下面就让我们来简略地讨论一下中国古代白话小说中“叙述空间”的情况。

正如很多研究中国小说史的学者所指出的:中

国古代的白话小说作品源于“说话”,即面对听众现场讲述故事。“说话”的风气当然并非自唐代始,却是在唐代得以普及和提升的:“从隋代侯白《启颜录》看,隋代已有所谓‘说话’,但那是文人间的事,民间有无不见记载。但自盛唐开始,民间俗讲、说话之风渐盛。到中唐甚至出现了俗讲大师文淑和尚,其影响之大,听众之多,为一时之冠。上层人士的兴趣并不总是在子曰诗云上,有许多证据表明他们也为之倾心……寺院、街市中有讲唱故事的,妓院中也有。《北里志序》说:‘其中诸妓多能谈吐,颇有知书、言话者。’长安平康里是唐代士子常常光顾的地方,‘言话’对文士的影响是可想而知的。对民间说话俗讲的耳濡目染,也竟使某些文人成为行家。”^⑫关于“说话”的起源和演变,胡士莹先生在《话本小说概论》一书中论之甚详,此不赘述。这里想说的是:由于文人的积极参与,“说话”的整体水平和叙事技巧得以大大提升,至宋元时期“说话”(说书)甚至成为专门的职业。

出于讲说时的备忘及传授生徒的需要,不少“说话”人自己或委托他人把讲说的故事内容用白话记录下来,其底本即所谓的“话本”。“话本这种体制,唐人讲唱佛经故事,已开其端。两宋以来,逐渐形成并发展起来。到了明代,为适应社会听众(读者)的需求,文人们模拟话本形式进行小说创作的风气,颇为盛行;现在人们称这类模拟作品为‘拟话本’。”^⑬无论是“话本”还是“拟话本”,我们现在所看到的文本中都能明显地感觉到一个“说话”人(说书者或讲故事的人)声音的存在;甚至在明清章回小说中,“说话”人的声音也或隐或现地存在。正是在这个意义上,美国汉学家梅维恒充满洞见地指出:“要对中国小说的产生有一个正确的理解,我们必须确定一下这个事实,即差不多所有唐代以后的通俗虚构小说都假托了一个说书者。这个现象普遍存在,以至于任何一种中国文学史的著作在谈及小说起源时都不得不将它列入被考虑的因素。”^⑭除了故事时间和故事空间,“说话”人自身也具有特定的时间和空间。梅维恒认为,这种源于“说话”人特点的叙事方式可以解

释中国小说和戏曲的“缀段性”特征：“由于中国戏曲和小说是在一种盛行的口头说书艺术——其特点是注重区别前后次序中的时间和地点的历史环境中发展起来的，所以自然具有间断性而非连续性的特点。可是如果要把这个特点说成是中国文学的某种先天不足，则是毫无意义的。因此，我想在此提出一个‘插入式情节结构’(episodic plot structure)的概念，这一概念基于中国小说和戏曲的历史，并且对两者都适用。”“所有这些导致这样一种认识，即中国小说和戏曲的基本要素是叙述的时间(时)和叙述的地点(处)。这些时间和地点的前后连接便构成了插入式的叙事作品。这是中国所有的韵散结合的小说和戏曲的一个基本形式。”^⑥无疑，梅维恒这里所谓的“叙述的地点”，其实正是我们所说的“叙述空间”。

为了理解中国小说中“说话”语境与叙事文本的关系，梅维恒认为重温韩南(Patrick Hanan)的“模拟语境”(simulated context, 亦译“模拟境况”或“虚拟情境”)概念很重要。所谓“模拟语境”，“指的是一篇小说得以在其中传播的情境语境。在中国白话小说中，模拟情境(simulacrum)自然是说书人为听众讲故事的情境，有了这种虚构，作者与读者便能愉快地达成默契，小说也从一方传达至另一方。这不仅是一种‘面对面对讲述的模仿’，也是面对面对接受的模仿。事实上，它模仿的是整个语言情境。”^⑦在韩南的基础上，梅维恒进一步指出：“模拟语境”指涉的是书面文学中的“口述性痕迹”，“特别指白话小说作者或编者为了创造一个故事讲述的气氛而运用的词汇、技法。这样，宋至清小说中口述性的遗迹是作者技巧的一部分，他们有意或无意地试图创造口头文学的外表。这一技巧的成规是采用一定的程式化表述，它们有直接得自口述表演的形式。”^⑧说到底，这种在叙事文本中刻意模拟“说话”场合的“模拟语境”，是中国小说叙事传统中特有的一种修辞策略。王德威甚至认为这种叙事修辞策略“代表了古典中国虚构叙事文体构成的话语中最重要的形式”，^⑨中国古代白话小说的很多重要特征都和“模拟语境”的营造息

息相关：“自宋朝的‘话本’式微后，说话的修辞策略即为文人所模仿，以写作精致的短篇故事或长篇小说。虽然明、清二代的非韵文故事(prose fiction)经由文人愈趋细腻的描述润色而变得繁复起来，因而从纯粹的脚本形式向前跨了一大步，但说话人引生的‘现场情境(situational context)’几乎仍是所有白话小说在结构和风格上的常规。更有甚者，出现于晚元时期长篇小说中，作者甚至将整部作品分割成一段段的章节，分别赋予其回目，以借此模仿说话场面若断若续的情境。”^⑩而且，按照王德威的说法，尽管五四新小说由于受西方的影响而抛弃了传统小说的许多形式规则，“但事实显示，说话的话语模式从未完全消失”，比如老舍的小说中就“仍留有古代中国说话人的余韵”。^⑪总而言之，唐代以后的中国古代白话小说基本上都存在一个“模拟语境”，这个“模拟语境”显然不是“故事空间”，而是一个刻意模拟“说话”场合的“叙述空间”。

当然，中国古代白话小说中的“模拟语境”并不都是模拟“面对面对讲述的”说书场所，有些作家亦会在叙事文本中做出极富创造性的探索。比如，作为中国古代白话小说顶峰之作的《红楼梦》，就在这方面作出了“极有突破性的修正”：“曹雪芹的说话技巧非但不让我们假想数百年来说话人‘原音’的重现，还刻意提醒我们说话人的底本是从别处辗转‘传抄’而来的纸上文章。”^⑫众所周知，《红楼梦》第一回的前半部分即是对全书“叙述空间”的书写：女娲炼石补天时没有派上用场而被遗弃在大荒山无稽崖青埂峰下的一块顽石，某日听一僧一道坐在石旁高谈阔论，“先是说些云山雾海神仙玄幻之事，后便说到红尘中荣华富贵……不觉打动凡心，也想要到人间去享一享这荣华富贵。”^⑬拗不过石头的再三苦求，僧道二仙只好满足了他的要求。“后来，又不知过了几世几劫，因有个空空道人访道求仙，从这大荒山无稽崖青埂峰下经过。忽见一块大石，上面字迹分明，编述历历。空空道人乃从头一看，原来是无才补天、幻形入世，蒙茫茫大士、渺渺真人携入红尘、历尽离合悲欢炎凉世态的一段故事。”^⑭空空道人看过这篇《石头

记》之后,“因见上面虽有些指奸责佞贬恶诛邪之语,亦非伤时骂世之旨,及至君仁臣良父慈子孝,凡伦常所关之处,皆是称功颂德,眷眷无穷,实非别书之可比。虽其中大旨不过谈情,亦只是实录其事,并无伤时海淫之病,方从头至尾抄写回来,问世传奇。从此空空道人因空见色,由色生情,传情入色,自色悟空,遂改名情僧,改《石头记》为《情僧录》。东鲁孔梅溪题曰《风月宝鉴》。后因曹雪芹于悼红轩中披阅十载,增删五次,纂成目录,分出章回,又题曰《金陵十二钗》。”^⑤从中不难看出,与唐传奇中的“叙述空间”相比,《红楼梦》中的“叙述空间”(“模拟语境”)至少具有以下三个方面的变化:(1)前者一般是纪实性的,后者则具有明显的虚构性;(2)前者是对“说话”语境的叙述,后者则是对书写文本的传抄和批改(先是石头撰写的“回忆录”,后是空空道人的“传抄”,最后由曹雪芹增删编纂而成);(3)前者的“叙述空间”是一个单一的“说话”场所,后者的“叙述空间”则包括两个不同性质的空间(从“大荒山无稽崖青埂峰”到“悼红轩”)。无疑,这些变化都是曹雪芹对中国古代白话小说的“模拟语境”或“叙述空间”所作出的极富天才的突破和极具创造性的贡献,而所有这些最终都汇入中国小说叙事传统的川流之中,并成为这一传统的有机组成部分。

结语

所谓传统,就是那些能够跨越时间而世代相传的事物,不管这些事物是物质性的实体,还是非物质性的信仰、制度、范型、结构、惯例等。美国社会学家爱德华·希尔斯说:“传统意味着许多事物。就其最明显、最基本的意义来看,它的涵义仅只是世代相传的东西(traditum),即任何从过去延传至今或相传至今的东西。……人们可能不知其作者或创造者姓甚名谁,也可能将其归功于有姓名可查证的人,但是,它是传统这一点却不会因此而改变。决定性的标准是,它是人类行为、思想和想象的产物,并且被代代相传。”^⑥在延传的过程中,由于不同时代接受、解释、创作语境等方面的不同,传统难免会发生改变,但只要“它的基本因素保存了下来,并与其它起了变化的

因素相结合”,希尔斯认为这种“传统的延传变体链”也应被称作传统。^⑦

正如本文前面所阐明的,无论是就文言小说还是白话小说来说,“叙述空间”都堪称中国古代小说叙事文本中的一种结构性要素,它是中国古代小说中最富有文体特征且最具有标识性的重要形式;而且,这一结构性的形式要素,从唐传奇开始一直延续到晚清,甚至在接受西方影响之后的五四新小说中亦时有所见。哪怕是像曹雪芹这样的创造性作家对小说的“叙述空间”作出了极具创意的改造,其基本因素仍然被保存了下来。因此,我们认为:真正构成中国小说叙事传统的,既不是某种题材或母题的书写,也不是某个观念或思想的表述,而是“叙述空间”这一结构性要素在叙事文本中或隐或显的存在。然而,尽管正如王德威所指出的,“叙述空间”对于中国小说叙事传统来说是“最重要的”文体特征或形式要素,但至今尚未看到从叙事学视阈对此进行考察的学术性成果,本文是对这个问题进行专题论述的初步尝试,不当之处敬请方家批评指正。

注释:

①张寅德编选:《叙述学研究》,北京:中国社会科学出版社,1989年,“编者序”,第2页。

②罗兰·巴特:《叙事作品结构分析导论》,张寅德译,张寅德编选:《叙述学研究》,第2页。

③罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,于雷译,南京:南京大学出版社,2015年,第2页。

④龙迪勇:《空间叙事学》,北京:生活·读书·新知三联书店,2015年,第563页。

⑤西摩·查特曼:《故事与话语——小说和电影中的叙事结构》,徐强译,北京:中国人民大学出版社,2013年,第81—82页。

⑥西摩·查特曼:《故事与话语——小说和电影中的叙事结构》,第83页。

⑦西摩·查特曼:《故事与话语——小说和电影中的叙事结构》,第86页。

⑧西摩·查特曼:《故事与话语——小说和电影中的叙事结构》,第89页。

⑨申丹、王丽亚:《西方叙事学:经典与后经典》,北京:北

京大学出版社,2010年,第129页。

⑩申丹、王丽亚:《西方叙事学:经典与后经典》,第129—130页。

⑪持这种观点具有代表性的学者是董乃斌。参见董乃斌主编:《中国文学叙事传统研究》,北京:中华书局,2012年。

⑫石昌渝:《中国小说源流论》,北京:生活·读书·新知三联书店,2015年,第1页。

⑬鲁迅:《中国小说的历史变迁》,《鲁迅全集》第9卷,北京:人民文学出版社,2005年,第321页。

⑭鲁迅:《中国小说史略》,《鲁迅全集》第9卷,第73页。

⑮江丙堂:《梦与现实——“传奇”的世界》,内田道夫编:《中国小说世界》,李庆译,上海:上海古籍出版社,1992年,第26页。

⑯李剑国:《唐稗思考录(代前言)》,《唐五代志怪传奇叙录》上册,北京:中华书局,2017年,第21—22页。

⑰鲁迅:《中国小说史略》,《鲁迅全集》第9卷,第73页。

⑱鲁迅:《中国小说的历史变迁》,《鲁迅全集》第9卷,第323页。

⑲鲁迅:《魏晋风度及其他》(上),上海:上海古籍出版社,2019年,第278页。

⑳鲁迅:《魏晋风度及其他》(上),第279页。

㉑小南一郎:《唐代传奇小说论》,童岭译,北京:北京大学出版社,2015年,第155页。

㉒内山知也:《隋唐小说研究》,益西拉姆等译,上海:复旦大学出版社,2010年,第195、204页。

㉓汪辟疆校录:《唐人小说》,北京:人民文学出版社,2019年,第54页。

㉔内山知也:《隋唐小说研究》,第197—198页。

㉕汪辟疆校录:《唐人小说》,第60页。

㉖汪辟疆校录:《唐人小说》,第60页。

㉗内山知也:《隋唐小说研究》,第195页。

㉘内山知也:《隋唐小说研究》,第194页。

㉙何塞·奥尔特加-加塞特:《关于爱》,姬建梅译,北京:电子工业出版社,2013年,第53页。

㉚何塞·奥尔特加-加塞特:《关于爱》,第56页。

㉛何塞·奥尔特加-加塞特:《关于爱》,第56页。

㉜肯尼斯·德沃斯基:《六朝志怪与小说的诞生》,浦安迪主编:《中国叙事:批评与理论》,吴文权译,上海:上海远东出版社,2021年,第31页。

㉝伊恩·瓦特:《小说的兴起》,笛福、理查逊和菲尔丁研究,刘建刚、闫建华译,北京:中国人民大学出版社,2020年,

第27页。

㉞汪辟疆校录:《唐人小说》,第122页。

㉟汪辟疆校录:《唐人小说》,第130页。

㊱汪辟疆校录:《唐人小说》,第147—148页。

㊲小南一郎:《唐代传奇小说论》,第5页。

㊳当然,对于唐传奇故事之“异”,我们最好不要做太狭隘的理解:“除了鬼神以及超自然力引起的不可思议的事件外,和人类相关的异常事态、男女恋爱等等也被视作‘异’事件。即超越世间一般常识的事件,就被看成是‘异’事件。”(小南一郎:《唐代传奇小说论》,第8页)

㊴小南一郎:《唐代传奇小说论》,第7页。

㊵内山知也:《隋唐小说研究》,第470页。

㊶李剑国:《唐稗思考录(代前言)》,《唐五代志怪传奇叙录》上册,第18—19页。

㊷小南一郎:《唐代传奇小说论》,第155页。

㊸李剑国:《唐稗思考录(代前言)》,《唐五代志怪传奇叙录》上册,第20—21页。

㊹顾学颀:《前言》,冯梦龙编:《醒世恒言》(上),北京:人民文学出版社,1956年,第1页。

㊺梅维恒:《唐代变文——佛教对中国白话小说及戏曲产生的贡献之研究》,杨继东、陈引驰译,上海:中西书局,2011年,第278—279页。

㊻梅维恒:《唐代变文——佛教对中国白话小说及戏曲产生的贡献之研究》,第300页。

㊼韩南:《凌濛初小说的特质》,浦安迪主编:《中国叙事:批评与理论》,吴文权译,上海:上海远东出版社,2021年,第110页。

㊽梅维恒:《唐代变文——佛教对中国白话小说及戏曲产生的贡献之研究》,第135页。

㊾王德威:《想象中国的方法:历史·小说·叙事》,天津:百花文艺出版社,2016年,第100页。

㊿王德威:《想象中国的方法:历史·小说·叙事》,第81页。

㊱王德威:《想象中国的方法:历史·小说·叙事》,第95页。

㊲王德威:《想象中国的方法:历史·小说·叙事》,第91页。

㊳曹雪芹、高鹗:《红楼梦》,北京:商务印书馆,2016年,第2页。

㊴曹雪芹、高鹗:《红楼梦》,第2—3页。

㊵曹雪芹、高鹗:《红楼梦》,第3—5页。

㊶E.希尔斯:《论传统》,傅铿、吕乐译,上海:上海人民出版社,1991年,第15页。

㊷E.希尔斯:《论传统》,第17—18页。