

叙事 :因素抑或传统

——评董乃斌主编《中国文学叙事传统研究》

李 伟

自旅美学者陈世骧教授1971年提出“中国文学传统从整体而言就是一个抒情传统”^①以来,“中国文学抒情传统”作为一个极富阐释效能的理论命题,已得到海内外学术界的普遍认同。以龚鹏程为代表的质疑声,如今也日趋缓和^②。四十多年过去了,如何深化和丰富这一理论命题,倒成了当务之急。董乃斌教授及其研究团队贡献于学界的《中国文学叙事传统研究》(中华书局2012年版。以下简称《研究》,引文凡出自该著者均只标注页码),在这一背景下显得格外打眼。本文意在从学理、逻辑和心理等角度对该书所揭示的“中国文学叙事传统”命题作批判性反思。

谈论像“中国文学史里的叙事传统”这样关乎全局的大问题和大判断,首先必须对自家的观念和理路作出反思和澄清,并坚持刘勰“观衢路”即“见木更见林”之法。就此,应当追问的议题有:什么是传统?什么是文学?最终,中国文学里的叙事到底能否自成传统,抑或只不过是因素?为什么会提出“中国文学史里的叙事传统”这样颇具冲击性的命题?等等。本文认为,自先秦以降的中国文学里并没有《研究》所谓的“叙事传统”,有的只是“叙事因素”;以因素为系统,无限扩大“文学”与“叙事”的外延,相对忽视文史之价值追求所当有的哲学优先性,是造成这种以文类为规范的观念误置之学理根结,国人之所以热衷于“中国文学史里的叙事传统”这类大判断,恐怕是中西相较之下由“缺项思维”带来的争胜心理使然。

作为讨论的前提,就核心议题事先声明如下:本文无意否认中国文化、尤其是中国史学有一种充满人文主义和反实质主义的以人物为中心的叙事传统^③;有鉴于文学与文化间众所周知的差异,《研究》的对象应是中国文学,学术目的当是抉出中国文学而非中国文化中的叙事传统;在方法上对某国文学史作叙事学分析与从本体上论定其有一种严格意义上的传统,更是截然不同的两个理论层面,方法可以遍施,本性不容漫认。

一、“传统”的基本内涵

谈论中国文学里的叙事传统,首先要弄清楚什么是“传统”。与“传统”相对立的有两个概念:“外来”和“现代”。相对于“外来的”,“传统的”就意味着本土的、固有的和稳定的,这是一空



本文为安徽省教育厅人文社科重点研究基地重点研究项目“诗史关系的哲学辨正”(批准号 SK2012A147)成果

间范畴,相对于“现代的”,“传统的”便指向古典的、过去的和神圣的,这是一时间范畴^④。若从史学家所谓的“长时段”来看,传统又不是绝对本土的和固有的,它总要时不时地接受异质文化或他者的挑战、冲击和催化,因而也就不是完全稳定的,会有变化,但这种变化又是以某种不变的深层内核——所谓“传统的中断”就是这种内核的改变,一如当下中国的现代化进程——为基准所做的局部性微调或者结构性完善。若就传统实际的存在状态看,它又不仅仅是古典的和过去的,它还是当下的和现代的,以或隐或显的方式存在于现在,暗中支配着为其所化之人的言行举止和所思所感——这也是“传统”一词的拉丁文原义:存在于现在中的过去或从过去延至今日的对象。但由于所处时代、所遇问题和自身禀赋等方面的差异,人又会感到传统的压抑和限制,尤其是传统之于当下的无效,因此就有打破传统之神圣性的内在冲动和潜在需求,例如中国“五四”以来的新文化运动和西方19世纪以来的个人解放运动和后现代文化。

所谓“传统”,在内是一种民族精神、文化理念、价值理想和思维习惯,在外体现为一系列经典著述以及借以被识别其成员的言行举止、习惯或潜意识;在性质上,它是稳定的和神圣的,在功能上,它是规范性的和范导性的。这就是马克斯·韦伯在《经济与社会》中所谓的传统的“克瑞斯玛”特质。黑格尔在《哲学史讲演录》“导言”中引用了赫尔德《论哲学与历史》的名言:传统“通过一切变化的因而过去了的,结成一条神圣的链子,把前代的创获给我们保存下来,并传给我们”^⑤。爱德华·希尔斯的《论传统》一书可谓集大成,综括传统必具的四大特征:1.它是从过去延传至今且代代相传的人类行为、思想和想象的产物,既包括物质实体,也涵盖惯例、范型、信仰和制度;2.它是代代相传之物的“延传变体链”,变体间有着共同的主题、渊源或基点;3.传统的持续性:一种延传范型要成为传统,至少需要三代人的两次延传;4.传统既包括传统的经典,也包括对传统经典的历代诠释^⑥。

具体到文学传统,其应具的特质无非内外两层:在内是一种精神、观念、意识或模式,在外是一系列可资核验的文本形态,也就是文学体裁和具体作品。比较而言,前者更为根本,也更应当成为判断某一国别文学是否拥有某种传统的主要理据。原因是,体裁内涵的历史性较强,互相影响和借鉴以及个别作家和作品突破原有惯例而出以各种变奏,都是常有且应有的。因此,判断中国文学有没有叙事传统,既要看中国文学家族中有没有大量诸如小说、史诗、戏剧等叙事性的作品,更要看整个中国文学里有没有叙事精神、叙事观念、叙事意识或叙事模式。从精神和范式而非体裁和分类的角度,以叙事和抒情(意境)来对中西文学之基本特征作出大判断,正是陈世骧“中国抒情传统”、高友工“抒情美典”、泰戈尔“中国文化的美丽精神”和刘士林“中国诗性文化”等诸家的内在理路^⑦。

以此观之,《研究》在基本理念和研究方向之不谏,就显露无遗了:过于关注体裁,局限于细枝末节,缺乏整体观照,对作为立论根基的“抒情”和“叙事”等概念的理解,基本停留在“分类学”(第500页)和“艺术手法”(第12页)的层面上,尚未提升到作者所言“中国文学史贯穿线”这样的学理高度。这也是《研究》在界定和区分“抒情”和“叙事”时表现得那么纠结的根源所在(第15页)。故而,从《研究》的格局看,它基本没有回答诸如“中国文学史贯穿线”或“中国文学有没有一个叙事传统”这类大问题的可能。

二、泛漫了的“文学”与“叙事”

即便按照《研究》的理路,主要从文体角度论证,也难以达成《研究》许下的学术愿景。这就

牵涉到《研究》的文学观及其对抒情、叙事之性质的理解。众所周知,中国文学的叙事体裁,即小说和戏剧,要到宋元以后才有可能。可是,《研究》不仅要在小说和戏剧等传统的叙事性文学中寻找中国文学的叙事传统,还试图“把叙事传统的研究追溯到它的源头并扩展到中国文学的所有文体之中”(第4页)。为了能够实现这一理论宏图,作为一种理论上的必然,《研究》毫无悬念地扩大了“文学”的外延,同时也稀释了“叙事”的内涵,使之比西方经典叙事学框定的范围还要大得多(第13页)。

对“叙事”与“抒情”这两个核心概念,《研究》是这样区分的:

抒与叙的区别就在于一个倾诉主观(情),一个描绘客观(事)。

抒情指作者对自身心灵感受、情绪波动的直接诉说。这种表达无论是用感性(具象)语言还是用理性(抽象)语言,无论是直白无隐的还是含蓄曲折的,都是以主观性为根本特征。前者往往就是古代文论中所说的“比兴”,而后者则是议论。(第13页)

也就是说,抒情的目的是情。不论抒情主体是借助什么材料、方式和工具,只要最终是为了情,那就是抒情文学。而叙事的目的是事,不论叙事是借助什么方式、材料和工具,只要最终是为了事,那就是叙事文学。

这段话有自相矛盾之嫌。中国抒情传统,无论是创作实践还是理论总结,都是以意象为中心的。真正的中国抒情传统从不以直接抒发主观情志为能,而是要借助于由物事感发酝酿而成的意象,对于读者而言,循象以观意又是根本的任务。而在《研究》所举的例子中,大都是把传统诗学所谓的“意象组合”或“场景呈现”旋即说成是“叙事艺术”,虽然作者知道这里的一切所谓“叙事”都是抒情的工具(第16页)。此外,这种划分和界说,在文学领域、尤其是对于中国诗,并不在同一个逻辑层次上。对于抒情,我们一般不会再追问抒情的目的何在,但对于叙事,则多半会想弄清其目的,正如在历史著述中,我们不会追问它叙事的目的而会探究它抒情的目的。之所以如此据理,并非古人对文史有偏见,而是出于下文要说的文史之价值理想。《研究》未能在观念上区分叙事作为因素和作为结构这两种截然不同的层面。就叙事因素^⑧而论,是无所谓什么抒情与叙事的。判断文学作品或传统到底是抒情式的还是叙事式的,不是看其中有没有叙事因素,而是要对文学作品和文学史从整体上和精神上加以判定。正如我们不能因为中国史学著述中大量存在抒情因素就认定其有一个抒情传统,同样也不能仅仅因为中国文学作品中有叙事因素就认定其有一个叙事传统。这是论者缺乏结构性的整体眼光所致,太着意于砖瓦水泥,而罔顾由此建起的大楼;其对先秦散文的论述亦是如此理路,因其中有叙事成分或因素,就认其为叙事传统的源头(第23页)。

《研究》立论所据多是小说、戏剧之类,除此之外,就是史学著述。涉及史学时,《研究》会紧跟着一句“中国自古文史不分家”(第19页)。那不就是说由此探讨的也是史学传统?再说,“不分家”并不等于“不分”,前者是接受和运用上的,后者则是本体和根柢上的。更何况,自魏晋文学自觉尤其是文体自觉以后^⑨,再笼而统之地说“文史不分家”就不太那么有依据了。

由于要发掘中国文学里的叙事传统,就不得不重视中国的叙事体文学。然而,在通常的文学观念下,后者在中国之不发达又是公认的,故而必须扩容这个通常的文学观念,以便把在此观念下被排除出文学中心或仅处于边缘地带的史传文学吸纳进来。这个被扩容了的文学观念被《研究》命名为“新的大文学观”,实质上就是传统意义上的泛文学观或文化学意义上的文学观与魏晋以来所形成的纯审美文学观的折衷,可名之为“折衷义的文学观”。它认为,凡具文学

性的文本都应是文学,都应得到相应的研究。如果要为这一所谓的“新的大文学观”寻找历史文化依据,“文史不分”的现象和观念就必然会进入论者的视野。对这一点,著者是非常清醒的。在该著最为重要的第十二章“中国文学叙事传统研究小结”中,作者对“首先是一个事实,一种客观现象,其次才是一种观念,一种文史理论”的“文史不分”作了详实的分析(第504—514页)。这种基本观点与钱钟书的“史蕴诗心”论及西方分析史学中的“新历史主义”并无本质性区别,无非是强调史学著述中的主观性、虚构性、情感性和心灵性。就此命题的逻辑层次和理论内涵看,它与“诗具史笔”(陈寅恪是其卓越代表)一样,都揭示了一个普遍存在的事实,但同样都忽视了一个更为重要的层面,那就是价值较于事实的学理优先性。

面对文、史,事实层面的因素固然极其紧要,也最为基础,但还必须对它们之所以被创造出来的价值取向、功能期待和理想状态有清醒的哲学认识。笔者的基本看法是:“诗中有史”根自古典诗学的“诗可以观”、“物感说”和“兴寄”传统,“史中有诗”则看到了历史著述先天固有的主体性因素;文学创作的现实性与历史著述的主体性正是各自立论的逻辑根据,若从事实与价值的“二向度思维”看,历史之追求客观性和真实性与文学之追求超越性和创造性,皆为价值理想,绝非“文学实际上无法完全摆脱现实”、“史述根本上必带主观”这类事实所能取消和否证的。诗本性情,然情非诗也,史主纪事,然事非史也,诗之多于情者在“抒”,古通于“纾”,故其“既有兴发自然的倾向,也有形式劳作的诉求”^⑩;史之多于事者在“纪”,纪者,理也,绪也,法度也。诗中之事实乃工具,即事之意在生情,史中之情实属补益,生情止于即事^⑪。

因此,当著者把以“史述的文学化”为主要表现的“文史不分”作为“将史述作为文学研究对象,并认为上古史述可以作为中国文学叙事传统之源的理由”(第505页)时,既缺乏实据又鲜有理据。不能仅仅依据史述涉及比如身份、处境、修辞和“史蕴诗心”等事实因素,就得出“任何史述无论其作者怎样真诚地努力,也不可能做到绝对真实”以及“史述的真实性要求就更靠不住了”(第511页)这样独断的结论。

当然,《研究》自身对问题也是有清醒认识的,所以它才不断地强调所谓的“新的大文学观”,把本不该属于文学的财产,如历史和政论等,都统统划拨给它,所以它才放弃从整体结构上定性文本的言说属性(抒情或叙事、表现与再现),而是着力于去挖掘文本中一点一滴的叙事因素,且无意于这些点滴要素构成的有机整体,故而才对占据中国文学主体的抒情诗说“擅长抒情的诗词曲赋并非与叙事绝缘”(第174页)。逻辑上非常清楚,“并非与叙事绝缘”以及“人的抒情行为与叙事不能毫无瓜葛”(第175页),无论如何也不能构成叙事传统的理据——按这个逻辑,我们完全可以从“任何一种小说戏剧之叙事也都蕴含着抒情”(第174页)推断西方叙事文学史中也有一个“抒情传统”^⑫。《研究》更清楚的是,若非泛化文学的范围,照传统的文学观,则它借以立论的诸多证据都将被排除在外。结果无非两种:要么,如果按传统文学观,我们就根本无以建立或倡导一种所谓的“中国文学叙事传统”;要么,如果无限扩大文学的范围,终于把“文学”的外延稀释到“文化”的广度,那么在这种“新的大文学观”视域下建构起来的“中国文学叙事传统”,实质上却是中国文化叙事传统,其主体是史传叙事,而真正的文学叙事成分在其中不过是点缀。中国文化的叙事传统是由史学著述建立起来的,这在“中国史学史”之类的著述^⑬中已有深入论析,它的源头是史传传统(第501—503、506页),而中国抒情传统的源头是诗骚传统。后者至唐,无论是创作上还是理论总结上,都已基本成熟和定型。唐之后,则无外乎深化之和拓展之,这也是论析中国文学抒情传统者常常至唐而止的内在理据。而前者要在文学中形成气候,确要到元明之后戏曲和小说的大兴才有可能。

作者在“导论”中一再提及的“文学史研究资料库”(第23、25页)的扩容问题,也是建立在

对“文学”内涵和外延重新界定的基础上的。作者把自家文学观命名为“与旧的泛文学观和所谓的纯文学观相对”的“新的大文学观”，“主张尊重中国传统文学观并以之为主要依据来划定历代文学史的观照范围，也就是要把曾被纯文学观忽视或排除出文学史的许多文学体类重新请回文学史”，但又“不是像旧的泛文学观那样滥收一切文字作品”（第22页）。到底什么是作者所谓的“大文学观”？它又新在哪里呢？

三、“大文学史观”并不蕴含“大文学观”

“大文学观”实际上是“大文学史观”的逻辑后效。20世纪80年代以后，中国文学史研究界因不满于当时以“纯文学”即审美意义下的文学观为理论前提的文学史研究，而有返回到20世纪初章太炎所认定的“文化学”意义上的文学观的诉求。但这次来得更学理，更有组织性，做得也更富成效。这集中体现在20世纪末前后，一大批以“大文学”的旗帜有组织地出版的文学史著述，其中尤以傅璇琮主编《唐五代文学编年史》为最。后者所体现出来的文学史观，特点有三：尊重所论时代原有的文学观，打通与文学史相邻学科、尤其是文化史和社会史之间的隔阂，深入到创作主体丰富而又活跃的内心世界^④。用韦勒克的术语说，傅璇琮的文学史观实质上强调文学的内部研究与外部研究的结合与互动，也就是程千帆为此著所写“序”中概括的“文献学与文艺学的有机结合”^⑤。细读傅璇琮为此丛书所写“自序”，可证这一概括确为恰切。

在谈到自家理论基点时，《研究》指引读者参研董乃斌早年那篇重要的文章《论文学史研究范型的新变——兼评傅璇琮主编的〈唐五代文学编年史〉》^⑥。“兼评”占用了此文一半多的篇幅。董文从“文学史范型”的历史梳理中引出“大文学史观”，后又推出“大文学观”。看起来逻辑井然，其实，“大文学史观”与“大文学观”之间并不具有理所当然的逻辑关联。前者是研究思路或模式，关涉于“怎么研究”，后者是观念认识，关涉于“研究什么”。我们如何能从“怎么研究”（方法）中推定“研究什么”（对象）呢？同一种方法可以施诸不同的对象，同一个对象亦可领受不同的方法，其间并无对应关系。实际上傅璇琮所主张的只是“大文学史观”，至于其“文学观”则正如程千帆所见，一点也不“大”：“初唐三十年的初稿……似乎还有点拘束，缺乏《左传》、《通鉴》中不时出现的波澜壮阔、淋漓尽致的大块文章。”^⑦必须指出，董文在这里混淆了观念和方法、文学研究与文学史研究的根本差异。具体说，“大文学史观”推不出“大文学观”，能用叙事学视角来研究中国文学和文学史并不能证明其中有一个叙事传统。因此，“大批史部书进入文学史研究视野”，“古代的史部书大批而不再是零星地进入文学史研究资料库”（第22—23页）带来文学史研究眼界、思路和方法的开阔，可能会导致文学观念由严苛变得更加宽容和多元，但这决不意味着中心改变。

对于方法与观念或对象的差异，《研究》意识到了一个更深层的问题，并非常明确而正确地提出“视角的选择与确立……取决于两方面的因素：一是对对象的客观性质；一是对对象性质的判定”（第17页）。也就是说，对同一个对象自然可用研究者喜爱或擅长的任何方法去研究，但总有一种方法是最适于对象本身的，比如对于人文现象或精神现象，自然科学的量化方法就明显不够本色，正所谓“自然需要说明(Erklären)，而精神世界则需要理解(Verstehen)”^⑧，这是欧洲19世纪以降尤其强调人文学科方法论的哲学理据。只不过，需慎重区分“对象的客观性质”和“研究者对对象性质的判定”这两者在逻辑上的关联。中国文学有没有一种叙事传统，只能由研究者来判定，主要看研究者有没有提出足够的实据和理据。理据就是论者的文学观念及由此断定的文学范围；实据就是看论者所依据的史料是次要、零散的，还是主要、系统

的。

作者很清楚,“与抒情传统以诗为主要载体不同,叙事传统的主要载体是文,或称散文。中国文学史的叙事传统,其源头上的承载者是甲骨文和金文遗留作品,其早期的承载者是《尚书》、《春秋》及其三传为代表的古代历史著述,其成熟期的承载者则是以《史记》、《汉书》为代表的纪传体史书及受其影响产生的各种野史杂传。中国有极为丰富、种类繁多的历史著述,它们是一批具有文学性的叙事作品”(第501页)。很显然,作者在中国文学史里寻找出来的叙事传统,其主要的文本依据正是在一般人看来与文学有根本区别的史学著述,与其说这里寻找出来的是中国文学的叙事传统,倒不如说是众所周知的中国史学的叙事传统。也就是说,如果著者赞同文史之间最起码的文体区别,那就必须把这里的结论改成“中国史学叙事传统”,如果论者坚持认为文史根本没有区别,那就得面对中国文论史上众多的文体之辨,并解决以下问题:“文史不分”是先秦时代的观念还是自始至终皆如此的观念?“文史不分”是研究的策略还是对象的性质,抑或兼而有之?无限扩大通常所谓的“文学观念”和“文学外延”,然后把原本被排除出文学中心的对象吸纳进来,并主要依靠这些原来处于边缘地带的对象为基础文本,构建起自家的理论命题,以之来反对通常的观念和理论,这在逻辑上是不通的,在学理上是不洽的,实质上只是术语的转换。

中国史学著述有颇具文学性的部分,这不代表整个史学文本都可以纳入文学史范围。对中国古典诗词的叙事分析,正如作者一再强调的,这是眼光和视角的转换,但能用某种视角分析,并不意味着被分析对象就具有这样的性质,主体的“研究视角”并不等于对象的“固有特质”。正如作者所意识到的,叙事学只是“操作的工具”,“中国文学的独特性”才是问题的根本(第17—19页)。对中国古典诗词的叙事学分析,如著者所言,“已有不少学者做过先行研究。散见于众多文学史论著和研究、赏析文章的零星论述,可谓比比皆是,吴世昌、张海鸥教授等还就此有专文进行论述”(第175页及以下)。就此我们是不是可以这样来理解:前人并非没有意识到中国古典诗词中的叙事因素或成分,而是已经深入研究过了,只是要把这些因素加以历史化和系统化,从而整合出一个能与已成共识的中国文学的抒情传统而非抒情因素相颉颃的叙事传统,终因理据与实据均不足而只好作罢呢?

因此,如果仅说“中国文学叙事因素研究”则易,而由此论定中国古典文学有一“叙事传统”则难。另外,中国文学既有抒情传统又有同样分量的叙事传统,学理上“如何可能”且不说,这无疑会淡化甚至取消中西文化和文学的差异问题(第531—532页)。《研究》对此虽先有辨析,然细究下去,中西文学之差异,最终还是必须诉诸抒情与叙事作为原则的不同。

四、真正的议题:叙事在中国文学抒情传统中的处境

当然,我也绝非认为《研究》的这一探讨缺乏相应的学术价值,而是说:首先,它需要转换自身的定位和立足点,不是非要为中国古典文学寻得另一个足以与抒情传统相般配的叙事传统,而是把自家的研究看作是对中国古典文学的叙事学分析,通过研究视角的转换去发现中国古典文学中固有的叙事因素以及这些因素在抒情传统之模塑、形成和发展过程中所起到的重要作用,并以此形成人们对中国古典文学抒情传统的立体化认识;其次,《研究》透露着一种强烈的创新意识,其实这种意识如果放在“中国诗史传统”这一理论背景下来观照,就会变得意义非凡——那既是对中国传统诗史关系论中已被前人深入研析过的“诗中有史”一面的拓展和深化,更是从“史中有诗”或“史蕴诗心”的一面,补足了前人偏于从“诗中有史”角度来理

解“诗史关系”的缺憾。对后一点,《研究》亦有自觉:“所谓文史不分,实际上主要就表现在史述的文学化,也就是钱钟书所精辟概括的‘史蕴诗心’这一现象上。而这也正是我们认为应将史述作为文学研究对象,并认为上古史述可作为中国文学叙事传统之源的理由。”(第505页)而假如著者认可这一概括,那么,就应当集中精力研究中国叙事文学、史学著述及清末至“五四”小说创作中的抒情因素,而且,这一工作已有了非常坚实的研究基础,即陈平原《中国小说叙事模式的转变》(尤其是第七章“‘诗传’传统与‘诗骚’传统”以及附录二“说‘诗史’——兼论中国诗歌的叙事功能”)。特别是“说诗史——兼论中国诗歌的叙事功能”一文所着力探讨的如下问题:“如果说注重主观情感的抒发,是‘诗骚’写在纸面的传统,那么相对忽视的复杂的故事叙述与生动的人物描写,则是‘诗骚’留在纸背的遗产。”^⑩而这也正是《研究》事先设立的“叙事、抒情两大传统共生互动”(第26页)这一研究目标最重要的研究内容,惜乎未见著者征引。

谈论中国文学里的叙事问题,不必拔高到“自成传统”的绝对高度。用叙事学的理论和方法发掘中国传统文学中的叙事问题,本身是非常重要的学术议题。它不仅能使我们更加立体地理解自家文学传统内在的复杂性,更能在比较的视野中凸显自家文学的独特性,深化对传统文学的现代释读,并为之累积更多的意义和价值,参与传统的延传和发展。

此外,就《研究》主旨看,唐末以降的“诗史”论,倒是题中应有之义。“诗史”论关乎“中国文学史贯穿线”到底是抒情传统的单线发展还是抒情与叙事传统双线并进这一根本性问题。或者说,即使在史传、传奇、戏曲和小说中有所谓的“中国文学叙事传统”,但在被公认为中国文学主流和正宗的诗、词、赋等抒情文学中^⑪,有没有一个如研究者所谓的“叙事传统”,是大可置疑的。“诗史”传统是这后一方面立论的全部根据。故而,对中国“诗史”传统的前提性批判,对理解中国文学史和中国文化史都有重大意义。然而,我们不能因为宋人宗杜而接着大倡“诗史”之论,且后世模仿之作甚多,“而以为诗史可以代表中国叙事诗或叙事观念,以与抒情诗相对举,一如西洋之抒情诗和叙事诗那样,就大错特错了。因为,就中国诗歌传统而言,抒情与叙事是不可分异的。即使是船山,也认为诗应‘即事生情’,而且‘诗有叙事、叙语者,较史尤不易’”^⑫。

其实,还可以从逻辑上证伪“中国文学叙事传统”这一命题。一如《研究》所综论:“中国文学史存在着悠久深厚的抒情传统……无论从中国文学史的实际状况来论证,还是从古今中国文论和文学研究、文学批评的言说来验证,都不难说明这一点”而且,“其意涵是相当丰富的,实涉及文学本质论、发生论、创作主体论、创作过程论以及作品论、风格论、批评论等等方面,其关键则在于文学以情志为核心的观念”,“以后历代文论家便都在此基础上或以此为轴心进行阐释或批评”(第5、7、9页)。这几段综论是切实的,并且同样确凿的是,中国古代文学自始至终都是创作与反思互动的。如果古人对文学的反思以及由此得到的认识如此根深蒂固地以“情志”为核心,那它就必然会作用于甚至决定着历代的文学创作。各代以此“情志论”为鹄的的文学创作实践势必会加深这一固有观念,从而形成观念与创作的“共谋”关系^⑬,从《诗经》至《红楼梦》莫不如此,更不必说各种文学流派了。这就恰恰证明中国文学必然存在着抒情传统,而根本不可能形成真正意义上的叙事传统。可以说,中国人的叙事诉求在文学中是受到历史性压抑的,而这一压抑却在史学著述中得到了释放,从而形成了中国人以诗抒情达意和以史叙事塑人的人文主义言说传统。故而,就中国文化而言,勉强可说既有一种抒情传统,也有一种叙事传统。但就中国文学而言,则只能谓其有抒情传统而无叙事传统。至于文学中含有叙事因素,只不过是众所周知的常识罢了。

作者对叙事传统的人类学意义上的追溯,也存在类似的问题:“叙事传统存在的历史与现

实根据是人类社会发展所必然产生的叙事需求和人类思维能力的不断提高。”(第498页)而“中国文学叙事传统”这一命题的关键,不在于中国人需不需要和有没有叙事传统,而在于中国文学中有没有这一传统。该书在这一理论关节的论析上,总是避重就轻、闪烁其词。

综上所述,如果有一个所谓的“中国文学的叙事传统”,那么,论证它的思路并不复杂,更不神秘,无非是以中国传统文学为主体,既能找到相关的文本依据,又能发现对这一系列文本的理论反思,也即有相应的概念、范畴和命题被不断思考,同时还要注意所找出的诸多文学文本之间的内在关联性和继承性。中国小说的源头到底是先秦的寓言,还是唐宋传奇,抑或是宋元话本?能不能找到一条自始至终的叙事传统?目前看来,对第二个问题的回答只能是否定的。故而,我把《研究》在“小结”中的这段话视为实情而非客套,本文即是对《研究》这一“实情”的反馈:“我们对叙事传统内涵的概括只是阶段性的,只能反映截至目前为止的认知水平,它是否准确,特别是能否切合全部文学史实际,还有待于今后研究的检验和修正;至于用叙事和抒情两大传统为贯穿线,重申、重述中国文学史,更是一种实验性的尝试,能否成立,也需接受学界的评鉴和时间的考验。”(第497页)

五、中西相较下的争胜心理和缺项思维

最后,本文想对学界如此热衷于“中国何以没有悲剧”、“长篇诗在中国何以不发达”、“中国文学史里的叙事传统”或“为什么中国没有科学”^{②③}等大判断或大问题,做一点心理分析。

龚鹏程在《诗史本色与妙悟》一书中,注意到一种盛行于中国现代学人思维中、且早由克罗齐揭出的因“文类观念”而生的“观念误置”^{②④}。克罗齐坚决反对美学研究领域中的理智主义,说它“最大错误就在艺术的和文学的种类说”,把“只是为了实用而勉强安排”的“种类”(genre)这个权且的术语当作了科学界说,赋予其认知价值,因此有了如下偏见:“有一个时代(这是否真正过去了呢)人们由于这些偏见,常惋惜意大利没有悲剧(一直到一位作者崛起,在意大利的光荣的头上加上它的装饰中的唯一缺乏的花圈),法国没有史诗(一直到‘亨利歌’出现,润了一润批评家们的渴喉)。对新种类的创始者的赞扬也与这些偏见有关……”^{②⑤}西方文化来势汹汹,使得不少现代中国学人形成了由“观念误置”所导致的文化偏见,包括概念、语文、观念、心理、认知、判断、趣味、价值等方面,然后就提出了诸如“中国何以没有悲剧”和“长篇诗在中国何以不发达”这样的大问题,当然也是大难题。其背后的潜台词无非是:“可惜啊,中国没有悲剧!可惜啊,中国没有史诗!”^{②⑥}因此,一方面是客观的原因分析,另一方面,则是在一种现实上不如人且主观上不服气的阿Q式心理的促使下,就悲剧找到了《窦娥冤》和《红楼梦》,就叙事诗觅得“从唐诗、汉代乐府、汉赋、楚骚、卜辞、易经中的短歌、诗经雅颂,到一切带有本事的诗歌全算在内”^{②⑦},以此证明“我们并不比你差”。

这在骨子里还是西人的知识架构、价值标准和学理观念。无论诠释还是评价,用的都是西方的术语、架构、观念和标准,其思路和逻辑是:“若中国历史与文化不合乎这些假定或标准,那简直令人困窘沮丧极了,如非营养不良,便是历史中这些事实被忽略了,应该运用‘现代的’观点(也就是西方的标准),重新挖掘出来;等到实在找不出,便加以若干揣测之辞,曲为之释。”^{②⑧}《诗史本色与妙悟》一书以林庚《中国文学史》、朱光潜《长篇诗在中国何以不发达》和胡适《白话文学史》为例,详论了此一情形。比如《中国文学史》第二章把卜辞、易经中的短歌、雅颂等划入史诗时期,却又说这个时期并无史诗,也没有伟大的悲剧和喜剧,胡著第六章在“Epic”

(即“史诗”胡译为“故事诗”)上亦前倨后恭,并使王梦鸥做出了更为大胆的推论。众所周知,王国维曾称《红楼梦》为“悲剧中的悲剧”对此,有两点必须明了:他所谓“悲剧”非文体意义而乃哲学或精神意义上的,他所理解之“悲剧”与西方古希腊之悲剧精神和理念截然相异。对于前者,王国维已然自白,他是从哲学和美学角度即“宇宙之永远的正义”角度理解文艺之本质及其功能的:“《红楼梦》,哲学的也,宇宙的也,文学的也。”对于后者,他把真正的悲剧和《红楼梦》之性质与价值定位于“存于出世”的“解脱之道”,这与西方悲剧精神完全相悖,后者的基础理念是“抗争”和“超越”,强调的是个人主义,是对自由意志的肯定,凸显的是人的尊严^②。王国维所据叔本华之悲剧学说,特别是其对悲剧表现人生可怕和不幸的一面、悲剧之实质即在于它最后引导至退让(悲剧感)等观念的强调,于西方悲剧理论上,皆是异论^③。

这种心理会不会依然隐于21世纪中国学者心里,我不敢妄言。但从学理依据和创新诉求看(第1—5页)《研究》一书似是对它的隔代响应,只是改变了说辞和角度,我们的文学中没有史诗,但其中有自己的叙事传统。最近有学者掘出此种研究模式下的“缺项思维”,即一种在我比较之下生发的“我们没有什么”、进而追问“我们为什么没有”的消极提问方式和研究模式。而与此种低人一等的思维不同,我们提倡钱钟书力主并终身践行、成效卓著的对应思维,即平等互视的“互相照明”。“要在‘互相照明’中发现真正有价值的‘中国问题’……改变把互相照明的‘理解’变成以西贬中的‘评价’的做法”,“寻找到有意义的对应性问题”^④。笔者深以为然。

- ① 张晖编《中国文学的抒情传统 陈世骧古典文学论集》,生活·读书·新知三联书店2015年版,第6页。
- ② 关于“中国文学抒情传统”命题的发展流变,可参见陈国球、王德威编《抒情之现代性:“抒情传统”论述与中国文学研究》(生活·读书·新知三联书店2014年版),尤其是陈国球为此文集所撰“导论”。
- ③ 中国史学,无论是外在的撰述形式还是内在的精神旨趣,都构成了与西方史学以事件为中心不同的以人物为中心的叙事传统,根源就在于中国文化的人文主义传统和中国传统学术话语借人而非借符号的建构方式。史学要义(价值),不论中西,皆在纪实以致用。
- ④ 高瑞泉《中国现代精神传统》(增补本)“导论”,上海古籍出版社2005年版,第1—2页。
- ⑤ 黑格尔《哲学史讲演录》第一卷,贺麟、王太庆译,商务印书馆1959年版,第8页。
- ⑥ 希尔斯《论传统》“导论”,傅铿、吕乐译,上海人民出版社2009年版,第12—21页。
- ⑦ 参见陈国球、王德威编《抒情之现代性:“抒情传统”论述与中国文学研究》“导论”第三部分。另参见施塔格尔《诗学的基本概念》,胡其鼎译,中国社会科学出版社1992年版;René Wellek, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press, 1971, pp. 31-47; 宗白华《中国文化的美丽精神往哪里去?》,《宗白华全集》第二卷,安徽教育出版社1994年版;刘士林《中国诗哲论》“绪论”,济南出版社1992年版。
- ⑧ 《研究》在谈具体作品时,也常常指出它们仅仅具有叙事因素、叙事成分或叙事因子等,如第五章第一节的标题就是“诗词中叙事因素的抉发”,另参见第4、23、24、25、498页。
- ⑨ 参见陈文忠《论“文学自觉”的多元历史进程——30年“鲁迅问题”论争的回顾与思考》,载《陕西师范大学学报》2012年第5期。
- ⑩ 王德威《抒情之现代性——“抒情传统”论述与中国文学研究》“引言”,生活·读书·新知三联书店2014年版,第1—2页。
- ⑪ 笔者对此有较为细致的分析(参见李伟《诗中有史不是史,史蕴诗心终非诗——事实与价值视域下文史关系的哲学辨证》,载《安徽师范大学学报》2013年第5期)。
- ⑫ 这一点并非不可能,“五四”作家对西方小说“诗趣”的寻求即是一例。所以,陈平原说:“几乎所有自己喜欢的外国作家,五四作者都要而且都能从其作品中找到‘诗趣’……用一种读诗文的眼光来读小说,自然容易发现西方短篇小说中的‘诗趣’。”(陈平原《中国小说叙事模式的转变》,北京大学出版社2010年版,第212—213页。)
- ⑬ 比如台湾学者杜维运撰写的三大册《中国史学史》(商务印书馆2010年版)及其“参考书目”所录众多中国史学史著述(第279—281、548—549、956—957页)。

- ⑭ 傅璇琮《大文学史观丛书·总序》,葛兆光《想象力的世界——道教与唐代文学》,现代出版社1990年版,第1—2页。
- ⑮⑰ 参见傅璇琮等《唐五代文学编年史》,辽海出版社1998年版,第5页,第6页。
- ⑯ 载《文学遗产》2000年第5期。
- ⑰ 参见潘德荣《西方诠释学史》,北京大学出版社2013年版,第281—287页。
- ⑱ 陈平原《中国小说叙事模式的转变》。陈平原另有两段话对此处论题尤为重要。一则说明唐末以降的“史诗论”并未改变中国诗歌的内部结构,一则说诗歌结构性的中心位置历史地抑制了叙事文学的发展:“引史入诗,自觉‘以韵语纪时事’,势必形成对中国诗歌抒情传统的冲击。但是,这一冲击由于诗人叙事才能和读者审美趣味的限制而力度大减,无法改变中国诗歌的内部结构。直到晚清,中国诗歌仍以篇幅短小的抒情诗为主,数量有限的叙事诗不乏颇具神韵的佳作,但总的来说故事情节平淡,人物性格单纯,叙事方法简朴。”“诗歌处于整个中国文学结构的中心,而中国诗歌又以抒情诗为精髓,这一方面造就了中国文学的抒情特性(任何后起的文学形式要想得到社会的承认,挤进文学结构的中心,都得向诗歌靠拢),一方面抑制了叙事文学的发展(唐人‘始有意为小说’,而‘合语言、动作、歌唱,以演一个故事’的中国戏剧,到元代才真正成熟)。尽管宋以后叙事文学迅速发展,但直到二十世纪,小说、戏剧才被中国人承认为‘最上乘’的文学形式。小说、戏剧的晚熟与地位卑下,反过来在创作心理与叙事技巧两方面限制了叙事诗的发展。”(陈平原《中国小说叙事模式的转变》,第270—271页。)
- ⑳ 闻一多说:“从西周到宋,我们这大半部文学史,实际上只是一部诗史。”(闻一多《文学的历史动向》,《闻一多全集》第十卷,湖北人民出版社1993年版,第17页)可以说,诗歌两千年的正宗地位,即使在唐传奇、宋话本、元杂剧和明清小说兴起之后,也没有真正改变过,在诗的国度里,绝大部分都是抒情诗,叙事诗的比例和成就相形实在太小(参见陈平原《中国小说叙事模式的转变》第七章及附录二)。
- ㉑㉒㉓ 参见龚鹏程《诗史本色与妙悟》(增订版)(台湾)学生书局1993年版,第21页,第36—38页,第38页,第39—40页。
- ㉔ 陈文忠曾云:“诗歌创作与诗评诗话的双线并进,是中国诗史独特景观。”(陈文忠《中国古典诗歌接受史》“前言”,安徽大学出版社1998年版,第7页)这一精彩论断适用于整个中国文学史。罗根泽在1935年发表的《研究中国文学史的计划》中亦认定:“文学批评虽不一定也算创作,但确是创作的导师,在文学史上地位极高。”(《罗根泽古典文学论文集》,上海古籍出版社1985年版,第32页)与罗氏一样,郭绍虞《中国文学批评史》也是从其拟写的《中国文学史》中脱胎而来。
- ㉕ 《为什么中国没有科学》是冯友兰1921年宣读的一篇英文文稿(涂又光译,《三松堂全集》第11卷,河南人民出版社2001年版,第31—53页)。
- ㉖ 克罗齐《美学原理》,朱光潜译,《美学原理·美学纲要》,朱光潜等译,外国文学出版社1983年版,第45页。
- ㉗ 苏雪林1969年的如下自白可作为代表:“外国学者每谓世界各文明古国皆有史诗,独中国没有,当是中国人组织力欠强之故……笔者闻之甚感耻辱。其实组织力与想象力也是养成的,我国人的文学自来常走错路,何止史诗一端呢?”(苏雪林《神话与文学》,载《东方杂志》复刊第3卷第3期,1969年9月。)
- ㉘ 参见俞晓红《王国维〈红楼梦评论〉笺说》,中华书局2004年版,第97、77、87、64、70页。
- ㉙ 参见程孟辉《西方悲剧学说史》,中国人民大学出版社1994年版,第328—333页;谢柏梁《世界悲剧通史》,上海古籍出版社2013年版,第649—650页。
- ㉚ 参见陈文忠《论人文学科的学术提问》,载《安徽师范大学学报》2015年第5期。还可参见余英时《一生为故国招魂——敬悼钱宾四师》,《钱穆与现代中国学术》,广西师范大学出版社2006年版,第19页;黄进兴《优入圣域:权力、信仰与正当性》,中华书局2010年版,第19页。

(作者单位 安徽师范大学中国诗学研究中心)

责任编辑 张颖