

摘要

本文以蒲松龄《聊斋志异》为个案分析，对文言短篇小说的叙事艺术进行理论的疏理和总结。在研究过程中，参照西方叙事理论及其相关术语和范畴，旨在寻找《聊斋》叙事中反复再现的艺术共相中所包含的叙事思想或叙事理念，是本文的基本研究思路。由于蒲松龄本人很少理论总结，因此，在论证分析中本文尽量结合《聊斋》诸家评点、比较与其本事及题材相似的白话小说的区别、以及现存稿本上保留下来的原稿与定稿的差别，以期真正从理论层面发现、归纳蒲氏《聊斋》中蕴含的叙事思想。

本文由引言、论文主体和结语三部分组成。引言提供了聊斋学近二十年来主要的几种批评思路和叙事研究的必要性，介绍了本课题目前的研究动态。论文主体分为四部分：一、《聊斋》的叙事结构：本章由表及里、由历时溯源到共时分析，系统分析了《聊斋》的史传外型、情节结构模式和叙事语法。二、《聊斋》的叙事时间：具体分析了《聊斋》叙事时间刻度的文人化，与长篇小说相比，其短篇体制约束下呈现出的以概述为主的时距特点，以及《聊斋》预叙中包含的文化底蕴。三、《聊斋》的叙事视角：介绍了《聊斋》对人称、聚焦的运用和视角转换流动之美。认为《聊斋》对限知视角的运用达到了相当自觉的精致，表征了《聊斋》叙事思想的成熟。四、《聊斋》的叙述者：具体分析了《聊斋》叙述者的类型及其以展示为主的叙述方式。在叙述者与隐含作者的关系中，《聊斋》叙事真正走向了分离并超越了史统，朝近代意义的小说观迈出了坚实的一步。最后，从叙述者角度解析了《聊斋》个性化的言说方式——“异史氏曰”。结语部分概括了本文的基本内容，指出了此课题可拓展的研究空间及其研究意义。

自蒲氏《聊斋》问世伊始，人们对此就付之以莫大的批评热忱。《聊斋》作为文言短篇小说，在白话通俗小说渐成气候的清代走向巅峰，是文学史的一个奇迹。运用叙事理论对之进行全面、系统地分析，探究文言小说、或《聊斋》独有的叙事艺术和叙事理念，或有助于当代的经典重读和小说理论的建设。

关键词：蒲松龄，聊斋志异，叙事，评点

ABSTRACT

This thesis coordinates and summarizes the theory of the narrative art of the short story of classical Chinese, based on analyzing the case study of Pu Songling's *Liaozhai*. During the process of studying, referring to the western narrative theory and the relevant terms and categories, it aims at looking for the narrative thought or the narrative concept included in the art-altogether repeatedly appearing in *Liaozhai*, which is a basic research thinking of this thesis. Because of Pu Songling's few summarizing of theories, this thesis tries to combine all comments while analysing, comparing the difference between its source material and colloquial story with similar subject and matters and the difference between original manuscript and final version in existent manuscript, expects to really find and sum up the narrative thought contained in Pu's *Liaozhai* from the theory aspect.

This thesis is made up of introduction, text and conclusion. The introduction has offered several kinds of main criticism while studying *Liaozhai* in the past two decades and the necessity of narrative study, and has introduced the present research dynamic status of this subject. The text is divided into four parts. **First, it is about the narrative structure of *Liaozhai*.** This part analyzes the historiography external form, the plot structure mode and the narrative grammar systematically from outward appearance to inner essence and from diachronic trace to the source to analyzing history altogether. **Second, it is about the narrative time of *Liaozhai*.** It makes a concrete analysis of the humanization of the narrative time scale of *Liaozhai*, the time and space characteristic which is specialized in summarizing which is demonstrated due to its limited short system compared with novel, and the cultural connotation included in the prolepsis in *Liaozhai*. **Third, it is about the narrative visual angle of *Liaozhai*.** This part introduces the application of person and

foculizaing, and the flowing beauty of changing the visual angle in *Liaozhai*. The author thinks that the application of the restrictive point of the visual angle has reached quite conscientious exquisiteness in *Liaozhai*, signifying the maturity of the narrative thought of *Liaozhai*. **Fourth, it is about the narrators in *Liaozhai*.** This part makes a concrete analysis of the types of the narrators in *Liaozhai* and the mainly narrative way of showing. Between the relationship of the narrator and the connotative author, the narration in *Liaozhai* has really moved towards separating and surmounting the interconnected system of the history, taking a solid step towards the novel view of the modern meaning. Finally, it analyzes the individualized speech way in *Liaozhai* in terms of the narrator --"Yishishi said ". The conclusion summarizes the basic content of this thesis, pointing out the research space that this subject can expand and its research meaning.

Since the beginning of Pu's *Liaozhai* coming out, people have given great heartiness of criticism. As the short story of classical Chinese, *Liaozhai* is a miracle of the literature history which moved towards the summit in Qing Dynasty while the colloquial story and the popular novel made good gradually. Analyzing it in an all-round way and systematically by applying the narrative theory, probing into the classical Chinese novel or the unique narrative art and narrative idea in *Liaozhai*, it perhaps contributes to the rereading of contemporary classics and the theory construction of the novel.

Key words: Pu Songling, *LiaoZhaiZhiYi*, Narrative, Comment

引 言

蒲松龄的《聊斋志异》(以下简称《聊斋》)是中国文言小说发展的顶峰。此书写成伊始,就倍受各界名流的关注。三百年来,蒲学研究的论著和资料早已汇江成海,数不胜数。尤其是二十世纪八十年代以来,随着学术指导思想的正常化和对文言语体的重新定位,蒲学再度升温成为与红学、敦煌学一样的国际显学。其研究包括小说学、诗学、史学、版本学、民俗学、民族学等,范围涉及蒲松龄的家世生平、《聊斋志异》、聊斋诗词、聊斋文赋、聊斋俚曲、聊斋杂著等诸方面,而其中以对《聊斋》的研究最为得力。八十年代伴随西方方法论热波及中国,传统研究的延展与以西方各派理论为参照的全新研究思路交相辉映,使《聊斋》研究走向前所未有的繁荣。

一、传统批评方法的延伸

无论中西,传统批评都是一种社会历史的批评,它强调文学与社会生活的关系,认为文学是再现生活并为一定的社会历史环境所形成,文学作品的主要价值在于它的社会认识功用和历史意义。其基本批评思路就是将作品置于其产生的时代背景、历史条件以及作家的生活经历之中,即孟子所说的“知人论世”。这种理论在小说批评中主要表现为题材反映论、人物塑造论、情节结构论、语言词章论等几个方面。80年代后,基于马克思辩证唯物主义社会历史观的确立,重新探讨《聊斋》所蕴含的社会历史内容及其相关的艺术形式,是继50、60年代学术禁封后的第一次复苏,传统批评方法在《聊斋》研究领域进行了全方位的展开。主要专著就有下列数种:雷群明1981年出版的《聊斋艺术谈》、刘欣中1982年出版的《短篇小说之王——〈聊斋志异〉漫谈》、李厚基1982年出版的《人鬼狐妖的艺术世界——〈聊斋志异〉散论》、孙一珍1984年出版的《〈聊斋志异〉丛论》、马振方1986年出版的《聊斋艺术论》、马瑞芳1990年出版的《聊斋志异创作论》、唐富龄1990年出版的《文言小说高峰的回归——〈聊斋志异〉纵横研究》、林植峰1995年出版的《〈聊斋〉艺术的魅力》、

张稔穰 1995 年出版的《〈聊斋志异〉艺术研究》，马瑞芳 2002 年出版的《神鬼狐妖的世界——〈聊斋〉人物论》。

1、题材论

从题材反映论的角度，大部分论者都从“艺术是生活的镜子”这一观点出发，肯定了《聊斋》是当时代社会历史的“照妖镜”，雷群明从艺术反映社会的“真实性”着手，认为《聊斋》反映了“时代的真实”、“社会各阶层人物的真实面貌”以及“作者的思想真实”。^①李厚基、韩海明等从分析蒲松龄所处的时代背景入手，认为明末清初社会的动乱不安，阉官当权、农民起义、多民族混战、三藩之乱、文字狱以及社会经济形态中新的资本主义因素萌芽等时代背景下，“出现蒲松龄这样的浪漫主义短篇小说家，他用形象来体现这样一些思想，是时代的必然，也就丝毫不足为奇的了。”此书还分析了蒲松龄思想中的矛盾面，认为他既是“一个可怜而愚蠢的唯心主义者和僧侣主义者”，又是“正统的儒家派”；带着严重的阶级偏见，又颇富人道主义的人文关怀。^②另外，相当一些论文着重从《聊斋》是否反科举反封建、是否主张妇女解放等问题展开讨论。聂绀弩的《略谈〈聊斋志异〉的反封建反科举精神》、王枝忠的《试论〈聊斋志异〉批判科举制度的历史意义》都充分肯定了《聊斋》题材的批判性。但也相当一批学者认为这种批判性是值得怀疑的，如魏克明的《〈聊斋〉揭露了科举制度吗》。以传统社会历史方法对《聊斋》题材的讨论普遍存在一种把蒲氏思想拔高的总体倾向，先入为主的判断使得对《聊斋》内容的阐释多侧重考察其中的笔记体和少数批判性较强的长篇，而其中大量存在的寄托作者人生理想的篇章则往往容包不进。对题材分析的着笔较有不同的是北京大学的马振方先生，他的《聊斋艺术论》侧重考察《聊斋》反映生活的艺术方法，总结出“象征、影射、美化、映衬和突现”等几种幻想和现实的关系模式，并将“把神话现实化，把现实神话化”作为《聊斋》反映现实生活题材的指导思想。他的分析理论

① 雷群明.聊斋艺术谈[M].江西:江西人民出版社,1981.1-8.

② 李厚基,韩海明.人鬼狐妖的艺术世界——《聊斋志异》散论[M].天津:天津人民出版社,1982.3-60.

色彩强，含盖面广，不拘泥于题材思想的论争，显得尤为厚重^①。

2、人物论

分析作品人物形象的塑造是传统小说批评的又一重点。《聊斋》人物形象的塑造历来受到论家的一致好评，早在清代的冯镇峦就提出《聊斋》“化工赋物，人各面目”，近二十年来对聊斋人物分析的论著和文章仍层出不穷。主要有雷群明、张稔穰、马瑞芳等。雷群明《聊斋艺术谈》一书的一半篇幅在谈聊斋的人物塑造，并提出“个性、感情、表里、心理、矛盾、情节、细节、巧合、环境、语言”十种人物塑造的方法，可见他的分析是以人物塑造为圆心的一种辐射式研究。张稔穰分析了《聊斋》形象塑造的个性化特色，指出《聊斋》中鬼狐形象的总体特征是“二元性和一元性、理想性与现实性、完满性与明确性”的统一。马瑞芳以作家之笔，从“女性、男性及诗性”三个系列对《聊斋》形象进行了分篇赏析。《聊斋》本为短篇，人物形象自然不能如长篇那样丰韵，性格塑造也相对单薄，这些论述丰富了《聊斋》的人物系列，加深了读者对《聊斋》人物形象的认识。

3、情节论

情节结构论方面，马振方和张稔穰的分析最为得力。张稔穰在《聊斋志异艺术研究》一书中有关《聊斋》情节内在逻辑的研究很有独见。他归纳出的“性格逻辑、幻想逻辑和理念逻辑”^②三种类型深入到了《聊斋》情节艺术的深层结构。理念和性格可以分别代表《聊斋》笔记体和传奇体两种不同的情节结构的艺术特质，但以幻想与此二者并列，似乎欠妥，无论理念逻辑还是性格逻辑其本质仍是幻想的。马振方对《聊斋》情节结构的分析相当程度上接近了叙事研究，他肯定《聊斋》寓意小说中存在“复调结构”，并注意到“巧用角度”^③能使情节艺术更加曲折动人。另外，任孚先的《论〈聊斋志异〉的艺术结构》、王光祖的《散论〈聊斋〉故事的结构艺术》、李厚基的《〈聊斋〉故事的开端和结尾》、刘欣中的《巧妙的开头和结尾——读〈聊斋志异〉

① 马振方.聊斋艺术论[M].上海:上海文艺出版社,1986.35-96.

② 张稔穰.聊斋志异艺术研究[M].济南:山东教育出版社,1995.69-85.

③ 马振方.聊斋艺术论[M].上海:上海文艺出版社,1986.23.137.

札记》等论文都从不同侧面为历来被人贬称为“千篇一律”的开头结尾艺术作翻案文章。

4、语言论

近二十余年，仅从语言论角度论述《聊斋》艺术特色的就有 41 篇论文。论文虽多，但其立论不外乎从人物对话艺术、文言与白话之区别、用典等几方面进行。其中李厚基的《字字珠玑，声声铿锵——〈聊斋〉的语言美》、张稔穰的《〈聊斋志异〉语言特色简论》、任孚先的《论〈聊斋志异〉的语言艺术》总体分析了《聊斋》语言熔文言文体式与生活神髓为一体，形成凝炼而含蓄的艺术风格。专论人物对话艺术的有王枝忠的《努力锤炼个性化的人物语言——从〈聊斋志异·邵女〉一段对话谈起》、何梅琴、侯新露《〈聊斋志异〉人物语言成就谈》、刘云汉的《〈聊斋志异〉人物语言论析》等。马瑞芳的《聊斋志异创作论》一书进行了全面的疏理，她认为《聊斋》对古籍典故的化用达到了“酿得蜜成花不见”的境地，从而成为“独步千古的文言艺术”。^①另外，何鸣的《〈聊斋志异〉语言探微》一文分析了《聊斋》用典的四种模式，即“一典多称、原典变用、拆典化用、原典移用”^②。

二、文艺心理学、精神分析学批评

80 年代西方方法论传入中国后，学术界也纷纷将西方各派理论运用于中国古典文学的分析当中，这种思路也深深影响着当代蒲学的研究走向。从文艺心理学、精神分析学角度解读《聊斋》文本，是近二十年来《聊斋》艺术批评的一大特色，并取得了相当成效，较之其它中国古典叙事文学，包括《红楼梦》在内都是远远无法企及的。

1、创作心理论

由于蒲松龄在《聊斋自志》中阐释《聊斋》乃自己的“孤愤之书”^③，因此，历代学者对蒲氏的创作心理多从“孤愤”上立论。王枝忠不拘定说，认为《聊斋》写作历时四十余年，因此，并“不是一个固定不

① 马瑞芳.聊斋志异创作论[M].济南:山东大学出版社,1990.482-499.

② 何鸣.《聊斋志异》语言探微[J].江西社会科学,2000,(1):32-36.

③ 蒲松龄.聊斋自志[A].张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[C].上海:上海古籍出版社,1986.3.

变的、一以贯之的创作动机”，他青年时代对鬼神志怪的喜爱和创作多是游戏之笔，主要是出于趣味而非孤愤，只到中年以后，人生经历的坎坷才从自发转为自觉的“发愤著书”^①。朱振武的《〈聊斋志异〉的创作心理论略》认为《聊斋》的创作心理存在明显的“自娱娱人心理”、“苦闷不平心理”和由于长期夫妻不得相聚以及对顾青霞等红颜知己的在本能与礼义之间不能决择的“潜隐难言心理”。^②王平从心理学和精神分析学的方法入手对《聊斋》的创作心理、创作思维和创作中的想象进行了系统研究，他的《论〈聊斋志异〉创作心理中的潜在意识》、《论〈聊斋志异〉的三重创作思维格局》、《论〈聊斋志异〉创造想象的个性特征》。从心理学和弗洛伊德精神分析说切入《聊斋》的创作心理，对作者的潜意识和性本能进行了探析。这种思路开拓了《聊斋》研究的新视野，也有利于全面把握《聊斋》的文本艺术。

2、母题原型论

荣格认为，人的意识和个人无意识下面潜藏着一个为人类所共有的集体无意识，这种集体无意识中包含的巨大心理能量往往是通过一些既定的形态表现出来，荣格称之为原型（archetypes）。以原型理论来剖析蒲松龄《聊斋》创作中反复出现的母题、主题、意象体系，是可以窥见蒲氏的潜意识心理和作品的深层结构，特别是为一些不合情理的志怪情节和场景提供新的解释。以此分析《聊斋》文本的代表学者是美国的汉学家杨瑞，他的《〈聊斋志异〉中的母亲原型》分析了《聊斋》中女性系列中母亲形象及其变体，如《巧娘》中的华姑之于傅廉、《花姑子》中的花姑子之于安幼舆、《小翠》中的小翠之于王元丰。如小翠离开元丰，以原型理论来看其根本原因并不是夙分、不育等因素，而是因为元丰的复生、不痴使小翠在角色上要实现从母亲到妻子的转变，为避免乱伦，小翠只能选择离开。他的《〈聊斋志异〉中的“阿尼玛”原型》对《聊斋》中的男性形象系列的总体特征作了解释。王立就《聊斋》的母题发表了系列文章，如《神秘预言与古代

① 王枝忠.《聊斋志异》写作动机试探[J].东岳论丛,1989,(4):101-107.1981年的《关于〈聊斋志异〉的成书年代》和1982年的《清初文字狱和蒲松龄谈狐说鬼——对〈聊斋志异〉研究中一个流行观点的商讨》两文就开始提出此观点。此两文出自：王枝忠.蒲松龄论集[M].北京:文化艺术出版社,1999.

② 朱振武.《聊斋志异》的创作心理论略[J].文学评论,2001,(3):79-88.

小说“铭知发者”母题》、《〈聊斋志异〉经济思想新论——小说母题与作者思想新创性的关系》。叶舒宪《穷而后幻：〈聊斋〉神话解读》则将原型分析与神话解读结合起来，探讨了《聊斋》中的狐、鬼、性爱之间的原型性联系以及“‘爱情三部曲’中的性别偏见”等^①。

3、情爱心理、性心理分析

《聊斋》写情爱多是“见面上床”式的相遇模式，与中国传统文化对男女恋爱有严格的礼教规定明显不符。蒲氏作为一个非常重视儒家正统教化思想的知识分子，这种模式在《聊斋》中总显得有些不调甚至匪夷所思。但若以心理学和精神分析学来阐释，这个问题就不再那么神秘，相反还反映出蒲松龄潜意识中的某些鲜为人知的深层内容。董国炎的《论蒲松龄的情爱心理》、丑劲松的《〈聊斋志异〉情爱故事中的知己情结》、周怡的《人妖之恋的文化渊源及其心理分析——关于〈聊斋志异〉的两个话题》、李淑琴的《从〈聊斋〉中的人妖世界看蒲松龄的精神自慰》等论文都认为人妖世界及人与异类女子的相恋模式对蒲氏来说具有精神自慰的功能，他以写作的方式建构了一个优美迷离的虚幻世界，这个世界是他对现实生活中的那个龌龊世界的超越和平衡自我的一个白日梦。曲沐《漫议〈聊斋志异〉的“性”文化美质》、李忠明《从〈聊斋志异〉看蒲松龄的内心世界》、王冉冉《“情”在〈聊斋志异〉的审美价值》等论文对《聊斋》的性描写和性心理进行了疏理，认为这是他性本能不能满足的一种替代和补偿。《聊斋》对艳遇的偏爱、对科举制度和官场生活的批判等相关主题都是这些本能的要求不能实现的一种孤愤的渲泄和替代，而这些并没有像《金瓶梅》、《红楼梦》那样受到道学家的攻击，就在于它是以志怪、以文言、以“仿史体”出之，将女主人公多设为可以不受人之礼教文化制约的异类，在本质上也反应了当时士大夫阶层的集体无意识心理。

由于《聊斋》作者生平资料保存相对完好，还留下了彰明其创作动机、创作情景的大量诗词和文集，如《聊斋自志》等，另外，加上小说的男主人公多是像他自己一样的穷弱书生。因此从心理学和精神

^① 叶舒宪.穷而后幻:《聊斋》神话解读[J].人文杂志,1993,(4):107-117.

分析学角度切入《聊斋》似乎比别的古典小说更为合理。以此解读《聊斋》，使读者透过故事欣赏理解到作者心理世界中某些深层的东西、并由单个文本的把握上升到对整个士大夫阶级心理意识的认识，将《聊斋》的批评纵深化，毫无疑问，这是当代蒲学最大亮点和成就所在。然而，正如弗洛伊德本人所承认过的那样，精神分析批评“关于美简直是最最没有发言权的”、根本没有说清“外行人或许最感兴趣的两个问题。它既不能阐明艺术天赋的性质，又不能解释艺术家的工作方法——艺术技巧。”^①心理学和精神分析批评长于分析短于判断，以此切入，对《聊斋》之所以区别于其它同类体裁而成为经典的根本原因——文学之为文学的本质规定性不能给予最中肯的回答和解释。

三、文化学批评

从文化学角度考察《聊斋》，综合研究它与一定社会、地域、传统和风俗之间的关系，并由此揭示其中蕴含的文化内涵，在当代文化学热的影响下，这种批评角度也在蒲学中悄然兴起。《聊斋》的文化学研究主要从它与宗教、儒家和民俗等文化传统的关系展开。

1、《聊斋》与宗教文化

《聊斋》深受佛教轮回和因果报应思想的影响，其中包含着浓郁的宗教文化色彩，对这种宗教情结的评价历来说法不一。吴九成的《论佛教思想对〈聊斋〉创作的影响》、胡遂的《佛教三业理论与〈聊斋志异〉之伦理道德思想》、谭兴戎的《蒲松龄的哲学思想和宗教鬼神观念》、王连儒的《〈聊斋志异〉之因果报应与宗教辨证》、许劲松的《〈聊斋志异〉中因果报应思想论析》都在肯定蒲松龄有着宗教信仰的基础上论证他以因果报应来宣扬劝善惩恶的思想。而王能宪的《婆心救世 曲笔为文——〈聊斋志异〉因果报应问题辨正》则抛开了蒲氏是否信教的争论，认为佛教果报思想“如同他描写花妖狐魅一样，只是作为一种艺术手法，目的在于借此来教诫世人，匡扶民俗”。^②刘

① (美)霍尔等著,包华富等编译.弗洛伊德心理学与西方文学[M].长沙:湖南文艺出版社,1986.159.

② 王能宪.婆心救世 曲笔为文——《聊斋志异》因果报应问题辨正[J].江西师范大学学报,1987,(1):12-20.

敬圻的《〈聊斋志异〉宗教现象读解》，从《聊斋》中寻求出宗教呈现的“正宗、混融、原始、困惑”四种类型，归纳出“果报”和“遇仙”两个宗教故事的模式及其世俗内涵。^①另外，王平的《〈聊斋志异〉与道教文化》探讨了《聊斋》与中国本土的道教文化的关系。

2、《聊斋》与儒家文化

蒲松龄接受的主要思想无疑是儒家文化，而研究其与儒家文化的关系是《聊斋》批评伊始就存在的。特别是清代的序言、评点，在他们看来，找出《聊斋》与儒家或史家的渊源联系，就是为《聊斋》正名地最好办法。当代的文化研究在探讨《聊斋》与儒家思想之间的关系时，不在于为其寻找所谓的“正脉”，而在于揭示出《聊斋》文本背后深厚的中国儒学文化底蕴。如安国梁的《论〈聊斋志异〉的“仁”》、周五纯的《〈聊斋志异〉和伦理学》、张光兴的《蒲松龄与中国的“孝”文化传统》、曹萌的《清初社会思潮与〈聊斋志异〉所蕴涵的文化传统》和林骅的《〈聊斋志异〉与科举文化》等。这些论文从具体的文本形象出发，归纳出其中的文化共相。

3、《聊斋》与民间文化

《聊斋》题材许多都来自民间故事，汪玢玲 1985 年出版的《蒲松龄与民间文学》一书，论述了《聊斋》与民俗文化及民间文学的密切关系。在前人研究的基础上，考证出在《聊斋》中有 160 多处来自民间文学和有文字记载的民间故事，细致地研究了蒲松龄如何提炼民间故事素材。何满子的《从民间文学的角度研究蒲松龄的创作特色》、蔡国梁的《狐狸精从志怪闯入〈志异〉》、盛志梅的《〈聊斋志异〉的鬼小说文化解读》、汪玢玲和陶理的《〈聊斋志异〉与鬼文化》、洪鹭梅的《人鬼婚恋故事的文化思考》等却从民俗学的解释了《聊斋》中蕴含的丰富的民俗文化，拓宽了《聊斋》研究的视域。

四、文体学批评

《聊斋》的文体研究主要集中于讨论其文体性质，还只是一种广

^① 刘敬圻.《聊斋志异》宗教现象读解[J].文学评论,1997,(5):54-65.

义的文体研究。西方现代意义上的文体学与叙述学同步兴盛，是以现代语言学所研究的语言诸因素的组合和相关原则，将作品阐释与语言描写有机结合起来，探讨作者如何通过语言的选择来表达和加强主题意义和美学效果。文体研究，沉默于其它中国古典小说，而独独在《聊斋》研究中热闹，主要是由于《聊斋》文本体裁的驳杂性。张载轩的《谈〈聊斋志异〉的文体》一文中明确指出：“《聊斋》中约有二百篇文章不能算是严格意义的小说，只能算是散文。”^①王恒展在《中国小说发展史概论》中提出《聊斋》“文备众体”说，^②石昌渝对早期鲁迅的“用传奇法，而以志怪”^③提出不同意见：“我以为与其说《聊斋》用传奇小说的方法，不如说是用笔记小说文体写传奇小说，所以不妨换一种表达方式，说《聊斋》是笔记体传奇小说。”^④敖丽的《〈聊斋志异〉的文体辨析》一文通过具体分析，肯定了纪昀有关《聊斋》“一书而兼二体”^⑤的判断，但认为“《聊斋》书兼二体，却并非是对‘二体’的简单继承，作为文言小说的集大成之作，它总结了‘二体’的艺术经验，并加以融合发展，再创造，使两种文体都焕发了史无前例的艺术表现力和活力，推动文言小说攀上了一个新的高峰。”^⑥然《聊斋》的文体研究不是现代意义上的西方小说文体研究，立论者不是从语言描写的角度对文本进行条分缕析，而是将《聊斋》放入整个中国古典叙事学的历史河流里，找出它发展的脉络，是一种历时研究。

五、女性批评、接受批评及其他

《聊斋》中塑造了一批不同类型的异类女子，从性别角度关注《聊斋》的女性系列，是80年代后《聊斋》研究的一种新方向。如孙一珍的《〈聊斋志异〉女性的心灵美》、辜美高的《蒲松龄的妇女、爱情与婚姻观》、唐富龄的《论〈聊斋志异〉对爱情题材的拓展》等都从《聊斋》的女性形象给予了特殊的关注。但多半只是传统人物论的一

① 张载轩.谈《聊斋志异》的文体[J].淮阴师专学报,1987,(1):33.

② 王恒展.中国小说发展史概论[M].济南:山东教育出版社,1999.410.

③ 鲁迅.中国小说史略[M].上海:上海古籍出版社,1998.147.

④ 石昌渝.中国小说源流论[M].北京:三联书店,1995.215.

⑤ 转引自盛时彦.阅微草堂笔记姑妄听之跋[A].朱一玄编.聊斋志异资料汇编[C].天津:南开大学出版社,2002.498.

⑥ 敖丽.《聊斋志异》的文体辨析[J].明清小说研究,2001,(3):63.

个类的聚合。渗透着西方的女权意识的女性批评并不多。何天杰的《〈聊斋志异〉情爱故事与女权意识》、王碧瑶的《幻想与禁锢——从女性主义的角度看〈聊斋〉的情爱模式》、陶祝婉的《论〈聊斋志异〉中的悍妇与妒妇形象——从女权主义视角的观照》和黄德烈的《〈聊斋志异〉的女性意识》等论文，则结合现代女性批评和心理分析，对《聊斋》的女性形象进行了新的挖掘。从读者接受的角度理解《聊斋》及其意义，主要有赵伯陶的《〈聊斋志异〉阅读接受初探》和潘稚巧的《从接受角度论〈聊斋志异〉中女主角的形象塑造》。颜莉莉在《〈聊斋志异〉女性形象研究综述》一文中说：“性别批评运用于《聊斋》乃至中国古典文学的研究，还是一个初始阶段，有待于进一步完善。”^①从女性批评、接受批评等方法着手研究《聊斋》尚处尝试阶段，在此不作累赘。

六、叙事批评

叙事学认为，小说从本质上说是一种叙事，小说包含的故事和故事被讲述的方式，就是其艺术魅力的全部奥秘所在。王平在《二十世纪〈聊斋志异〉述评》中说：“小说之所以为小说关键在于它必定要有故事，而故事必定要有其独特的讲述，因而以叙事为核心建立起来的理论才是最符合小说文体特征的批评理论。但是我们可以看到，20世纪有意识地运用叙事学理论对《聊斋志异》进行研究的论著却非常之少。”^②王平的感叹切中了《聊斋志异》研究的关键，迄今为止，仍没有专从叙事学角度阐释《聊斋志异》的专著或博士论文。但这个领域自90年代初开始已渐渐引起理论界的重视并初显端倪。

1992年杨义《〈聊斋志异的〉叙事特征》一文，是最早关注这一理论命题的，由于此文写于他牛津访学之前，离他的《中国叙事学》成书有4年之久，因此论题虽冠以“叙事”，但基本上仍是从传统分析模式——作品的主题思想切入，尚不见他后来所倡导的“思维的三弦”之“以西方叙事理论为参照”一弦，不过材料详实，理论建构虽不及《中国叙事学》那样行文条分缕析，却可以见出一个理论家在思

^① 颜莉莉.《聊斋志异》女性形象研究综述[J].泉州师范学院学报,2002,(1):59-61.

^② 王平.二十世纪《聊斋志异》述评[J].文学遗产,2001,(3):127-135.

考某个理论体系时从初级阶段的混沌到逐渐清晰的心路历程。同年，陈文新的《“才子之笔”与“著书者之笔”——论中国文言小说的叙事规范》，从文言叙事的大背景下，对以《聊斋》为代表包含传奇体与笔记体两种不同的叙事类型作了区分。在叙事结构模式方面，1996年许振东以格雷马斯关于神话的“三结构”说（实践的；契约的；离合的）为理论依据，对《聊斋志异》故事结构的深层模式归纳为：“签约→ $\frac{\text{履约}}{\text{违约}}$ → $\frac{\text{救助}}{\text{报应}}$ → $\frac{\text{善报}}{\text{恶报}}$ ”。并将这一模式用于分析《聊斋》爱情小说的叙事体式，认为《聊斋》爱情小说的契约型结构可分为“追求型、考验型、酬报型”三种。2000年李舜华的《人、狐、情、礼方阵上的困惑——试论〈聊斋〉中的〈青凤〉、〈嫦娥〉篇》和2001年王平的《〈聂小倩〉叙事语法分析》都从格雷马斯的叙事语法和语义方阵入手，旨在分析《聊斋》叙事的深层结构模式，但停留于单篇解析的层面。在叙事视角方面，1999年，刘天振和王平对《聊斋》的视角艺术进行了梳理。刘天振的《从唐人传奇到〈聊斋志异〉看文言小说“叙述者”的变异》侧重于叙述者的研究，将《聊斋》置于文言小说的发展史中，考察了从唐传奇到《聊斋》文言小说“叙述者”的变异。王平的《论〈聊斋志异〉的叙事角度》以西方叙事理论为依据，对《聊斋》叙事视角的类型进行了梳理，并归纳为“中立型、第一人称、戏剧式、全知和限知”五种类型。2001年郑铁生的《〈聊斋志异〉“异史氏曰”叙事形式的探析》对《聊斋》“异史氏曰”的叙事形式进行了探析。另外，还有欧阳文风《〈聊斋志异〉的离合叙事模式》、《〈聊斋志异〉的组合叙事范式》和蒋玉斌《〈聊斋志异〉的反复叙事策略简论》。这些研究都表明从叙事理论切入《聊斋》文本的可行性，杨义、陈文新、刘天振等从大背景下对《聊斋》的研究极大地丰富了蒲学的研究视野，然惜是单篇论文，一斑难窥全豹，而有些论文尚处研究的初始阶段，对西方叙事理论的运用存在生搬硬套、消化不良之嫌，因此，一些观点尚可商榷。

以上是对近二十年来《聊斋》研究状况的一个比较全面的清理。如前所述，有关《聊斋》叙事艺术和叙事理论还有许多空白和尚未充分开掘之处。这块园地还有很多文章可做。《聊斋》是文言小说精致化的代表，蒲松龄作为一个小说家，除《聊斋自志》阐明其创作

动机外，几乎没有留下有关小说创作的理论话语，但这并不等于蒲松龄没有他自己的叙事思想。米兰·昆德拉在《小说的艺术》中如此阐释作家对小说抑或理论的把握：“我并不擅长理论。以下思考是作为实践者而进行的。每位小说家的作品都隐含着作者对小说历史的理解，以及作者关于‘小说究竟是什么’的想法。”^①《聊斋》作为蒲氏“有意为之”的“孤愤之书”，无疑蕴含着作者的叙事思想及其对小说艺术的特定理解。作为短篇小说集，《聊斋》存在大量反复出现而几成定律的叙事技巧和叙事方法，对照现存半部手稿本上的修改、以及作者对诸多本事的类似改造，我们都可见出蒲氏的许多匠心其实已开始走向理论的自觉。本文试图从《聊斋》的叙事艺术出发，参照西方的叙事理论，对作品中隐含的反复出现的叙事艺术和叙事精神进行具体、系统的研究，因作者本身没有留下理论形态的资料，姑且冠之以“叙事思想”。

第一节 叙事结构

结构是作品的最大隐义所在，无论创造者还是评论欣赏者，都十分重视结构之于艺术美的重要性。因此，“结构”一词成为许多领域的“热词”。而这一概念的内含与外延究竟如何界定？《聊斋》五百篇，蒲松龄在结构上是否呈现出某种特定的审美情趣，其中又渗透着他对小说结构的怎样的理解？本文试图以西方叙事学的结构理论为参照，从表层结构、情节模式及深层叙事语法入手，由表及里地分析《聊斋》文本的结构特点及其结构艺术中所包含的叙事思想。

一、中西“结构”理论比较

西方文论“结构”(structure)一词通常是指文章内部组成部分之间相互联结的方式或构成形式。浦安迪认为，叙事文学的结构是指“小说家们在写作的时候，一定要在人类经验的大流上套上一个外形，这个‘外形’就是我们所谓的最广义的结构”。而所谓“外形”，

^① (捷克)米兰·昆德拉.小说的艺术[M].上海:上海译文出版社,2004.致辞页。

浦安迪认为“指的是任何一个故事、一段话或者一个情节，无论单元大小，都有一个开始和结尾。在开始与结尾之间，由于所表达的人生经验和作者的讲述特征的不同，构成了一个并非任意的外形。换句话说，在某一段特定的叙事文的第一句话和最后一句话之间，存在着一种内在的形式规则和美学特征，也就是它的特定的外形。”^①这里，浦安迪是从叙事表层功能来定义“结构”的，它以现代语言学为理论依据，是形式主义文论的产物。罗兰·巴特在《叙事作品结构分析导论》中，将叙事作品的结构划分为三个层面：描述层、行动层和叙述层。布雷蒙在普罗普叙事“功能说”的基础上，以“功能”为切入点，认为叙事作品是若干由“功能”构成的“叙事序列”的组合，并将之区分为“基本序列”和“复合序列”两种。他认为每一个基本序列又是由“情况形成”、“采取行动”和“达到目的”三个功能构成，而“复合序列”的构成要素之间的结构逻辑主要有“首尾接续式”、“中间包含式”和“左右并连式”三种。^②格雷玛斯在归纳叙事深层结构（语法）时，主要从故事内部的二元对立关系入手，提出“角色模式”和“语义方阵”，认为叙事作品中的故事情节实际上是由“主角与对象”、“支使者与承受者”、“助手与对头”六种角色之间不同的功能关系相互组合、推动发展而成的。另外，他还将民间故事和童话故事的结构类型概括为“契约型”、“完成型”和“离合型”三种类型。托多洛夫关于“故事”与“话语”的二分法在叙事作品层次分析领域的影响至为深远，其结构模式主要是仿效语言学中的语法逻辑，把叙事作品划分为“语义”、“句法”和“词语”三个由大到小的单元层次，如他的《〈十日谈〉的语法》就是其结构分析的操作典范。以上种种叙事语法、叙事逻辑的阐释，实际上都是以索绪尔结构主义语言学为依据，它主张对语言进行共时分析并将语言作品看作一个自足的独立体系。

汉语中的“结构”一词，从语义学角度来讲，是典型的一词多义。《说文解字》中说：“结，缔也”；“构，盖也”。后来合用为复音节词，如杜甫“新亭结构罢，隐见清湖阴”。其本义是“联结、组合”，为动词。今人说“结构文章”、“结构成篇”等，即此义。同时，“结

① 浦安迪.中国叙事学[M].北京:北京大学出版社,1996.55.

② 布雷蒙.叙述可能之逻辑[A].张寅德编选.叙述学研究[C].北京:中国社会科学出版社,1989.155.

构”也可以作名词用，最初只指建筑物之“屋宇构造式样”义，如王延寿《鲁灵光殿赋》中的“于是详察其栋宇，观其结构”。后来泛用到各类事物上，如“社会结构”、“分子结构”和“知识结构”等。此时，它的意义抽象化了，并演变成一个普遍的范畴，义指“事物内部组成部分相互联结的方式或构成形式”。“结构”的第三种意义是指由若干部分联结而成的“结构体”，常用于自然科学领域，如“结构力学”，本文存而不论。^①

中国古典叙事作品中，无论作家还是评家，对结构的理解和把握主要从文章学的角度来立论。刘勰《文心雕龙·附会》中说：“总文理，统首尾，定与夺，合涯际，弥纶一篇，使杂而不越者也。若筑室之须基构，裁衣之待缝缉矣。”^②结构得体，文章才能条理清楚、文气贯通。明清评点学家对小说文本结构的分析也基本循着文章学的思路进行。金圣叹以“法”论之，认为“字有字法，句有句法，章有章法，部有部法”^③，是明显的文章学思路。毛纶、毛宗岗父子率先将“结构”作为独立概念用于小说分析，如“凡若此者，皆天造地设，以成全篇之结构者也。”^④“文如常山率然，击首则尾应，击尾则首应，击中则首尾皆应，岂非结构之至妙者哉！”^⑤毛氏父子探讨小说结构时，仍是将其置于文章学之“首、中、尾，全篇”的布局谋篇之中，并未超出刘勰提出的“首尾周密，表里一体，此附会之术也”^⑥的理论情境。也正是这种深厚的章学理论背景，“结构”在经毛氏父子彰明之后，后继者并没有因此对结构的叙事功能有本体意义上的认识。张竹坡、脂砚斋等仍继续使用“大起大结”、“大照应”、“大关锁”、“极大章法”、“金针”等文章学术语来指称叙事作品的结构。《聊斋》中但、冯二评中，这种章学思路表现得十分鲜明，如冯氏多用“论语句法”、“左传句法”、“处处用句法”等来指称《聊斋》的结构特点。

① 邵龙青.说“结构”[J].语文研究,太原,1996,(4):19-25.(人大复印)1997,(3)

② 刘勰著,范文澜注.文心雕龙[M].北京:人民出版社,1958.650.

③ 金圣叹.读第五才子书法[A].陈曦钟,侯忠义,鲁玉川辑校.《水浒传》(会评本)[M].北京:北京大学出版社,1987.17.

④ 毛纶,毛宗岗.读三国志法[A].罗贯中著.毛纶,毛宗岗评.刘世德,郑铭点校.北京:中华书局,1995.29.

⑤ 毛纶,毛宗岗.《三国演义》第94回回评.罗贯中著.毛纶,毛宗岗评.刘世德,郑铭点校.北京:中华书局,1995.1052.

⑥ 刘勰著,范文澜注.文心雕龙[M].北京:人民出版社,1958.651.

古文家及小说评点家对文章结构优劣的评判标准主要有以下几点：首先要求文章结构“严密”，情节布设讲究前后“有应有伏，一笔不漏。”《聊斋》虽是短篇，结构上没有《三国》、《水浒》和《红楼梦》这样百回大文有宏大的篇章建构，但其中许多篇目作者都能以长篇题材入短篇体制，运用文言语体“文约而事丰”的特点，使《聊斋》结构于时间跨度大、人物布设多中，既能刻画出“同于化工赋物，人各面目”的人物形象；又能将事件叙述得“通篇线索，一丝不走”。^①

《聊斋》的结构布局如王叔远之雕“核舟”，往往于径寸之木，雕刻出宫室，器皿、人物，并能因势象形，各具情态，达到“借一斑略知全豹，以一目尽传精神”的艺术效果。从而，使《聊斋》篇幅虽小却有容乃大，文笔简捷处又尽显蕴藉之味、绕梁之音。文言小说至清代走向巅峰，其结构艺术特点不在于它的突破，而在于它的精致和纯熟。但明伦、冯镇峦的评点中多有“伏笔”、“藏笔”、“周密”、“圆一句”、“不漏一句”、“随笔伏下”等，都是指称《聊斋》结构艺术之周匝、谨严。如《婴宁》篇中对狐婢小荣归宿的交代，《青梅》篇中写张生赠金于曾接济过王喜的尼姑，《姊妹易嫁》篇末补充毛公为店主的人命官司而斡旋，这些本只是非功能性的次要人物，但作者仍为他们的出场、活动和退场苦心经营，结构上的整一和谐使一个辅助性的功能符号演变成一个有性格、有命运、有归宿的次要人物。其次，结构之工还体现在文脉贯通处。金圣叹称之为“草蛇灰线法”，如景阳冈勤叙许多“哨棒”，紫石街连写无数“帘子”。《聊斋》五百篇中这类艺术神经也非常之多，如《宦娘》篇之“琴”；《神女》篇之“珠花”；《青娥》篇之“小铲”；《凤仙》篇之“金钏、绣履、纨绮、镜”；《婴宁》篇之无数“花”和“笑”字等都是运用此法。《宦娘》篇尾但明伦对贯穿文脉始末的“琴”称赞为“以琴起，以琴结，脉络贯通，始终一线”。^②最后，古文论家还要求作家对结构地运用和掌握能达到相当熟稔的程度，认为文章结构是否能够出奇出新，是否能使其呈现出“回环兜锁”、“罗络钩连”之妙，是俗手与大家的区别。金圣叹评点《水浒传》中多处点评出结构变化之妙，如“前半篇两赵来捉，宋江

① 但明伦.《成仙》篇夹.张友鹤.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.94.

② 但明伦.《宦娘》篇夹.张友鹤.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.990.

躲过，俗笔只一句可了。今看他写得一起一落，又一起又一落，再一起再一落，遂令宋江自在厨中，读者本在书外，却不知何故，一时便若打并一片，心魂共受若干惊吓者。灯昏窗响，壁动鬼出，笔墨之事，能令依正一齐震动，真奇绝也。”^①“文情如环无端，随笔盘舞而出。无昨日其夫被杀，次日其妻看虎之礼，只图文字回环耳。”^②《聊斋》虽多说狐鬼精魅，但人物各具面目，情节模式也同中有异、犯中见避。冯镇峦在《读聊斋杂说》中说：“《聊斋》说鬼说狐，层见叠出，各极变化。”^③《连城》（卷三）篇中写乔生请求顾生在搭救连城的同时营救宾娘，顾生不作答应，而以“峻辞”推之，顿使文势平添波澜。冯镇峦夹评道：“若一求便允，天下容有此事，才士断无此文，嫌其太平也。故文人之笔，无往不曲，直则少文，曲则有味。”^④文贵曲而不喜直，《聊斋》虽短篇文字，却总能以情节的腾挪迂回之势，使文章涉笔成趣，尺水生波。就拿《聊斋》中常被人指责为“千篇一律”的开头艺术来说，它虽不脱史传窠臼，但也极尽变化之能事，或如《聂小倩》、《续黄粱》、《小谢》诸篇“先断后叙”，下笔即固定住情节演绎所必须的人物性格；或如《青蛙神》、《水莽草》诸篇“先疏解起案”，向读者阐释地域性较强、颇令人费解的民间风俗，如《五通》篇作者开篇即言：“南有五通，犹如北之有狐也。”有此注解，接受者对“五通”就有一个总体认识和基本定位，有利于对下文的解读。另外，《聊斋》开篇所传人物与主人公的关系也有亲有疏，《小翠》从公公说起，《阿英》从叔伯说起，《珠儿》从父亲和姐姐说起。蒲氏总往细处使力，笔力所至，跳脱超妙，它好似那个时代闺女的绣花图案，相仿却绝不犯重，这种细节的妙处只有深入进去方能体悟其中的精微之处。

二、《聊斋》结构的“史传外型”

中国古典小说受史传文统的影响至深至广，《聊斋》更是不言而

① 金圣叹. 金圣叹第四十一回回评. 陈曦钟, 侯忠义, 鲁玉川辑校. 《水浒传》(会评本)[M]. 北京: 北京大学出版社, 1987. 771.

② 金圣叹. 金圣叹第四十二回夹批. 陈曦钟, 侯忠义, 鲁玉川辑校. 《水浒传》(会评本)[M]. 北京: 北京大学出版社, 1987. 805.

③ 冯镇峦. 读聊斋杂说[A]. 张友鹤辑校. 聊斋志异(三会本)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1986. 17.

④ 冯镇峦. 《连城》篇夹批. 张友鹤辑校. 聊斋志异(三会本)[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1986. 365.

喻。五百篇中多采用严格意义上的传记体，通常开篇即对人物的姓名、籍贯、家世和性格诸方面作概要介绍。接着再叙写人物的生平事迹，许多篇目还往往跳出故事的主体时间，对人物的最终归宿进行交代，可以看作完整的人物传记。在 496 篇中只有 79 篇的开头不是采用这种严格的传记体，而这 79 篇中绝大多数是纯粹的笔记文，只有 12 篇是传奇体，《贾儿》、《水莽草》、《胡氏》、《公孙九娘》、《织成》、《香玉》、《鸽异》、《五通》、《念秧》、《促织》、《青蛙神》、《晚霞》。而这十二篇中后六篇在引叙一段背景知识后，仍有严格的人物小传记。冯镇峦注意到这种细微的变化在《左传》、《史传》中也早有运用。他在《水莽草》篇有侧批为：“又提，皆本史法。”在《青蛙神》篇中又夹批道：“与《水莽草》一篇皆先以疏解起案，然后叙入正事，左、史多用之。”^①可见，这种结构手法实际上也是源于史传文学。另外，《聊斋》文末仿效《左传》的“君子曰”、《史记》的“太史公曰”等史传文体的特有范式生成“异史氏曰”达 195 篇之多。而且，《聊斋》还化用了诸多《史记》故事和人物，如管仲、鲍叔牙、廉颇、蔺相如、毛遂、荆轲、豫让、项羽、刘邦、萧何、曹参、陈平、周勃、灌婴、郭解等人物和管鲍之交、毛遂自荐、完璧归赵、刺秦王、鸿门宴、文君私奔等典故。

作者在《聊斋》中对隶属于史统的传记体外型的超稳定运用，其深层的文化底蕴是什么？这里，首先要回到中国古典小说与史传文学的关系上来探讨。石昌渝曾在小说与史传文学之间作了一个类比，他说：“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庇下走出来，可怜巴巴地拉着史传文学的衣襟，在历史的途程中踉跄而行。”^②的确，中国小说一直依附于史统之中，远古史著是后世小说最初也是最根本的寄生地，小说的原始胚基就是吸附于古史著作身上或者说就是古史派生出来的产物。作为历史叙事的派生物的中国小说，其历史定位一直处于边缘状态。《论语·学而》中孔子说：“行有余力，则以学文。”^③小说更是

① 冯镇峦.《水莽草》、《青蛙神》篇夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.180.1464.

② 石昌渝.中国小说源流论[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1994.1.

③ 杨伯峻译注.论语译注[M].北京:中华书局,1980.5.

“异端之说，百家语也”的“小道”，虽然孔子站在有补于史的立场上肯定过小说“虽小道，必有可观者焉”的社会功用，但其给小说的总体历史定位仍是“致远恐泥，是以君子不为也。”^①而蒲松龄却将一己满腔的孤愤，寄托于此，可见，他对这种“小道”所寄予的厚望，而延用史统中最正点的纪传体生成《聊斋》的“仿史体”结构外型则是作者对史统小说观的臣服。实际也如他所愿，这一结构模式在当时是极富生命力的，因为它有着强大的古典历史叙事文化的大背景作后盾。

史传文学的强势背景是蒲氏选择这种表层结构的客观因素，但这还只是一个外因，蒲松龄作为一个身处清初并自始至终都不忘功名进取的士子，其骨髓里有着传统文人所固有的士大夫的双重人格，一方面向正统文化靠拢，在艺术形式上弥补“史传”与笔记文学所崇尚的实录精神，因此，表层结构上选择史传外型是作为小说家的弱势群体向正统文化妥协后留下的最后一条鞭子。另一方面，作为封建末期的文人，随着资本主义经济因素的萌芽和发展，明末清初一些启蒙思想家对个性解放和人文主义的宣扬也影响到蒲松龄的内心世界。他的创作题材包裹着较为鲜明的新思想，其中他对自由爱情的讴歌，对艳遇的情有独钟，对人情世故的透心批判等题材的偏爱都自觉不自觉地流露出追求个性解放的人文主义色彩。在《聊斋》的创作中，他开始意识到要表现人生的多样和世态的多元，就非得用虚构的传奇体方能传出个中之精神。而这实际上就是对小说的本体特征——虚构的认识。

《聊斋》体制上的“一书而兼二体”，也源于蒲氏骨子里潜存的士大夫情结。士大夫所固有的双重人格，使作者在个体经验的有意识与集体传统文化的无意识之间产生不可调和的矛盾。对史传外型和文言语体的选择就是这种双重人格的产物。以蒲氏的叙事之才及其多文体的创作，我们完全可以相信他有能力突破传记体，然蒲氏自始至终恪守于司马迁首创的传记体有其深层的苦衷，尽管在今天看来，这种选择可能已是弊多于利，但对当时的蒲松龄来说却是不得已而为之，甚至是非此不可。

章学诚曾说：“古文必推叙事，叙事实出史学。”（《章氏遗书·上

^① 杨伯峻译注. 论语译注[M]. 北京: 中华书局, 1980. 200.

朱大司马论文》)在小说评点中,以史家眼光和文章学思路来品评小说在“史官意识”占正统的中国明清也就不可避免了。金圣叹评点《水浒传》,常将与《史记》作比较,他在《读法》认为“《水浒传》方法,都从《史记》出来”^①。毛宗岗《读三国志法》说:“《三国》叙事之佳,直与《史记》仿佛。”^②不仅是那些具有深刻历史感的作品如此,在世情小说批评中,也常以历史叙事为规范。张竹坡说:“《金瓶梅》是一部《史记》”,“《金瓶梅》却全得《史记》之妙也。”^③卧闲草堂本《儒林外史》第一回回评中说:“作者以《史》、《汉》才作为稗官。”^④等等,在《聊斋》评点诸家中,以史为参照的论调也非常明显。冯镇峦的《读聊斋杂说》一文中多处都“以史为镜”,阐述了《聊斋》与史统一脉相承的关系及选用“史传外型”的原因和所取得的叙事审美效果,现摘录如下:

“是书当以读《左传》之法读之。《左传》阔大,《聊斋》工细。……是书当以读《史记》之法读之。《史记》气盛,《聊斋》气幽。”

“此书即史家列传体也,以班、马之笔,降格而通其例于小说。可惜聊斋不当一代之制作,若以其才修一代之史,如辽、金、元、明诸家,握管编排,必驾乎上。以故此书一出,雅俗共赏,即名宿巨公,号称博雅者,亦不敢轻之。”

“一书兼二体,弊实有之,然非此精神不出,所以通人爱之,俗人亦爱之,竟传矣。虽有乖体例可也。纪公阅微草堂四种,颇无二者之病,然文字力量精神,别是一种,其生趣不逮矣。”

——冯镇峦《读聊斋杂说》^⑤

冯氏在理论上为蒲氏选择“仿史体”外型的苦衷作了最好的注

-
- ① 金圣叹.读第五才子书法[A].陈曦钟,侯忠义,鲁玉川辑校.《水浒传》(会评本)[M].北京:北京大学出版社,1987.16.
- ② 毛纶,毛宗岗.读三国志法[A].罗贯中著.毛纶,毛宗岗评.刘世德,郑铭点校.北京:中华书局,1995.29.
- ③ 张竹坡.批评第一奇书《金瓶梅》读法[A].朱一玄编.金瓶梅资料汇编[C].天津:南开大学出版社,1985.217.
- ④ 无名氏.卧闲草堂本《儒林外史》第一回回评[A].黄霖,韩同文.中国历代小说论著选(上)[C].南昌:江西人民出版社,2000.471.
- ⑤ 冯镇峦.读聊斋杂说[A].张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.9-18.

脚。“史传外型”为一介乡村书生争得社会名流的认同提供了保障。在《聊斋》中如此规范而反复的运用，我们也完全可以把这种“史传外型”看作是其“有意为之”的一种叙事思想和蒲松龄小说结构的一种叙事理念。

三、《聊斋》的情节结构

《聊斋》“一书而兼二体”，因此，存在相当数量的纯粹的笔记文，如《鹿衔草》、《夜明》、《李檀斯》、《土化兔》、《鸟使》、《车夫》、《张不量》等都是纯粹意义的笔录，不能算是小说。这类作品，在当时就类似于新闻的作用，在今天看来，其意义不在于兴寄，而在于有一定的史料价值，后世读者可从中了解到当时一些奇奇怪怪的民俗风情和社会现象。这类作品基本停留于记录，几乎无结构上的操作。以现代小说的结构标准来衡量，这类无疑是《聊斋》中结构艺术的下乘者。介于笔录与长篇传奇之间的，《聊斋》中大量存在篇幅长短不一，情节结构参差不齐的篇目，有些上可归入传奇小说，下可并入笔记小说。这类小说已初具结构之工，但人物的设置，情节的安排还较为单一。这类小说从观念上说作者主要继承的是六朝志怪的精髓，结构上虽不是简单的“明神道之不诬”，但仍不外乎“记录者欲神其说，不必实有是事，”^①的正统笔记小说观，情节结构的目的在于给读者造成一种实有其事的真实感，进入一个“欲神其说”的审美境界。有些篇目的主体结构是验证式的。这种结构中，作者往往安排了一个见证人，或一件信物，如《狐嫁女》篇中狐嫁女留下的“金爵”。《尸变》、《喷水》中都写“鬼”遍杀诸人，却偏偏都设计了一个脱逃于鬼爪的活口，《尸变》（卷一）中四客人中一个活了下来，《喷水》（卷一）中留下了一个婢女，这两个人物却是叙述者有意经营的，都是为了增强前面所叙事实的可信度。再如《考城隍》（卷一）中安排了一个“张生”恰巧死于某天，《画壁》（卷一）中叙有一个“孟生”，见证画壁之变等都起着同样的叙事功能，验证作者有意寄寓的某种先在理念，如《画壁》的故事验证了“幻由人生”这一人生哲理。这类小说中，作者蒲氏仍紧承笔记“寓劝戒、

^① 纪昀.《滦阳续录三》篇.阅微草堂笔记[M].上海:上海古籍出版社,1980.517.

广见闻、资考证”的小说观。因此，这类小说可算是《聊斋》结构的中乘者。

《聊斋》结构的上乘作品，无疑是传奇部分。这类小说在结构上呈现出的特点绝非几个简单模式所能归纳，而每篇作品又都有它自己的闪光点，能抓住读者的审美期待。本文结合诸家评点对《聊斋》的叙事结构理论进行大体的疏理和建构。

1、情节发展的逻辑起点——先断后叙法

文言短篇小说在篇幅上相当于现在的微型小说，它在情节结构上最大的特征就是单一性和人物性格的相对稳定。刘海涛认为“微型小说在人物创造上表现为一种性格描写的单纯性”，而这种“单纯性原则所包含的内容在具体描写人物时必须落实到人物一个性格侧面的一个性格元素上。只有抓住了并空出了人物的一个性格元素，才有可能在微型小说的人物描写上充分实现单一性原则。”^①短篇体制决定其叙述中的可用空间相对较小，只有集中笔墨，才能表现主旨。因此，人物性格的相对固定是情节单一性发展的一个有利保证。蒲松龄对此形成自己的一套对策，即开篇明义，评点家称之为“先断后续法”。但明伦评《聂小倩》开头艺术时，针对《聂小倩》开篇就叙宁采臣“性康爽，廉隅自重。每对人言：‘生平无二色。’”但氏评为“先断后叙法”。^②即这一提纲挈领的总笔为后文叙写宁逃离鬼魅以色、金惑人，得到小倩的信赖奠定了可信的基础。《聊斋》中此类结构为数不少，如《辛十四娘》开篇说冯生“轻脱，纵酒。”但明伦评点为：“四字定案。”《葛巾》、《黄英》、《石清虚》篇中对男主角之分别爱牡丹、菊、石的性格特征，冯镇峦皆点评为“提笔”或“提句”。《马介甫》乙评“杨万山生平有‘季常之惧’”是“一句提纲。”对《连城》开篇的“知己”，冯镇峦评是“一篇眼目”，但明伦点为“一篇主意”。《续黄粱》开篇作者就说曾孝廉性情“意气”，但明伦点评为：“意气二字，一篇之骨。”从评点家的诸多评论中可知，“先断后续”是《聊斋》结构情节的一个逻辑起点。

① 刘海涛.历史与理论:20世纪的微型小说创作[M].北京:中国社会科学出版社,2002.149.

② 但明伦.《聂小倩》夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.160.

2、情节结构的线索之脉——草蛇灰线法

“草蛇灰线法”最初由金圣叹作为文法提出，他说：“《水浒传》有许多文法，非他书所曾有。”“草蛇灰线法”即是其中之一。“如景阳冈勤叙许多‘哨棒’字，紫石街连写若干‘帘子’字等是也。骤看之，有如无物；及至细寻，其中便有一条线索，拽之通体俱动。”^①在长篇小说中，由于故事情节的开放性，人物关系的复杂性，主题思想的多样性，因此结构上往往呈现出网状的、复调的特点，远非拽一两条线就能使全篇通体俱动，所以“草蛇灰线”在长篇中的运用通常只能成为一种技法。而短篇则迥然不同，人物情节的单一化，主题的相对集中，使短篇的结构往往以单线和双线居多，因此短篇结构模式中最易出现这种草蛇灰线。《聊斋》五百篇中此种结构模式为数不少，如《宦娘》篇之“琴”；《神女》篇之“珠花”；《促织》篇之促织；《青娥》篇之“小铲”；《婴宁》篇之无数“花”和“笑”等都是运用此法。但明伦在《婴宁》中评说：“此篇以‘笑’字立胎，而以‘花’为眼，处处写笑，即处处以花映带之。拈梅花一枝数语，已伏全文之脉，故文章全在提掇处得力也。以拈花笑起，以摘花不笑收，写笑层见叠出，无一意冗复，无一笔雷同，不笑后复用反衬，后仍结转笑字，篇法严密乃尔。”^②这些灰线往往都是作者有意布下，但又是以不经意的姿态呈现，犹如人体的血脉神经，包裹在血肉丰满的肌肤之内，左右着人体的生命和意志，“草蛇灰线”是作品的艺术神经，牵动着文本整体艺术形象的塑造和审美意境的营造。

3、情节艺术的结构束笔——结而不结法

文本是有限的，思维是无限的，宇宙、历史总是在永恒中延绵。再厚重的鸿篇巨制相对人类对世界、人生的审美需求来说，都是极有限的。成功的文学艺术在结构上总是以其有限的形式让人们解读出难以限量的潜在意义。对于短篇小说而言，这种结构的束笔尤为关键。

《聊斋》结尾艺术多追求中国古典诗文化所崇尚的“言有尽而意无穷”^③。

① 金圣叹.读第五才子书法[A].陈曦钟,侯忠义,鲁玉川辑校.《水浒传》(会评本)[M].北京:北京大学出版社,1987.20.

② 但明伦.《婴宁》篇夹批.聊斋志异(三会本).上海:上海古籍出版社,1986.159.

③ 严羽著,郭绍虞校释.沧浪诗话校释[M].北京:人民出版社,1961.26.

许多篇目中，作家苦心经营的不单是故事情节的完整，更是有意无意间将这种相对完整的阶段性的故事纳入一种延展着的人生艺术体验之中。如《绿衣女》（卷五）的结尾，作者不明言绿衣女即蜜蜂，而是写被于生救出的绿蜂身投墨汁，伏几走作“谢”字。这种诗意之笔，饱蘸着作者的主体情思，人而蜂，情而义，告别的方式也如此风雅可人，让人遐想连篇。这种结构束笔，在《聊斋》的情节艺术中几成定律。《宦娘》、《粉蝶》、《续黄粱》、《婴宁》、《公孙九娘》、《阿纤》、《黄英》、《辛十四娘》、《画壁》等都不同程度的运用此法。

《聊斋》主要的评点家已意识到这种情节艺术所带来的美学效果。冯镇峦对《宦娘》（卷七）篇尾艺术称赞为：“情丝一缕，袅袅不绝，末一段尤妙甚。”“结得缥缈不尽，曲终人不见，江上数峰青。串插离合，极见工妙，一部绝妙传奇。”王渔洋认为《连锁》（卷三）中“二十余年如一梦耳”的结构束笔是“结尽而不尽，甚妙”。《粉蝶》（卷十二）篇不言荷生即粉蝶，而说荷生每闻“天女谪降曲”时“支颐凝想，若有所会”。^①冯镇峦赞为：“结笔飘飘欲仙，更着不得赞词。”但明伦亦称赞为：“不结之结，趣味悠然。”^②

应该指出的是，相比现实主义题材，《聊斋》创作所涉及的题材更适合营造这种含而不露，雾里看花的意境。作者蒲氏很好地抓住了这种与主题内容最契合最具表现力的结构形式，将人们对鬼神论信疑参半的心理，导向一片神秘而诗意的审美田地。

4、结构的另类——两截法

情节的统一性一直是西方经典小说理论的戒律，亚理士多德在《诗学》里曾说：“缀段性的情节是所有情节中最坏的一种。我所谓的缀段性情节，是指前后毫无因果关系而串接成的情节。”^③因此，西方汉学家经常批评中国叙事文缺乏艺术的整体感和“结构”的意识。

① 冯镇峦《宦娘》篇夹批，王渔洋《连锁》篇评语，冯镇峦、但明伦《粉蝶》篇评语，张友鹤辑校《聊斋志异（三会本）》[M]，上海：上海古籍出版社，1986.990.337.1680.

② 转引自蒲安迪《中国叙事学》[M]，北京：北京大学出版社，1996.57. 此文引自《诗学·第九章》不同译本表达稍有不同，亚里士多德《诗学》[M]，商务印书馆，2002.82. 翻译为：“在简单情节和行动中，以穿插式的为最次。所谓‘穿插式’，指的是那种场与场之间的承继不是按可然或必然的原则性接起来的情节。”

①中国叙事文无论长篇还是短制，都存在相当数量的“缀段”结构，它们通常就是由可以独立成篇的故事一段一段“连缀”而成，故事和故事之间缺乏西方小说那种“头、身、尾”一以贯之的有机性。如果以西方传统小说理论的镜相聚看中国古典叙事文，的确只能得出这样的立论。然而，现代西方已有一些理论家开始在为中国叙事文这种“缀段性”结构所受到的不公正待遇作翻案文章，如蒲安迪即是其中一个，他从西方思维的时间性和东方思维的空间性及中国叙事者受阴阳五行学说影响，肯定了这种结构的合理性。然而，理论的建构常受制于特定的时代背景所形成的认识。昆德拉《小说的艺术》在探讨小说结构时，说：“（传统上）没有情节的统一性，人们就很难想像它是一部小说。……然而我认为存在着某种更为深层的东西来保证小说的统一性：那就是主题的统一性。而且一直以来都是这样。”^②昆德拉本是站在现代小说的立场上，为情节淡化的小说辩护，而引用到此，却也是为缀段结构正名的最好理论论据。

《聊斋》中此类结构二体兼有，笔记体中如《查牙山洞》、《折狱》、《郭安》等，传奇体中如《念秧》、《荷花三娘子》、《罗刹海市》（卷四）等篇皆是。冯镇峦在评《罗刹海市》的结构时，认为：“此篇两截做法。”^③但其主题却是统一的，都是叙述马骥在罗刹国和海市的所见所闻，着笔于“花面逢迎，世情如鬼。嗜痂之癖，举世一辙”^④（P464）这一批判性主题。《荷花三娘子》（卷五）前半写狐女，后半写荷仙，虽做上下两截法，但其主题都是写一个男子（宗生）与一个异类女子相恋的款款深情，虽题为“荷花三娘子”，但行文亦似无偏重，只在传情叙意，虽有追求艳遇之嫌，却把人世间男男女女之间那种非常微妙的感情和奢求渲染得淋漓尽致。两个故事连缀，但其给读者的审美效果已远远超出了这两个故事独立成章的简单相加。《聊斋》中还有一类缀段，其故事行动的主体角色并没有变，大主题一致，但前后两截都自己明显独立的小主题，如《成仙》（卷一）篇，但明伦评：“前幅写成

① 蒲安迪.中国叙事学[M].北京:北京大学出版社,1996.57.

② 昆德拉.小说的艺术[M].上海:上海译文出版社,2004.102.

③ 冯镇峦.《罗刹海市》夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.454.

④ 蒲松龄.《罗刹海市》(卷四).张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.464.以下所引《聊斋》原文均出自此本,后文只标页码,不另注版本号.

肝胆照人，真诚磊落；后幅写成幻形度友，委曲周旋。气局纵横，笔墨恢诡。至周先以牧佣之微嫌，不能自忍，几坏身家；继则人已弃予，而犹溺之而不忍弃；颠倒至此，何从识自己面目乎？梦者以为真，真者乃以为梦。幸有良朋，反复警唤，半生懵懵，乃忽焉醒耳。‘忍事最乐’一语，从阅历中得来，回顾而出之，所谓‘回头是岸’也。即借此收束全文，通篇线索，一丝不走。”^①冯镇峦在《罗刹海市》篇末尾评到：“局微散缓，昔予友读之曰善。”^②可见在不受西方思维影响的中国小说理论家眼里，缀段在结构章法上并不存在什么缺陷，照样可以“通篇线索，一丝不走”。

四、《聊斋》的角色模式和语义方阵

西方叙事学受现代语言学和结构主义研究思路的影响，它对传统批评中指称叙事文学结构的术语“情节”(plot)赋予了新的阐释意义，因此，叙述学对结构的分析旨在归纳出叙事作品所具有的普遍性和共同模式，“这个共同的模式存在于一切言语的最具体、最历史的叙述形式里”。^③从本质说，这是一种共时性的研究，它不是着眼于文章的前后顺序、因果关系，而着重考察作品内容在共时态下的组织安排。这种深层模式就是要从分析作品的表层结构由表及里逐渐深入归纳出深层的共有模式。福斯特在《小说面面观》里曾经给故事下过一个定义：“小说的基础是故事，而故事是叙述按时间顺序排列的事情。”^④而事件就是行动，因此必然有一个行动者，法国叙事学家格雷玛斯将具有叙事功能的行动者称为“角色”。行动是一种动态的、历时的情节结构；而行动者，特别是具有叙事功能的角色却是一种相对静态的共时态存在。因此，叙事主体对作品角色模式的设置主要是一种深层的结构布局。以此切入《聊斋》文本，我们发现前文分析的无论是“史传外型”还是情节结构模式，其实都是历时态的展开，从本质上

① 但明伦.《成仙》篇夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.94.

② 冯镇峦.《罗刹海市》夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.464.

③ 罗兰·巴尔特.叙事作品结构分析导论[A].西方文艺理论名著选编[C].北京:北京大学出版社,1987.463.

④ (英)福斯特.小说面面观[A].小说美学经典三种[C].方土人 罗婉华译.上海:上海文艺出版社,1990.224.

说仍停留于表层结构模式的分析。从共时态上分析《聊斋》的角色模式和语义方阵，我们将可以由此穿透斑驳陆离的故事表象，洞悉潜蕴其中的深层模式以及叙事主体寄予的审美旨趣。

“角色模式”是格雷玛斯的发现，他在继承普罗普民间故事功能结构分析、列维-斯特劳斯神话结构分析理论的基础上，从语义分析出发，寻找故事内部基本的二元对立关系，归纳出“主角和对象”、“支使者与承受者”、“助手与对头”三对六种角色模式。这里，格雷玛斯对角色和人物两个概念进行了区分，侧重考察叙事作品承担功能性作用的行动者。角色可以是人物，也可以是非人物的抽象概念，诸如命运、理想等都可能是促成某个行动的行动者。如《叶生》科考，主角是叶生，而对象却是功名。而且，同一人物可能充当不同的角色，同一角色又可能由几个人物一起充当。以角色取代人物，旨在分析人物在叙事结构关系中的功能，这也是格氏理论超越传统人物理论进入“叙事结构因素”范畴的原因所在。

格雷玛斯的角色模式和语义方阵，是一种符号学模式。他从结构主义语言学出发，对叙事作品作语义生成层的切割。因此，这种符号学模式较之传统印象批评中以主题、形象为基础建构而成的模式适应面更广。另外，由于这一模式源于普罗普民间故事分析和列维-斯特劳斯的神话分析理论，因此，以此切入《聊斋》文本，相比世情、历史长篇章回体小说更为得体。本文将《连锁》为个案，依据格氏角色模式和语义方阵理论对《聊斋》的深层结构模式进行具体分析：

《连锁》讲述的是书生杨于畏和鬼女连锁的爱情故事。主角与对象分别是杨于畏和连锁，连锁深夜幽吟的诗情、楚楚可人的美貌使杨于畏一见钟情。因此，杨于畏对连锁的爱是促使其后出入冥间营救，冒死病之危给连锁之复活必须的精血等一系列行动的支使者。承受者与主角往往是同一个人，在此篇中集于杨于畏一身。主角在追求对象的过程中可能遇到敌对势力的阻挠和友善方的支援，这便有对头和助手。在杨于畏追求连锁的过程中，薛生、王生的藐然入侵使连锁生畏而遁，因此，此二者是对头。后冥隶逼充媵妾，使连锁因求助而重返杨于畏身边。冥隶在此具有双重叙事功能，他逼连锁充媵，是要与杨于畏争夺连锁，因此是杨连爱情得以实现的障碍，但另一方面，正是

由于冥隶的逼婚才使得二人再度重逢，故对杨于畏而言，他又是助手。王生的角色前后有所变化，起先，王生经薛生引见希望一睹连锁芳容，但因性格急躁，一介武夫耐不住连锁扭扭捏捏，犹抱琵琶之态，故以石击草丛，吓退了连锁，此时，他是杨连爱情的主要对头。后来，其魂于阴间碰到杨于畏与冥隶厮杀，他大出杀手，与杨于畏共斗冥隶，救出连锁，这时，王生又由先前的对头转为助手。为方便起见，以上角色可列表如下：

主角 (S) = 杨于畏

对象 (O) = 连锁

支使者 (D) = 杨于畏对连锁诗情与美貌的追求

承受者 (R) = 杨于畏

对头 1 (T1) = 薛生

对头 2 (T2) = 王生

对头 3 (T3) = 冥隶

对头 4 (T4) = 人鬼殊途，促人寿命的观念和现实差别

助手 1 (H1) = 冥隶

助手 2 (H2) = 王生

此篇的主人公是杨于畏和连锁，其他功能性人物和角色的设置都是为了使这两者的爱情更加曲折动人和更具故事性。对薛生和王生这两个角色的设置，冯镇峦有三处点评：第一处薛生造访发现杨于畏“金屋藏娇”，冯氏点为：“突添一人。生波。”第二处为薛、王诸生强留杨舍以期求能见到雅鬼连锁，冯氏评为“前添一薛生，此又添一武生，下俱有用。”第三处为杨于畏地府斗冥隶得王生救助，冯氏评为“绝处逢生”。^①这里，从评点可以看出冯氏已注意到蒲松龄人物安排设置上的精到，他注意此处薛生、王生不仅仅是两个简简单单的人物，而是承担一定叙事功能的角色，有了薛王诸生的扰局，杨连爱情在曲折的考验中才能见出真情、显出与众不同的可贵而值得后人广为传诵。这里，要注意杨于畏这个多角色人物。他集主角、支使者、承受者于一身，作者的浓墨重彩使一个谙熟风雅而又重情重义的人物形象得以凸显。而冥隶、王生两人物分别在对头和助手的角色模式中实现功能

^① 冯镇峦.《连锁》篇夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.332-335.

切换，使文势更为曲折动人，同时，杨连爱情也在情节的一波三折中得到了考验，也为后文杨于畏能置生死于度外，以自己精血复活连锁的离奇情节增强可信度。

在看语义方阵之前，我们首先要确定《连锁》的叙事程序，在此我们借用叙事语法分析中常用的符号：NP 为叙事程序；F 为叙事功能；S 为主角；O 为对象；n 为相斥；u 为相容。《连锁》以杨于畏对连锁的爱情追求为线索，可分为如下五个叙事程序：

叙事程序 1 (NP1)：杨连初遇，杨一见钟情，连有意无意。NP1：F (Sn0)

该程序首先写主角杨于畏夜读旷野临墓之斋，闻女鬼吟诗墙外，心向慕之，寻声而追，惊走连锁，杨于畏于是隔墙续诗，希望以此取得佳人的信任。这个叙事程序叙述了主角和对象的身份，主角的心愿和对象的顾虑，以及主角对对象初次追求的失败。整个叙事程序可以表达为：NP1：F (Sn0)

叙事程序 2 (NP2)：杨连相恋，吟诗弹琴。F (Su' 0)

听得杨于畏的续诗，连锁慕风雅而来，自投怀抱，二人渐入相恋之境界。但鉴于人鬼殊途、鬼妻有促阳寿，杨连二人只能以弹琴作诗聊代鱼水之欢。这个叙事程序里，主角和对象的关系在表面上走向了和谐统一，但由于人鬼差异，两者仍有着本质上的自然对立性。故该序列的叙事功能为 NP2：F (Su' 0)，其本质仍是 F (Sn0)。

叙事程序 3 (NP3)：薛生、王生扰局，连锁因畏惧而销遁。NP3：F (Sn0)

薛生出于对风雅女鬼极大的好奇和仰慕之情，希望一睹芳容。杨于畏因盛情难却而代薛求之，连锁误以为杨不尊重自己有言在先而嚼舌为之，因此不欢而散。第二天，薛生偕诸生而来，一连几夜见不到连锁非常郁闷，后闻墙外吟诗，武生王某愤而击石使连锁加深了对杨的误会和不信任。因此，第二晚连锁辞别而去，杨于畏因相思而形销骨立。这个叙事程序中，由于对头的扰乱，主角和对象之间的误会一步步恶化，使刚刚建立的表层和谐再度走向对立和分离。因此，该序列的叙事功能为 NP3：F (Sn0)

叙事程序 4 (NP4)：冥隶逼婚，连锁求助于杨。NP4：F (Su' 0)

回到冥界后的连锁，忽遭冥隶逼婚充媵，万般无奈之下，连锁只得重返人间求助于杨。于是，杨于畏托梦入阴间斗冥隶，被冥隶击中手腕，好在忽遇王生，杨、王二人携手杀死了冥隶，连锁得以解救。为表谢意连锁赠给王生宝刀。这个叙事程序里，对头得以消灭，主角和对象和好如初，因此，该序列的叙事功能仍恢复为序列 2 的：NP4：F (Su' 0)

叙事程序 5 (NP5)：杨献精血，连锁复活，杨连合好。NP5：F (Su0)

连锁告诉杨于畏，由于自己久受生人气，日食烟火，可以复活，但需要生人精血，而且献精血者必大病一场。杨于畏毫不犹豫地献给连锁以精血，后杨果大病欲死。百日后遵照连锁分咐发冢，连锁得以复活。这个叙事程序里，主角和对象之间实现了情对生死的超越，主角和对象的共同努力最终使连锁复活。这里，主角和对象之间的关系不仅在表面上达到和谐统一，而且连锁的复活使得她能够以人的身份与杨于畏正常结合，两者实现了本质上的相容。因此，该序列的叙事功能为：NP5：F (Su0)

从以上五个叙事程序的分析中可知《连锁》的主角杨于畏与对象连锁之间经历着一个“离→合'→离→合'→合”的变化发展过程。格雷玛斯将普罗普的三十一一种叙事功能简化了三种组合形态：契约型组合、完成型组合和离合型组合。很明显，《连锁》是典型的离合型叙事。在连锁复活前，尽管二人之间有过两厢情愿的爱情，但人与鬼的根本对立，决定了这种爱在本质上仍具有不能结合的“离”之本质。因此，这五个序列的前四个可以合并为一个叙事程序：即 Sn0，前四个都是变相着的 Sn0 的反复存在形态，在《连锁》中表现为对杨连爱情的多重考验。由此，整个叙事程序经历了一个二元对立的转变过程，这种情节转化是主角与对象二者的共同努力产生的动力与敌对制约力量（人鬼殊途、冥府罪恶世界）二者相互作用的结果，其关系可以表现为图 1：

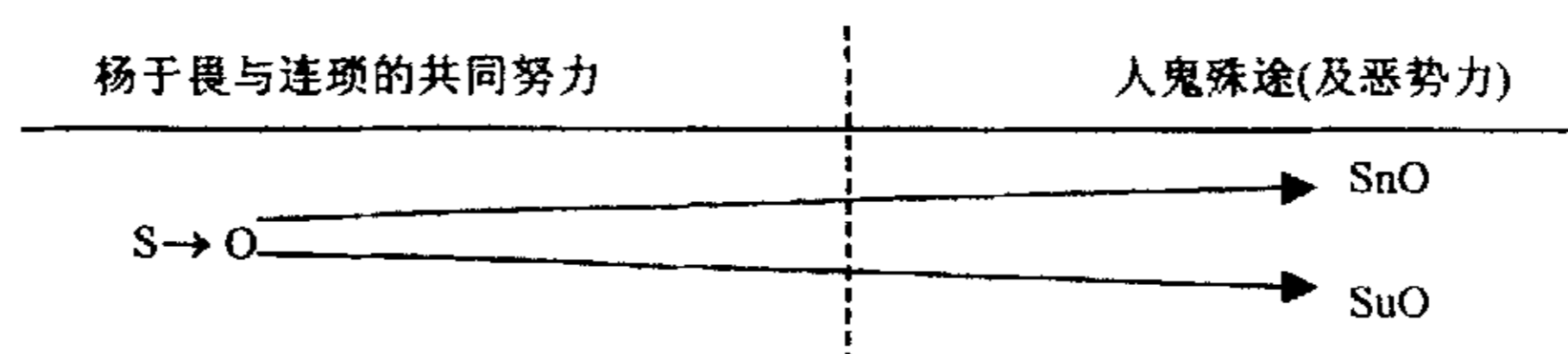


图 1 情节转化关系示意图

这种离合聚散中，杨连爱情离合的几个回合中，文本叙述了两个叙事时空。一个是杨于畏生活的现实的“人的世界”；一个是女鬼连琐存在的虚构的“幽冥世界”。格雷玛斯曾经根据列维-斯特劳斯的主张，指出“人类社会将自身的语义世界划分为文化与自然两个层面：第一层是人类投入自身并加以肯定的内容；第二个层面是他们排斥的内容，这样文化所代表的便是人类允许或认可的关系。而自然所代表的便是人类社会不能接受的关系。于是，我们便有了文化（允许的关系）与自然（不能接受的关系）之间的二元对立。”^①《连琐》存在的两个世界就是这样一个二元对立的世界。鬼的世界是“玄夜凄风却倒吹，流萤惹草复沾帏”^(P331)。人的世界，“晓苑莺声”，虽无天堂之美，但较之鬼界，也算是一方净土。这样，在人鬼殊途的两个时空的描写中也就现出了格氏语义方阵中的一对基本的语义轴：人与鬼的对立。这一对立在深层次上体现的是情与礼的决择，是文化与自然两个层面的对立。用格雷玛斯的语义方阵图表示如下：

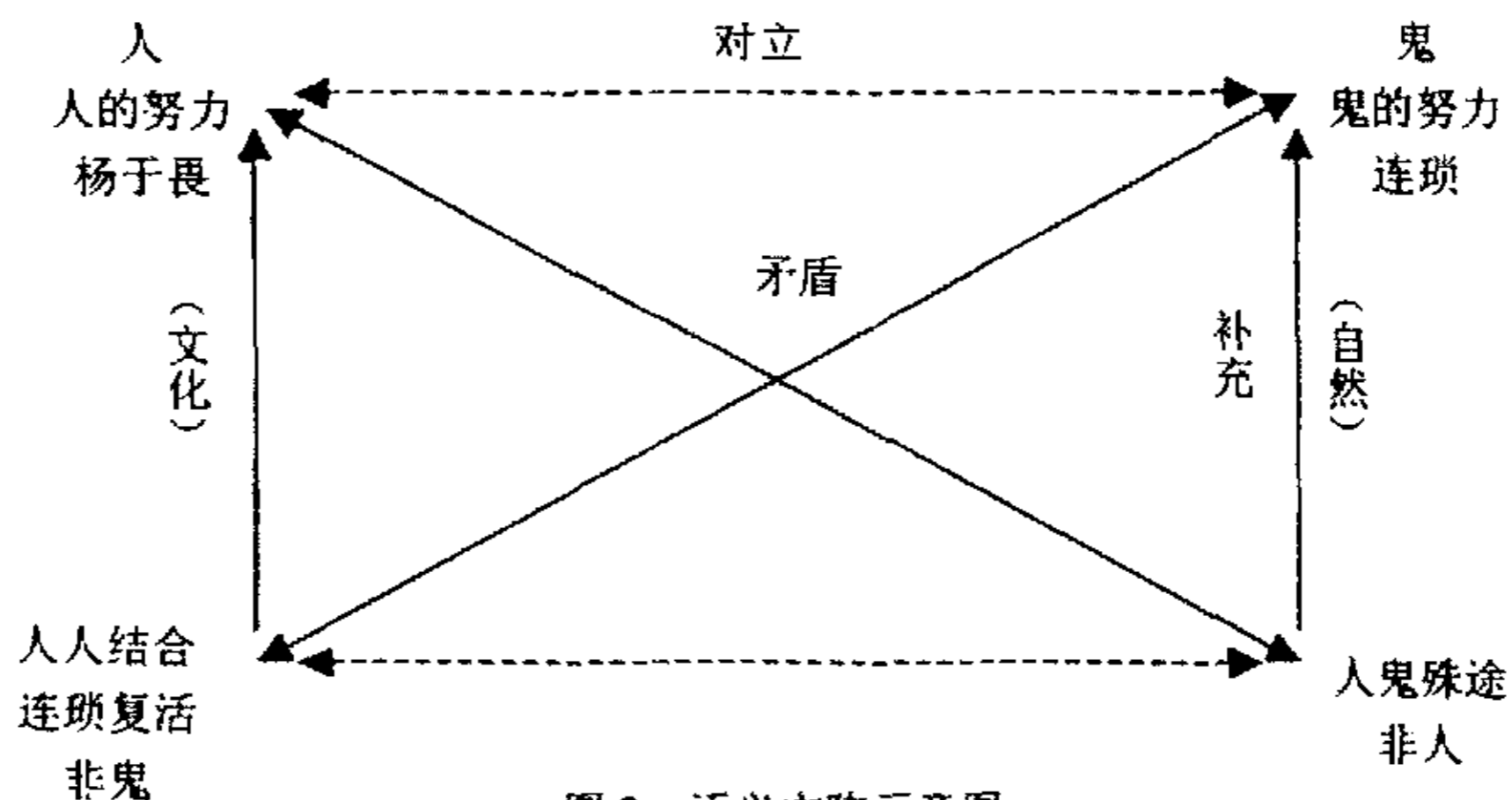


图2 语义方阵示意图

西方叙事学从语法分析的角度切入文本的结构，这是一种共时态的深层模式的归纳。从《连琐》的语法分析，也可见出，这种深层叙事模式有利于读者对文本的把握。这种语法分析实际有三个层面：对作品角色的确定，区分三对六个行动者是一种“句法分析”，还只是叙述深层结构的表现层。对故事情节作五个叙述程序的分解是中介层，连接着角色（行动者）和行动的所指。第三层语义分析层才是结构的组

① 罗钢.叙事学导论[M].云南:云南人民出版社,1994.109.

织形式，在《连锁》篇中语义分析演绎出的人鬼对立，以及“情”最终对“人鬼殊途”的超越，在思想上承继了明汤显祖《牡丹亭》中倡导的“生者可以死，死可以生；生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”^①《聊斋》写狐鬼“多具人情，和易可亲，忘为异类”^②。作者蒲氏在思想上已超越了六朝以来写志怪题材以人与异类的对立为基础的宇宙观，人怪在《聊斋》中实现了最大限度内的人与非人的统一。连锁以“夜台朽骨，不比生人，如有幽权，促人寿数。妾不忍祸君子也。”^(P332)这是人之礼、人之文化对鬼之本能的征服和同化。这种以礼制自然之本能的构思模式在《聊斋》中普遍存在。如《小谢》、《莲香》、《花姑子》、《梅女》等篇目即是。

然而这种叙事语法的分析过分模式化，“三对六种”、“五个程序”、“四点方阵”这种千篇一律的分析范式，并不能解读出经典文本与一般文本、中西与古今之间所存在的独特的艺术美。当然，这也是真理的片面性使然。回到中国古典文言叙事的本营里自我观照。其实《聊斋》的深层布局里还有许多以上叙事语法分解不出来的却又是中国、抑或文言叙事独具特色的结构模式。如人物设置上的“双美”并写，这类情爱模式在《聊斋》所占的份额非常大，评点家称为“双提法”。如《晚霞》、《香玉》、《娇娜》、《张鸿渐》、《庚娘》、《青梅》、《陈云栖》、《寄生》、《莲香》、《小谢》、《宦娘》、《阿秀》、《阿宝》、《封三娘》等诸篇都将人物置于一定社会情境下来塑造，使本来简洁的短篇内含更为丰足。双美法，不在传写艳情和三角恋，而在于表现人之感情的复杂性以及人与人之间需要的多层性。冯镇峦对这种“双美”并写结构给予了特别关注，他如此评《娇娜》的人物设置：“此篇不写松娘，极写娇娜，暗写公子，落笔出人意表。”又认为《阿英》篇是“（此篇）鸚鵡与秦吉了同传。”^③这一结构与中国古典小说受诗文化影响，从而较之西方小说更追求文本意境营造的传统相关。另外，由于文言小说是当时社会的上层士大夫所享用的一种文体，尚意境的思路比同期白

①（明）汤显祖.牡丹亭记题词[A].郭绍虞主编.中国历代文论选（卷三）[C].上海:上海古籍出版社,1980.152.

② 鲁迅.中国小说史略[M].上海:上海古籍出版社,1998.147.

③ 冯镇峦.《阿英》《娇娜》篇夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.65.920.

话小说也走得更远，而《聊斋》文本就是这种叙事传统的精致化。

昆德拉在《小说的艺术》一书中如此总结小说的结构艺术：“小说走了它已走的历史道路。它也完全可以走上另外一条道路。小说的形式是几乎没有局限的自由，小说在它的历史进程中沒有好好利用这一点。它错过了这一自由。它留下了许多尚未探索的形式的可能性。”^①昆德拉瞻望的本是小说的未来，而对小说历史的评判，特别是经典文本，我们要站在文本自身所构成的审美空间中谨慎地衡量作品的艺术形式。结构作为一种表现手段本身是没有优劣等级的，品评小说结构高下的标准应是所运用的结构模式是否有力地表现了主题。《聊斋》结构，无论是表层的“史传外型”，还是情节结构中颇具中国特色的“缀段”式，抑或是与西方叙事语法相默契的深层结构模式，作者蒲松龄都刻苦经营，他在传承与创新间不断挣扎又不断缠绕，虽没有彻底挣脱“仿史体”的窠臼，但其艺术上的精微与纯美使这种结构走向了精致化，同时，这种存在于特定时代背景中的结构模式，也是中国小说文体独立的历史见证。

第二节 叙事时间

一、《聊斋》叙事时间的人文化

叙事作品是一个具有多重时间的叙述序列。时间，是当代叙事学切入作品分析的一个镜像聚。以西方经典叙事理论为参照系，反观中国古典叙事作品，在长篇章回体小说中已取得了显著成就。而在文言小说体系中却一直裹足不前。本文拟从叙事时间的角度，探讨《聊斋》对史传文学的超越，以及这一超越在小说文体上的意义。

叙事文学是一种在时间中展开的艺术，对时间进行叙事与故事两大层面的切割，是叙事时间理论赖以存在的基础。托多罗夫指出：“叙事的时间是一种线性时间，而故事发生的时间则是立体的。在故事中，几个事件可以同时发生，但在话语中则必须把它们一件一件地叙述出

^① 昆德拉.小说的艺术[M].上海:上海译文出版社,2004.104.

来；一个复杂的形象就被投射到一条直线上。”^①中国古典小说受历史叙事的影响，在时序上普遍存在叙事时间与故事时间重合、同步的现象。但从故事时间到叙事时间的兑换，叙事主体要依据目标的需要，对故事这一原本是精确的时间形态，进行或虚构剪切、或朦胧隐退的处理，这种对故事时间的有意改造就是作者的倾向性选择，带上了他作为主体对故事的情感评判，也表征着他的审美意趣。

现实生活中，事件无论巨细，其发生的时间刻度都是具体可寻的。文本中，读者对故事时间的把握，主要是通过叙事的时间刻度来获得。因此，从故事到叙事的转换，叙事者首先将对时间刻度进行调整。对某些固定时间刻度模式的偏爱，往往能见出作者的叙事观及其审美追求。《聊斋》叙事对故事时间的兑换在时间刻度上呈现出一种迥异于其他文言小说的叙事成熟，即自觉地对故事的具体时间刻度进行或消隐、或模糊地处理，实现了从笔记到小说的质的飞跃，使《聊斋》挣脱掉史传文学这一母脐，成长为真正具独立文体品格的小说。

中国古典叙事深受史传文学的影响，从史家的角度追求“重道崇实”的小说叙事观一直居正统地位。小说从萌芽状态的笔记发展到成熟的白话章回体，都保留了紧承史传文学而来的清晰的时间刻度。《三国演义》叙事从东汉灵帝建宁元年(168年)至西晋武帝太康元年(280年)，在长达113年的历史中，凡遇重大事件，作者皆明确指出年月日。《金瓶梅》的叙事仿效史传编年，故事时间非常清晰。张竹坡在《金瓶梅读法》中说：“《史记》中有年表，《金瓶》中亦有时日也。开口云西门庆二十七岁，吴神仙相面则二十九，至临死则三十三岁。而官哥则生于政和四年丙申，卒于政和五年丁酉。夫西门庆二十九岁生子，则丙申年，至三十三岁该云庚子，而西门庆乃卒于戊戌。夫李瓶亦该云卒于政和五年，乃云七年：此皆作者故为参差之处。”^②由于此见，仿效史体编年体例，对故事时间刻度进行较精确化的处理，不仅为作者所重视，也得到了评家的充分肯定。对时间刻度的精确追求是中国古典叙事的一种特质，白话体系一直到《红楼梦》这种情况才有所改观，小说突破了这种对故事时间近乎自然复述的历史叙事，营

① 兹韦坦·托多罗夫. 叙事作为话语[A]. 美学文学方法论(下)[C]. 北京:文化艺术出版社, 1985. 562-563.

② 张竹坡. 金瓶梅读法[A]. 朱一玄编. 《金瓶梅》资料汇编[C]. 天津:南开大学出版社, 1985. 218.

造出一个人文的、诗意的审美艺术时空。文言体系，笔记小说承袭历史叙事的模式，旨在史料事实的求真，循名责实，意在传信，对故事时间的记录自然会刻度分明。唐传奇“始有意为小说”^①，在叙事上走向成熟，但大多数传奇开篇即交代故事发生的朝代背景，如《柳毅传》在“仪凤中”（唐高宗年号）、《李娃传》的“天宝中”（唐玄宗年号）、《虬髯客传》是“隋炀帝之幸江都”时，叙事的时间刻度历历可寻。也许有些评论家考据说这些时间刻度都有失准确，只是叙述者的一种虚构，如《金瓶梅》宏观上明写宋徽宗朝，实似明神宗朝；微观上所写社会生活细节，充溢着的又是嘉靖年间的气息。情况也许确实如此，但文本中大量保留这种或真或假的时间尺标，就足以证明叙述者仍觉得时间刻度的确定无论虚实都还是必要的。

《聊斋》承袭了《史记》纪传体的叙事模式，但在叙事内含中却幻化了传记文体最重要的一项——具体的历史时间的刻度定位。对照《史记》的七十列传可以发现，蒲氏继承了司马氏以人物为纲的纪传体，在结构上套用“史传外型”。但在具体的行文过程中，《史记》的历史时间刻度清晰可见，如《廉颇蔺相如列传》：“廉颇者，赵之良将也。赵惠文王十六年，廉颇为赵将，伐齐，大破之”。^②即便有些列传涉及的历史人物由于地位卑微，小的细节时间已无从定位，作者也不忘给它一个大致的时间，如《刺客列传·聂政传》，据美国学者白亚仁考证，蒲松龄的创作明显受到《史记》的影响，而以《田七郎》与《聂政传》之间的这种承继关系最为典型。^③鉴于聂政历史地位的卑微，司马迁给的是一个总体的历史坐标，开篇即曰：“其（曹沫劫持齐桓公事）后四十年而辄有聂政之事。”^④而《田七郎》篇却隐去了这一精确的时间刻度，将故事从某一特定的历史时空中抽演出来，拓展为普通民众都可能遭受的人生际遇，缩短了历史叙事可能带来的与读者的隔离感，扩大了题材的现实意义，在消解时间刻度的同时获得了一种叙事的审美张力。

对叙事时间人文化的自觉追求，有意识的消隐史传文学留下的胎

① 鲁迅.中国小说史略[M].上海:上海古籍出版社,1998,44.

② 司马迁.史记[M].长沙:岳麓书社,1988.610.

③ (美)白亚仁.《田七郎》与《聂政传》关系探源[J].文史哲,1992(4):96-98.

④ 司马迁.史记[M].长沙:岳麓书社,1988.638.

记，是《聊斋》超越其所本的众多本事的一个叙事策略。从《聊斋》与其本事的对照来看，《侠女》之本事：（唐）李肇《唐国史补》篇在“贞元中”，（唐）皇甫氏《原化记·崔慎思》篇在“唐贞元中”，（唐）薛用弱《集异记·贾人妻》在“唐”时，（宋）佚名《翰苑名谈·文叔遇侠》在“治平间”，（清）王士禛《剑侠传》在“康熙戊辰”，《阙名笔记》在“清世宗之崩”时；《陆判》之本事：刘义庆《西明杂录·贾弼之》在“晋义熙中”，（清）徐芳《换心记》在“万历中”；《柳生》之本事：《定婚店》在“元和二年”等等。冯镇峦说：看《聊斋》“泥其事则魔，领其气则壮”，^①对时间的模糊化处理即取消了读者泥于事的先决条件。隐去故事发生的历史时标，是蒲氏对“本事”的再创造，这种本身并不新奇的情节由此诱发出富有个性特征的模式和当代的意蕴，为小说从子史的母体中分离出来迈出了坚毅而又具实质意义的一步。

当然，由于体制驳杂，《聊斋》“一书而兼两体”的现实使文本在叙事方式上呈现出多样性和杂糅性。其中部分的小品文仍基本继承了笔记文的传统叙事规则，保留了较为精确的时间标尺，如《地震》、《夏雪》、《李司鉴》等。这种文体还只能算是纯粹意义上的笔记，与小说的概念和内含了无干系，本文存而不论。《聊斋》中有些笔记体小说，旨在传事，保留具体的时间刻度，对其怪异的内容不流于荒诞有一定的说服作用，为了尽量保全作品的形象体系，蒲氏又往往将具体可考的时间置于文末对材料来源的交代之中，如《祝翁》篇。《聊斋》中最能体现蒲氏艺术造诣的近200篇传奇体小说很少有具体历史时间的坐标定位，一些传奇体中也有点出时间的，但此时的时间刻度更多的是为作品人物提供一个政治、社会背景。如《促织》（卷四）篇说“宣德间，宫中尚促织之戏，岁征民间”、^{（P489）}《张诚》（卷二）篇的“豫人张氏者，其先齐人。明末大乱，妻为北兵掠去”、^{（P247）}《公孙九娘》（卷四）篇中的“于七一案，连坐被诛者，栖霞、莱阳两县最多”^{（P477）}等的叙述，其时间已不单是一个“明神道之不诬”的标尺，而具有相当的社会批判作用，这种时间背景与人物的命运休戚相关，升华了作品的主题思想，因此，这种时间刻度承载着一定的叙事功能，已超越

^① 冯镇峦.读聊斋杂说[A].张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.9.

史传与笔记中时间之“传信”、“纪实”的功用，时间刻度与叙事功能融为一体，成为叙事的一种行之有效的手段与策略。

对蒲松龄有意消隐时间刻度这一叙事策略，冯镇峦有过敏感的发现，他指出：“一夕、一月、一日，聊斋多如此用笔，变化万端，观者不觉，惟我见之。”^①受短篇体制的影响，《聊斋》不可能像在鸿篇巨制中那样细腻地描绘某一时间刻度里的场景，因此，中国古典长篇中常出现的人文化时间刻度，如生日、节气等在《聊斋》中很少被运用。而更多是采用一种大致的、模糊的刻度，正如冯镇峦指出的“一夕”、“一月”、“一日”都是《聊斋》中运用最多的时间刻度。在此，作者追求的是一种迥异于以往叙事的艺术真实，而非历史真实。这种虚化而游离的叙事时间，将故事悬置到一个无始无终的艺术时空，使作品的终极指向可能的“或然律”人生，为读者的再创造留下了艺术空间。

冯镇峦说《聊斋》一书“有意作文，非徒纪事”，对史料、文料的“粉饰”是“以文不以事”。^②在《聊斋》的叙次安排中，其对反传统时间观的运用和强调，是依照故事和人物性格顺乎自然的内在逻辑为发展脉络。由传统小说观遗留下来的外在的、纯形式的编年体时态，在他的叙事中被踢除干净。蒲松龄对小说叙事人文化时间的自觉追求，是文言小说文体渐趋完善的标志。从史传、志怪志人、唐传奇到《聊斋》，对时间的不同把握方式，已不仅仅是一个简单的叙事技巧问题，而是包含了一种文学形式从诞生到成熟的长期艰难的发展演变过程，也是曹雪芹与传统小说时间观实现最后决裂的一个前兆。

在《红楼梦》开卷第一回中，曹雪芹借石头与空空道人的对话，首先在理论上回答了读者可能提出的关于“无朝代年纪可考”的质问：“我师何太痴耶！若云无朝代可考，今我师竟假借汉唐等年纪添缀，又有何难？但我想，历史野史，皆蹈一辙，莫如我这不借此套者，反倒新奇别致，不过只取其事体情理罢了，又何必拘拘于朝代年纪哉！”^③当然，这并非曹氏的独创。“只取其事体情理”，略其“朝代年纪”，即淡化故事是时间标尺，通过上述分析，我们知道在《聊斋志异》中

① 冯镇峦.《鲁公女》篇夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.294.

② 冯镇峦.读聊斋杂说[A].张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.9.13.

③ 曹雪芹,高鄂.红楼梦[M].长沙:岳麓书社,1987.2.

早已被运用得炉火纯青，蒲松龄只是未从理论上如此道白而已。

小说是一种虚构的艺术。时间的确定如同空间的确定一样，是为了给叙事接受者一个想象的平台。文学是语言的艺术，语言只是抽象的符码，从语言到形象，有赖接受者凭借个体的生活经历、知识结构等进行二度创造和重构。因此，接受者借以重构形象的时间刻度，毕竟只是想象的、心理的，它不同于现实时空与历史时空刻度的精确，只是读者从作品形象过渡到经验自我的一个想象符码。对于小说接受而言，无论虚实，文本即便有确凿的时间刻度，受众也不可能死守这一时间，除非这种时间刻度已带上了某种文化意韵或承担特定的叙事功能。

蒲松龄的《聊斋》在叙事时间刻度上自觉地实现了对史传的超越，使文言小说的文体独立品格在唐传奇成熟的文体基础上进一步明朗化，为《红楼梦》选择人文化的时间刻度奠定了基础。而《聊斋志异》中笔记体与传奇体并存的文本现实，也正是中国古典小说，尤其是文言小说文体渐趋成熟的一部演绎史。

二、《聊斋》的时距——概述与场景

叙事时间的人文化是作者实现其“孤愤”主题、“有意作文”的一个概貌显现。从横向切入，剖析《聊斋志异》文本时间长度对故事时间长度的伸缩、剪切，即热奈特所说的“时距”，将发现以《聊斋志异》为代表的文言短篇小说有着迥异于中国古典长篇，也异于西欧古典短篇的一种“特质”。

热奈特将时距划分为四种基本形式，即省略、概述、场景和停顿。并说：“小说叙事的基本节奏通过概要和交替来确定。”^①四分法对于分析长篇叙事作品，无疑是必要和可行的，而对于短篇的解读，完全可以用概述和场景的二分法进行。短篇的体制决定作者只可能有选择的进行，而且概述造成也必然包含省略。另一方面，“停顿”其实也就是一种静态场景。热奈特认为，“一直到19世纪末，概述始终是两个场景之间最平常的过渡形式，犹如舞台的‘背景’，因而是小说体

^① (法)热奈特. 叙事话语 新叙事话语[M]. 北京:中国社会科学出版社,1990. 61.

叙事文的最好的连接组织。”^①的确，概述是叙事主体连缀场景，演进故事，调节叙事节奏的一种行之有效的叙事谋略。然而在短篇小说，特别是中国文言短篇小说中，概述除结缔、过渡场景外，更是其叙述话语的主体。

短篇小说是一种具有两难机制的艺术体裁：一方面，它篇幅短小，时空有限，另一方面又要反映丰富的社会生活，蕴藉深刻的内涵。在这种体制的限制下，西欧古典短篇多截取生活的横断面，用“镜头”和“点”的艺术技巧，展现某一场景，集中表现人物和主题。而中国古典文言短篇则多用“浓缩”、“概述”，利用文言话语主“形象”、重“表意”的功能，与概述的快镜叙事结合起来，从而取得“文约事丰”的叙事效果。它像一株盆景，根茎、枝干、花叶俱全，小巧而精全，是丰富社会现实的全幅“缩影”，而非某个场景的特写。从纵向考察，《聊斋》的时间流态多不做“点”的处理，而偏爱历时长的类似长篇的题材，由于故事时间跨度较大，有点类似“史”的写法。如《三生》（卷一）篇短短600字就叙述了刘孝廉前三世由“缙绅→马→犬→蛇”的全部经历、《张鸿渐》（卷九）篇的时间跨度也数十年，从张鸿渐18岁外出逃难，到他儿子十八九岁中了举人后才得以团聚，这期间张鸿渐与狐女舜华、妻方氏几度离合，自己辗转几个省市，俨然就是一篇长篇小说的故事梗概。然而，在这类小说中，叙述者以概述为主体，点缀情事，使《聊斋》的时间艺术呈现出一种沧海桑田的历史纵深感，叙述也因此灵动而流转。

《聊斋志异》受史传文体和八股时艺的影响，其叙事模式上存在某种较固定的程式。蒲松龄近200篇传奇体中，多采用以“概述”形式开篇即对主要人物，往往是现实界人物进行总体概述，其模式是：“某生，某地人，有某特征……”如《连城》（卷三）：

乔生，晋宁人，少负才名，年二十余犹淹蹇。为人有肝胆，与顾生善，顾卒，时恤其妻子。邑宰以文相契重，宰终于任，家口淹滞不能归，生破产扶柩，往返二千余里，以故士林益重之，而家由此益替。……^(P362)

^① (法)热奈特. 叙事话语 新叙事话语[M]. 北京:中国社会科学出版社,1990. 61.

蒲松龄仿效《史记》列传体，开篇即对作品的主要人物，或与主要人物和主要事件密切相关的次要人物进行介绍，这就是为后来细腻的场景描写，以及大跨度、高速度的概述叙事提供舞台“背景”，如《连城》：开篇介绍乔生其人，紧接着概述了两个小故事——“恤友遗孀”和“破产扶柩”，这两个故事是独立于叙述主线之外的，热奈特称之为“异故事”。“恤友遗孀”的故事，为下文写乔生和连城在冥间被救，几度起死回生的埋下了伏线。“破产扶柩”的故事，写他回报“以文重己”的邑宰不惜自己破产，是“士为知己者死”的一个写照，为下文写“乔生割膺肉医连城之病”的壮举增强了可信度。因此，从全篇的逻辑关系和情节布局来看，这两个“异故事”的概述都是丰富人物性格，推动情节发展的一个“背景”，成为小说不可或缺的一环。

从现存的半部手稿上蒲松龄对《聊斋志异》所作的修改来看，作者改动最多的就是将人物对话改为概述或者竟将它们删去。这一方面是由于人物对话难以处理，更重要的是概述这种叙述形式更适合短篇小说的具体实际，它使行文更为简练，主题表现更为集中，如《续黄粱》（卷四）、《辛十四娘》（卷四）：

修改前：曾得意荣宠，亦乌知其非有也。疾趋入朝，天子前席而问曰：“臣庶劳卿襄理，调燮非易。”曾唯诺，无以对休命。天子又曰：“进贤退不肖，大臣之责。有所黜陟，三品以下，任卿胸臆，不必奏闻。”即命赐蟒服一袭，玉带一围，名马二匹。曾被服稽拜以出，乘马挥鞭，殆如翔翥。

修改后：曾得意，疾趋入朝。天子前席，温语良久。命三品以下，听其黜陟；即赐蟒玉名马。曾被服稽拜以出。

——《续黄粱》^(P519)

修改前：公子出验之，怒曰：“我待尔不薄，何遂逼奸杀婢子！”生百口无以自明，乃叹曰：“悔不听妻言，以至于此。”执送广平。

修改后：公子出验之，诬生逼奸杀婢，执送广平。

第一例《续黄粱》篇中，作者的改动主要从两个方面考虑。删去“亦乌知其非有也”；“乘马挥鞭，殆如翔翥”这一带明显的主观介入叙述者话语和叙事描写，保持叙事的客观性。另外，将曾孝廉与天子对话的场景描写简化成由叙述者说出的概述方式表达。“温语良久”，比直接对天子的描写更能体现天子对其宠爱有加，而且用文言语表现天子这一特定人物的语言，往往难以传神，而概述的方式却又能取得内含丰蕴的效果。《辛十四娘》篇，改后的“诬生逼奸杀婢”一语概要叙述了冯生如何被诬陷的原委，将文势简而有力的收向辛十四娘与冯生爱情故事这一情节主干上来。从作者对稿本的修改来看，蒲松龄对概述与场景这两种叙事方式的功能、特点把握非常到位，并走向了创作的自觉。

“概述”虽说是文言短篇叙事的一大特质，但若全篇充斥的都是“概述”，一味地追求“简断完洁”，作品不免就会产生“馋笔渴墨之消”而了无生趣。行文与“讲故事”也将毫无区别，“讲故事”不同于叙事，没有场景和描写的故事叙述将如同故事梗概，必然导致人物形象的贫乏，也不能显现创作者的才情和小说叙事应具有的艺术美感。

《聊斋》善于场景描摹，这不仅体现在他对使用文言表达生活这种语体间的转换达到炉火纯青的境界，而且更体现在善于选取这种着笔点，蒲氏称之为“避实击虚之法”。他在《与诸弟侄书》中有一段谈创作经验的话：

虽古今名作如林，亦断无攻坚摭实，硬铺直叙而其文得佳者。务于他人所数十百言未尽者，予以数言了之。及其幅穷墨止，反觉有数十百言在其笔下。又于他人所数言可了者，予更以数十百言排荡摇曳而出之，及其幅穷墨止，反觉纸上不多一字。如是又何虑文之不理明辞达、神完气足哉？此则所谓避实击虚之法也。

——蒲松龄《与诸弟侄书》

这里，蒲氏意识到文本的叙事时间对故事时间有调控作用。叙事

主体可以用“数言”了“他人所数十百言未尽者”，也可以用“数十百言排荡摇曳”出“他人所数言可了者”。即在概述与场景之间进行颇富个性的选择，避实而击虚，然后方可写成“人人眼中都有，人人笔下俱无”的千古奇文。从蒲松龄对自己创作经验的总结来看，蒲氏在此点上已实现了理论的自觉。他所谓的“避实击虚法”，古文家常称之“文笔繁简”问题，而用叙事学术语来讲，实际就是叙事时距上根据特定的审美需要，有意识地对故事时间进行或延宕、或紧缩等不同形态的调控。

对《聊斋》的场景批评，理论界关注颇早，且论述亦详。纪昀尝云：“《聊斋》盛行一时，然才子之笔，非著书者之笔也。……今燕昵之词，嫖狎之态，细微曲折，摹绘如生。使出自言，似无此理，使出作者代言，则何从而闻见之？又所未解也。留仙之才，余诚莫逮其万一，唯此二事，则夏虫不免疑冰。”^①虽在当时是否定性评价，却正好反向说明了《聊斋》作者自觉地把握了小说的文体特征：小说不同于历史叙事，小说叙事中虚构是不可避免的，以虚构手法对场景进行细微而生动的描述将有利于增强小说的艺术感染力。鲁迅称赞《聊斋》“描写委曲，叙次井然，用传奇法，而以志怪，变幻之状，如在目前”^②，《聊斋》场景的细微曲折，摹绘如生正是其艺术魅力之所在。这种细致入微处的点缀，使《聊斋》在大量运用概述这一时距手法的同时，文势仍不减酣笔饱墨之致。

当然，在短篇小说中，概述与场景是相对又相辅相成的，不把一部分事情概略，就不可能集中笔墨去描写场景。反过来，不对一些事情进行细腻的描摹，就难以见出作者的匠心，概述也就成了一种没有生命力的梗概。概述是场景的基础，场景是概述的映衬和升华。没有概述的大背景，场景部分就显不出空灵，也不能触发读者广阔的联想。

《聊斋》中概述与场景的转换，主要是以对话的形式。《聊斋》中出现大量引语，且引语中多概述性事件，用以补充短篇体制的局限。如《婴宁》：“老身秦姓，并不诞育；弱息亦为庶产。渠母改醮，遗我鞠

① 盛时彦. 阅微草堂笔记姑妄听之跋[A]. 朱一玄编. 聊斋志异资料汇编[C]. 天津: 南开大学出版社, 2002. 496-497.

② 鲁迅. 中国小说史略[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1998. 147.

养。”^①就将婴宁的身世及与王子服的关系一一交待清楚。《侠女》(卷二):“向不与君言者,以机事不密,惧有宣洩。今事已成,不妨相告,妾浙人。父官司马,陷于仇,彼籍吾家,妾负老母出,隐姓名、埋豆项,已三年矣,所以不即报者,徒以有母在;母去,又一块肉累腹中:因而迟之又久。向夜出非他,道路门户未稔,恐有讹误耳。”^(P125-126)这一语言场景描写同时也是一段概述,补充说明了前文侠女的诡秘之行,解释其“侠”,也解开了读者与顾生心中之“谜”。《青娥》(卷七)篇冯镇峦对《聊斋》的时距艺术有过一段精彩评论:“文章要省即加倍省,要增即加倍增。不写,则许多只须一句,要写,则一事必须数番。娶女归三字,省法,人知者是收上,不知即以为下须用处。”^②

概述和场景作为小说的基本节奏,有着独立的叙事功能。概述高跨度的时间处理可以容纳更多的故事情节,在更大的范围内调度叙事时空,对背景作宏观交代,是场景生成的基石,也是连缀不同场景的最自然的结缔组织。在文言短篇小说中,概述还是结构主体之骨,是拽之通体俱动的生命线。场景则是小说叙事的主体,它生动逼真,能见出作者的才情,让读者有身临其境之感,使作品摇曳多姿,是叙事主体之血肉,与概述骨肉相容,从而使作品的叙事生气盎然。

三、《聊斋》叙事时间的时序分析——倒叙与预叙

故事,是按照事情发展的自然顺序进行的。在叙事行文中,叙事者往往以种种时间运行的方向,干扰、打断或倒装时间存在的持续性,实行对时间的控制,从而达到某种叙事目的。西方叙事学界将时序分为倒叙与预叙两种类型,中国叙事学界归纳为四种形态:倒叙、插叙、预叙和补叙。

发现与衡量叙述时间倒错,是以“叙述与故事的时间完全重合”^③这一理论假定为前提。这一参照状态的假设性多于真实性,西方文学传统多“从中间开始”,继之以解释性的回顾,荷马史诗就是这种叙述传统手法的开山鼻祖。中国叙事文学,特别是文言体系,受史传文学的影响,叙述时间与故事时间基本重合。《聊斋》中大部分作品仍

① 冯镇峦.《青娥》篇夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.932.

② (法)热奈特.叙事话语 新叙事话语[M].北京:中国社会科学出版社,1990.14.

是按故事时间的自然矢向来演绎，但《聊斋》作为成熟的文言小说的代表，在时间倒错的处理和叙事谋略上，较之前代的文言小说，更为自觉和圆润，并体现了蒲氏特定的主体情思。西方叙事学只讲倒叙和预叙，中国传统小说理论则多讲“插叙”和“补叙”，相比来看，倒叙和插叙的所指基本相同，都是指在时间上采用回溯、倒流的叙述方法叙述故事，而预叙和补叙则是指叙述对故事时间的“提前”。杨义从时间矢向和篇幅份量上界定两者的异同。他认为，插叙“把叙事时间倒转、追溯往事，但由于篇幅过短而不足以称为倒叙，补叙是为了补足情节和意境的完整性，而使时间超出现有叙事中心，伸展到以后的叙事中心的时间范围，但由于篇幅过短而不足以称为预叙”。^①从发生学角度来说，插叙和补叙指的都是一种小说技法，中国古代小说理论深受文章学思路的影响，小说的批评术语许多直接来源于古文家之手，如插叙、补叙虽是中国古典小说理论家们常注意到的，但最初都是篇章分析的产物，而不是从时间的叙事功能角度来立论，插叙、补叙着眼于是否对中心情节线的打破，而非叙事时间。如果从叙事时间考虑，插叙、补叙都是完全意义上的倒叙和预叙。

王平在《中国古代小说叙事研究》一书中说：“文言小说发展到《聊斋志异》，才出现真正意义上的倒叙。”^②在《聊斋》中，最能代表其艺术成就的传奇体小说，由于情节线索较为复杂，语言的线性特征使其在叙述多线并头发展的故事时，必须将一端处理为倒叙，而且一般都用“先是”、“初”等词语标明，或直接用对话转述出来。如《庚娘》（卷三）篇王十八杀金大用一家后，故事时间以庚娘夫妻的生死分离而呈双线发展。庚娘一线：见王杀妻、与王斡旋保节、杀王报仇、自杀、厚葬、墓盗得救、投奔耿氏、夫妻相见。而金生一线：为舟人救、营葬父母、遇王妻唐氏、闻庚娘死、娶唐氏、夫妻相遇。在处理这一并行的故事时间时，作者以死为插入点，将两线的“死而复生”以倒叙的形式说出，使故事更有悬念，扣人心弦。再如《红玉》（卷二）篇，在冯生妻死子散、万念俱灭时，红玉忽然带着他的儿子来与之团聚。红玉是如何遇到冯生之子的呢？有必要向读者解释清楚。由于这一情节与作品整个的意象和人物性格的塑造的关系并不十分密切，只

① 杨义.中国叙事学[M].北京:人民出版社,1997.150.

② 王平.中国古代小说叙事研究[M].河北:河北人民出版社,2001.164.

是情理逻辑上的一个存在，因此作者就只以数语串插在对话中加以补充。

《聊斋》公案题材，为取得某种悬念效果，多采用倒叙法。如《诗谳》与《胭脂》两篇均都用倒叙法，但叙述者也将其处理得和而不同：《诗谳》（卷八）的倒叙，对剧中人物和读者而言，都是倒叙。《胭脂》（卷十）只是剧中人物的倒叙，读者顺着故事的脉络已知杀手是毛大，而剧中人物却不知道。虽然读者知道故事的真相，在一定程度上降低了期待的目标值，但另一方面，读者的了解与剧中人物的无知之间的二律悖反又产生了某种张力，真正的罪犯是否能绳之于法？张生与宿生是否会成为替罪羔羊？这里反映出当时社会司法体系和人治制度的不合理，虽是喜剧，却在某种程度上反应出社会的深层悲剧。

预叙，是中国古典小说相对于西方小说在时间艺术上的一个具民族特色的叙事特征。预叙，即提前将未来会发生的事件叙述出来。这在崇尚“从中间开始”的西方叙事传统中，是非常少见的。热奈特说：“提前，或时间上的预叙，至少在西方叙述传统中显然要比相反的方法（指倒叙）少见得多……（普鲁斯特）《追忆似水年华》对预叙的运用可能独占鳌头。”^①在《新叙事话语》中，他又补充说：“所有带预兆的梦、预言性叙事、俄狄浦斯的神示、《麦克白》的女巫都有这个功能”^②《追忆似水年华》采用了大量预叙，在于它深受柏格森心理时间学说影响，而且是一部自传色彩颇浓的以第一人称叙事写成的小说。这种回忆录式的叙述方式便于对时间流进行随意地提前或推后，从而造成《追忆似水年华》的叙事随意识流的牵引，在过去、现在和将来之间缠绕、交织。里蒙-凯南说：“预叙远不如倒叙那么频繁出现，至少在西方传统中是这样。”^③中国叙事传统则恰好相反，真正西方意义上的倒叙不多，而预叙却非常普及。如《金瓶梅》第二十九回“吴神仙冰鉴定终身”、第四十六回“妻妾戏笑卜卦”；《红楼梦》第一回“甄士隐梦幻识通灵”，第五回贾宝玉“游幻境指迷十二钗，饮仙醪曲演红楼梦”。在《聊斋》五百篇中，预叙的主要存在形式就是“因果报应”模式，如花妖狐魅对凡人的预言，这种叙事时间上的

① 热奈特.叙事话语 新叙事话语[M].北京:中国社会科学出版社,1990.39.

② 热奈特.叙事话语 新叙事话语[M].北京:中国社会科学出版社,1990.246.

③ 转引自杨义.中国叙事学[M].北京:人民出版社,1997.152.

提前肩负着多种叙事功能。

预叙的基本类型可分为两类四种。根据预叙事件与第一叙事事件的时间关系，可分为外预叙与内预叙，根据预叙事件被透露的清晰程度，可分为显性预叙和隐性预叙。外预叙叙述的事件是在第一叙事时间之外，在中国古典小说中，往往表现为对人物最终归宿的一个补充。它通常表现为显性形式，用于交代次要人物的归宿或主要人物偏离叙事中心的远期下落。如《红楼梦》第二回贾雨村重遇甄家丫头娇杏，娶她作了二房，后来又扶侧作正室；第一百十九回说，贾琏由于感激平儿救巧姐，打算扶正平儿一事。这时，叙述者都跳出现有时间链，提前预叙了她们的远期归宿，都是显性外预叙。这类预叙在中国古典小说理论中被称为“补叙”。杨义先生认为补叙是“篇幅过短而不足以称为预叙”也“不足以改变整个叙事文本的时间顺序”的时间提前。这个观点有失偏妥，预叙在中国古典叙事作品中大体都篇幅不长，实际上，它们两者的区别主要在于是否外在于叙事主体，补叙一般是对次要人物的归宿或主要人物偏离叙事中心的远期下落的一种补充。古典小说中叙述主体对显性预叙的运用，不是基于像现代作家那样，要通过对自然时序的颠覆，表达主体对人生和命运的非理性认识，而是为了不打断叙述的主干、不游离故事结构的中心，其实质就是更理性地把握叙事的一种表现。

《聊斋》由于体制短小，结构清晰，这种外在的显性预叙存在的必要性较长篇而言大大减少，然《聊斋》却是中国古典叙事作品中预叙运用最多的一部。《聊斋》的预叙不仅有着时间调度功能，更对情节的可信、结构的完整、性格的统一起着关键性作用。如《婴宁》篇王子服对婴宁一见钟情后相思成疾，但仅睹一面，对方姓名住址一概不知，到哪里去找婴宁呢？行文至此，似乎山穷水尽。于此，作者忽借其表兄吴郎之口，说出婴宁乃王之姨妹，住在去此可三十余里的西南山中，从而使文势峰回路转。对这一预叙，但明伦、冯镇峦、何守奇都有注意，因为此法在“文似看山不喜平”的传统文论中可谓是一个“犯”。但明伦的点评明显注意到此乃作者有意为之，他夹批如此：“知此一段用意用笔，可以作虚冒题，可以作两截题。为文最忌直率，最嫌急抢；此则硬将下文明明道破而不以为急抢直率者，解人可索，

不待君传也。”何评为：“贻伏。”^①这一情节线上的提前，使文章绝处逢生，叙述者将读者的阅读期望反逼到悬崖绝壁，又以此别开生面，以吴郎之给语将文势从胡同里逗出。李卓吾曾说：“情事都从绝处生出来，却无一些做作之意，此文章承接入妙处。”^②从山穷水尽之处回转文势，重拓新境，预叙便是这种“水穷云起”之篇章法能“接入妙处”的一个有利保证。再如《小翠》（卷七）篇中小翠在不教育堪公婆辱骂欲离开时说自己与王元丰有五年夫妻夙份。冯评为：“逗下。”^③从而将情节线从上一个故事钩串到下一个故事的叙写链上，从而构成中国式的缀段式的自然过渡。不同于西方短篇小说，受亚理士多德三段论思维的影响，其文章主体结构讲究故事首、中、尾具有一以贯之的有机性。中国叙事文结构多“缀段”式，情节尚“转”。然而，中国叙事文学又非常重视这种故事与故事之间的转承关系，讲究“行到水穷处，坐看云起时”式的自然圆润，既要“转”，又要转得水到渠成，预叙，或中国式的“伏笔”、“预言”等，自然较西方小说用得更为普遍，这种艺术手法预先为前文埋下伏线，以便后文转叙不使读者有唐突之感。另外，《聊斋》题材所涉的是不同于人世的虚构神怪世界，这种有着特异功能的神怪们对凡人命运的预告还只是故事发展的一个可能，并没有坐实，而人物最终的命运，故事情节的最后走向都是要等到看完后才知晓。因此，预叙不是降低了读者对故事的好奇心，而是加速了他们的阅读期待，造成一种迫切想知道故事过程的心理紧张。

《聊斋》中预叙主要是通过梦、僧道、花妖狐魅等“预言”形式来展现，如《梦狼》（卷八）篇白翁梦子甲遭掉牙砍头之事；《巩仙》（卷七）篇巩道士言其溅产血之道衣可以疗难产；《黄英》（卷十一）篇陶生与马子才说黄英之婚嫁日期；《小翠》（卷七）篇之小翠与元丰五年夫妻缘份；《司文郎》（卷八）篇之水饺生成的蘑菇可以医钝等等，都是以隐性预叙的形式对故事情节的提前叙述。这种用意之笔都或深或浅地体现出叙事主体对世界、人生的体认和观照，如《于去恶》（卷九）篇叙述

① 但明伦，何守奇。《婴宁》篇夹批。张友鹤辑校。聊斋志异（三会本）[M]。上海：上海古籍出版社，1986.148。

② 孙逊，孙菊园。中国古典小说美学资料汇粹[M]。上海：上海古籍出版社，1991.206。

③ 冯镇峦。《小翠》篇夹批。张友鹤辑校。聊斋志异（三会本）[M]。上海：上海古籍出版社，1986.1006。

了三个命运淹蹇的书生，两鬼一人，同写科场阴阳俱黑，在写陶圣俞阳世功名命数时，叙述者采用了一个预叙：

次日，方暮，有车马至门，接于莅任。于起握手曰：“从此别矣。一言欲告，又恐阻锐进之志。”问：“何言？”曰：“君命淹蹇，生非其时。此科之分十之一；后科桓侯临世，公道初彰，十之三；三科始可望也。”陶闻，欲中止。于曰：“不然，此皆天数。即明知不可，而注定之艰苦，亦要历尽耳。”

……

陶两入闹，皆不第。丁酉，文场事发，帘官多遭诛遣，贡举之途一肃，乃张巡环力也。陶下科中副车，寻贡。遂灰志前途，隐居教弟。尝语人曰：“吾有此乐，翰苑不易也。”

异史氏曰：“余每至张夫子庙堂，瞻其须眉，凜凜有生气。又其生平喑哑如霹雳声，矛马所至，无不快，出人意表。世以将军好武，遂置与絳，灌伍，宁知文昌事繁，须侯固多哉！呜呼！三十五年，来何暮也！”^(P1170-1172)

这一时序上的提前与照应，已远远超出了古典小说对倒叙运用旨在更好地讲述故事的叙事功能，从“异史氏曰”中“呜呼！三十五年，来何暮也！”的感叹联系到蒲松龄一己遭际，我们不难解读，“明知不可，而注定之艰苦，亦要历尽耳”就是蒲氏直到老于文场，仍锲而不舍地坚持下来的心灵密码。若向深层追问这种“预叙”的本质，也正体现了中国人笃信的“因果报应”思想，中国大部分古典小说基本都是采用这种“因果报应”式来结构叙事文本。“因果报应”论源于佛教教义。而佛教传入中土以前，中国也早有果报思想。《尚书·汤诰》：“天道福善祸淫。”^①《周易·坤·文言》：“积善之家，必有余庆；积不善之家，必有余殃。”^②当然，因果报应思想在中国人心中的根深蒂固，还是佛教的影响。佛经说：“业有三报：一曰现报，二曰生报，三曰后报。”《聊斋》中的预叙与其因果报应论的情节组合模式相关联，

① 江灏、钱宗武.尚书全译[M].贵阳:贵州人民出版社,1990.123.

② 黄寿祺、张善文.周易译注[M].上海:上海古籍出版社,2001.33.

对于这种结构模式，一直受到批评界的非议。的确，若不站在一个理论的高度，这种千篇一律的“宿命论”思想有其不可否认的局限性。人们甚至就蒲松龄是否相信这种有神论展开过激烈的讨论。王能宪认为：“蒲松龄描写因果报应，如同描写妖狐魅一样，只是作为一种艺术手法，目的在于借此来教诫世人，匡扶民俗。”^①他是在论证蒲作为一个无神论者的基础上申发此论，蒲松龄是有神论还是无神论，在《聊斋》中都可以找出无数的例证，也许蒲氏自己也说不清。但不论作为一种艺术手法，抑或一种信仰，都有着深厚的文化内核。对此，杨义先生在他的《中国叙事学》一书中进行了非常精辟的阐释，他说：“因果报应只是一个框架，只是一个外壳，细加分析和剥离，就可以发现其间包含着某种民间情绪的内核，甚至是以民心民情对某些历史公案和人间遭际的特殊形态的评说。”^②这种“宿命论”结构的采用，寄托着作者蒲氏对人生遭际无常、神秘莫测的特殊理解，也是那个时代以蒲氏为代表的一代人对生命思考的体现，它是一个共相，一种集体潜意识。

第三节 叙事视角

一、西方的视角理论

叙事视角，是叙述者讲述故事的方式和方法。在叙事作品中，视角体现为文本看世界的角度和特殊眼光，它也是作者将现实人生转换成艺术人生的透镜。特定视角的运用，往往见出作者的匠心，寄寓其独有的审美关怀。同时，从视角运用的类型学上看，作者对叙事视角的选用和偏爱，又是受一定历史文化、所叙题材以及作者个体所具备的创作天赋等因素的影响。视角理论的成熟和系统化，是20世纪美国作家亨利·詹姆斯提出“叙述视角”之后的事，传统小说家对视角

^① 王能宪. 婆心救世 曲笔为文——《聊斋志异》因果报应问题辨正[J]. 江西师范大学学报(哲社) 1987(1):12-20.

^② 杨义. 中国叙事学[M]. 北京:人民出版社,1997.148.

艺术的运用多处自发阶段。然理论的成熟并非朝花夕拾可得，天才作家对其从自发到自觉地运用，是视角理论得以浮出水面的内动力。因此，站在理论高度自觉的平台上，再回到传统叙事作品实践中披金拣沙。英国作家卢伯克在《小说技巧》中指出：“小说技巧中整个错综复杂的方法问题，我认为都要受角度问题——叙述者所站位置对故事的关系问题——调节。”^①

视角理论本质上是一种关系范畴。它以叙述者与故事之关系为圆心，同时辐射到作者、隐含作者，作品人物，读者诸因素，是叙事谋略的枢纽。理论家可以从其中任意一对或几对为支点，归纳出自成体系的视角模板，但每套模板又总有不周之憾。因此，尽管近二十年叙事视角是西方叙事学中讨论最勤的理论论题，但迄今，学界仍未能达成共识。首先，在“视角”一词术语的选用上都众说不一。帕西·拉拍克称之为“视角”；克利安斯·布鲁克斯和罗伯特·潘·沃伦称为“叙述焦点”；兹韦坦·托多罗夫称之为“叙事体态”，热奈特称之为“焦点调节”。引入中国，罗钢以斯坦策可的“叙事情境”化之。申丹有所扬弃，但仍坚定以热奈特之“叙述声音”与“叙述眼光”区分为基础。胡亚敏从热奈特的聚焦理论出发，认为视角的基本类型主要有非聚焦型、内聚焦型和外聚焦型三类。赵毅衡主张从宽分类，并用“角度”指代“视角”，他认为“叙述角度问题实际上是一个叙述者自我限制的问题”，全部叙述可分为“全知叙述角度”和“有限叙述角度”。祖国颂则以叙述者的隐显归纳出表现自我式、隐藏自我式和人物视角式三种类型。无论分类何其纷纭复杂，所有这些分类都不外乎是从构成叙事视角的三个要素入手，即叙事人称、叙事聚焦、叙述介入。

二、《聊斋》叙事视角对人称的运用

现代小说中，作者为追求特定的审美效果，人称也自觉地成为其叙事策略之一。如普鲁斯特对《追忆似水年华》的改写，《麦田的守望者》之“我”所设定为小儿童所特有的真实感，以及鲁迅《彷徨》

^① 卢伯克.小说技巧[A].小说美学经典三种[C].上海:上海文艺出版社,1990.180.

集小说中大量出现的“我”所造成的“自我间离”效果，都是对人称这一策略运用的典型例证。

中国传统小说，第一人称小说早在唐传奇就已有运用，如《游仙窟》、《石镜记》等。《聊斋》中亦有数篇，如《偷桃》、《绛妃》等出现了第一人称“余”。但在中国，作为子史之余的小说成熟较晚，而且一直都受史传意识的影响。因此，文学史上仅存的几篇第一人称小说中人称的运用，除了可能是有意增加真实感外，更多地可能是与散文接壤的真实的作者自我。《偷桃》、《绛妃》在《聊斋》中不算是其典型意义上的传奇小说，更接近其“一书而兼二体”的笔记体。当然，笔记小说运用特殊的视角也会使文章更富艺术特色。在《偷桃》（卷一）中回忆“我少年”时候的看到的一场魔术。在记叙魔术的过程中，作者仍以“少年之我”为叙述者，站在观众的立场，对魔术表演实行旁观者的外聚焦，使魔术表演更为神秘诡异，文势也因此起伏跌宕，冯镇峦夹批：“写锁事细，从簪年望中看出，闲甚。情景如绘。”“明针希园一书，叙有此，然远不如。”第一人称的叙述者与小说人物处同一虚构的艺术世界中，“叙述”的我同时是“经验”的我。因此，多局限于限知视角之中，“我”可以是故事的主人公，也可以是目击者。如《绛妃》（卷六）中“我”是主人公，而《偷桃》中的“我”则是目击者。所述故事给读者增添了亲切感和真实感。

第三人称的叙述者独立于故事之外，与故事保留一定的审美距离，而且往往临于故事之上，如上帝般全知全能，可以观古今于须臾，抚四海于一瞬。由于叙述者的局外人身份，使其叙述较之身在其中的第一人称更为客观。而站在一定的高度，对叙述进行纵横捭阖的调度，使其叙事更适合表现历史、人生的纵深感。如《三国演义》、《水浒传》、《复活》之类的宏大题材一般要通过第三人称叙述。不仅方便作者叙述，也便于冷静客观地表现历史的广度和深度。也许有人会说，普鲁斯特《追忆似水年华》这样的鸿篇巨制就是以第一人称写成的吗？但比较而言，他表现的更多的是人类的心灵史，而非社会历史。《聊斋》近五百短篇，题材驳杂，主旨不一，而且蒲氏深受史传之影响。第三人称叙事是《聊斋》人称的主导类型，人称的选用也与《聊斋》表现的题材相关。此书多涉神怪狐鬼精魅，在当时，叙述者“我”多被读

者及作者当作作者本人，若诸多篇目都以第一人称叙述，则荒诞不可信。

人称的选用，只是一种策略，人称类型本身，并无优劣等级之分。第一人称适合表现心理世界，第三人称则善于表现历史人生等方方面面的故事。作品优劣的标准是作者是否选用了适合的人称并适当地将自己要表现的传达出来，并取得预想中的召唤视野或更多的附加值。

三、《聊斋》叙事视角对聚焦的运用

从叙事聚焦切入《聊斋》文本，许多人认为蒲松龄的视角手法，很有现代小说的超前意识。的确，《聊斋》的文言语体，面向文人士大夫的创作动机，以及避免诸多题材类似的短篇能和而不同，蒲氏在视角的选用上可谓极变化之能事，于小小短篇中尽展“袖里乾坤”（《巩仙》）。五百篇中，无论人物性格之塑造，还是故事情节之演绎，都犯中见避，同中有异。或双美并提，或缘“本事”而重写，大多都“同于化工赋物，人各面目。”“如武陵桃源，自辟村落。”^①

聚焦，据普林斯《叙事学辞典》中的定义，是指“描绘叙事情境和事件的特定角度，反映这些情境和事件的感性和观念立场。”^②聚焦，即作品展开情节的观察点，也就是叙事者所借用的叙事眼光。苏东坡有诗云：“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。”小说家詹姆斯说：“讲述一个故事至少有五百万种方式。”^③从不同的角度叙述同一个故事会有大异其趣的审美效果。热奈特在《叙事话语》中率先以“聚焦”取代“视角”、“视野”，并将聚焦分为三种：[1]“零聚焦”或“无聚焦”，即没有固定视角的全知视角，其特点是叙述者说出来的比任何一个人物知道的都多，托多罗夫称之为“叙述者>人物”。[2]“内聚焦”，即叙述者仅说出某个人物知道的情况，托多罗夫称之为“叙述者=人物”。此类型又可分为三种形式：（1）固定式，叙述眼光固定于作品中的某一人物，并保持不变；（2）不定式，叙述者的眼光是流动的，焦点人物可以在故事人物之间不断切换；（3）多重式，即以不同人物的眼光

① 冯镇峦.读聊斋杂说[A].张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.13.

② 转引罗钢.叙事学导论[M].云南:云南人民出版社,1994.174.

③ 转引罗钢.叙事学导论[M].云南:云南人民出版社,1994.158.

叙述同一件事。[3]外聚焦，其特点是叙述者所说的比人物所知道的少，托多罗夫称之为“叙述者<人物”。^①这种分法在理论上看似似乎泾渭分明，而又能包罗万象，但运用到具体的作品分析中却并非如此。热奈特也意识到这一点，他说：“聚焦方法并不总运用于整部作品，而是运用于一个可能非常短的特定的叙述段。另外，各个视点之间的区别也不总是象仅仅考虑纯类型时那样清晰，对一个人物的外聚焦有时可能被确定为对另一个人物的内聚焦。”^②因此，研究视角间的转换与分析作品的视角类型同样重要，本文将从《聊斋》的视角类型及其转换入手，分析其中蕴含的叙事思想。

文学作品，尤其是虚构的叙事作品，其人事、心理及结局都是作家“因文生事”、“澄怀格物”的结果。因此作者拥有上帝般全知全能的权利。任何叙事眼光的采用只是叙述者讲述故事的一个策略，与作家及作品的风格相关，而非本质问题。沃尔夫冈·凯瑟认为“小说叙事人是全知的，叙事人具有只有上帝或诸神才具备的能力”，“采用限制叙事人，即放弃全知、敏感的叙事人形象，不过是一个风格问题，而非原则性问题。”^③中国古典通俗小说受说书艺术的影响，白话体系大多都借用一个全知全能的说书人的视角。而在文言体系的小说却别有一番景象，特别到成熟期的《聊斋》中，限制视角被大量采用，而且运用得相当娴熟。《聊斋》营造了两个截然不同的艺术世界。一个是对现实世界的反映和记录；一个是超越现实生活之上的完全出于幻想的神怪寓言世界。在这两个不同的艺术世界里，作者采用了迥然相异的叙事聚焦。在现实层面的艺术世界里，作者多承继史传传统，采用全知叙事；而在其想象的神话世界里，则借用与之相关的凡人视角，在幻想的艺术世界里，此时的凡人既是故事情节活动的主人公，又是虚幻世界的见证人。

1、全知叙事与短篇体制

全知叙述是一种传统的叙述模式。其特点是没有固定的观察地

① (法)热拉尔·热奈特.叙事话语 新叙事话语[M].王文融译.北京:中国社会科学出版社,1990. 129-130.

② (法)拉尔·热奈特.叙事话语 新叙事话语[M].王文融译.北京:中国社会科学出版社,1990. 131.

③ (德)沃尔夫冈·凯瑟.谁是小说叙事人?[A].叙事美学[C].王泰来等编译.四川:重庆出版社,1987.120.

置，叙述者可以从任何角度、任何时空进行叙述，并对事态发展、人物历史的过去、现在和未来都了如指掌，而且还可以透视人物的内心世界。全知叙事在《聊斋》中有其更独特的地方。像《聊斋》这样在今天看来更接近微型小说的篇幅里，如何尽可能多的蕴含作者所要表达的主题思想，又要尽可能的塑造出人物性格来，这里有着一对天然的矛盾。全知视角此时成了补短制之缺的一个有利的工具。全知叙述者全知全能，可以跨越时空，也可以进入人物内心。作者运用起来灵活多变，不需要过多的解释和过渡话语去转承，真正可以做到“顺着笔性去，削高补低都由我。”^①《聊斋》虽是短篇，大多篇幅却不是一两个人物和事件的横截面的取材，而多是“盆景”思维，虽小却全，蒲氏往往下笔就借用史家写法，以史官姿态，即无聚焦叙事，高屋建瓴地对叙述进行纵横捭阖地调度。如《仇大娘》（卷十），写一个家族十几年的否泰兴衰、悲欢离合史。这篇小说是一篇地道的长篇结构，其中人物众多，千头万绪，包括家主仇仲、继室邵氏、女仇大娘、子福、禄及其媳妇姜氏和蕙娘、仇家魏名等近二十余人。情节的发展以魏名暗中挑起祸端、仇家因祸得福这两方对比为线，写了仇氏家族的五落五起：（一）仇仲被寇俘去，仲叔窃议卖邵，魏造流言毁邵氏名誉，买主听到浮言，“恶其德而止。”（二）魏诱福淫赌荡家卖妻，并寄语与家有隙的前妻之女仇大娘回家抢分财产，但大娘回家后却愤而持家，讼诸赌徒，夺回家产。（三）魏骗禄进大户范公子家私宅，以假他人之手害之，不料禄被范招为女婿，游学名流。（四）魏诬告禄窝藏钱财，使禄流落充军，而禄反因此遇见兄、父，父子得以团圆。（五）魏火烧仇家，福禄修葺中掘得窖银，因而重盖夏屋，拟于世家。此篇虽题为“仇大娘”，但叙述者并没有将镜头过多地聚集在仇大娘身上，而是采取无聚焦叙事，时而叙写故事情节，时而深入人物的心理，叙述者如上帝般自由出入、频繁更替。整个叙事各条线索依次展开，罗织成一张生活的巨网，叙述者随意出入每一个网眼。接受者从文本中不仅可以领略一个家族兴亡背景下凸现出来的仇大娘形象和“异史氏曰”中言明的“益仇之而益神福之”的主题思想，而且还可以解读出

^① 金圣叹.读第五才子书法[A].陈曦钟,侯忠义,鲁玉川辑校.《水浒传》(会评本)[M].北京:北京大学出版社,1987.16.

其中蕴含的世态人生。在如此短的篇幅中要包容如此之多的人物、事件，只有采用全知全能的上帝视角，叙述者的讲述才能文脉顺畅、游刃有余。这里，全知和概要的结合使短篇能节约更多的叙述时间，对于叙述者避免繁琐，集中更多篇幅突出中心事件起到重要作用。

2、人物限知视角的纯熟与精致

小说叙述者从本质上说是全知的，正如沃尔夫冈·凯瑟所说，采用限制视角不过是一个风格问题，是一种技巧，而非本质问题。对于接受者而言，小说所讲述的故事、人物和意蕴思想都是叙述者一手操办的。为了取得某种特定的叙事效果，叙述者采取自我限制，暂时地隐退自身，将某一人物置于叙事的前台，作为接收全部信息的中转站，一切叙述都通过视点人物来演绎。

限知视角的采用，在《聊斋》中走向精致化。由于创作题材的独创性，在志怪神魔小说中限知视角运用较早，也较多。这最初的原因是为了真实起见，花妖狐魅、灵神鬼怪本来是子虚乌有之事，一般不宜正面实写，采用凡人视角，通过现实生活中的人物的所见、所闻和所感来表现虚幻的那个世界，此时的视点人物同时也是“明神道之不诬”的见证人，多是一种不自觉的运用，在对虚幻世界的叙述过程中，也常见杂糅，还处于自发的一般常识性的把握阶段。《聊斋》中，限知视角的作用远远超出了这一原始目的，一方面，进一步取得艺术接受中所需的真实性，另一方面，也成为作者“发愤著书”、有所寄托的手段，是作者为表现自我而有意营造的表现手法和叙事策略。对比《聊斋》及其诸多本事，可以发现蒲松龄相比前代创作者，运用了更为纯熟的且相对统一的人物限制视角，这是他视角意识自觉地一种表现。如《贾奉雉》（卷十）故事本自晋代葛洪的《神仙传·吕文敬》，说的是一个“刘晨阮肇”式的遇仙故事，主人公在与仙人相处数日后回归故里，发现人世已沧海桑田。两文分别做如下叙述：

恭即拜辞（三仙人）。三人语恭曰：“公来二日，人间已二百年矣。”恭归家，但见空宅，子孙无复一人也。乃见乡里数世后人赵辅，问吕恭家人皆何所在。辅曰：“君从何来？乃问此久远人也！吾昔闻先人说云，昔有吕恭者，持奴婢入太行山采药，遂

不复还，以为虎狼所食，已二百余年矣。恭有数世子孙吕习者，居在城东十数里，作道士，民多奉事之，推求易得耳。”恭承辅言，到习家，扣门问讯。奴出，问公从何来。恭曰：“此是我家，我昔随仙人去，至今二百余年。”习闻之惊喜，跣出拜曰：“仙人来归。”悲喜不能自胜，公因以神方授习而去。习已年八十，服之即还壮。至二百岁，乃入山中。子孙世世不复老死。

——《神仙传·吕文敬》^①

……拱手遂别。贾俯视故村，故在目中。意妻弱步，必滞途间。疾趋里余，已至家门，但见房垣零落，旧景全非，村中老幼，竟无一相识者，心始骇异。忽念刘、阮返自天台，情景真似。不敢入门，于对户憩坐，良久，有老翁曳杖出。贾揖之，问：“贾某家何所？”公指其第曰：“此即是也。得无欲问厅事耶仆悉知之。相传此公闻捷即遁；遁时，其子才七八岁。后至十四五岁，母忽大睡不醒。子在时，寒暑为之易衣；迨歿，两孙穷蹶房舍拆毁，惟以木架苫覆蔽之。月前，夫人忽醒，屈指百余年矣。远近闻其异，皆来访视，近日稍稀矣。”贾豁然顿悟，曰：“翁不知贾奉雉即某是也。”翁大骇，走报其家。时长孙已死，次孙祥，至五十矣。以贾年少，疑有诈伪。少间，夫人出，始识之。……

——《聊斋志异·贾奉雉》^(P1363-1364)

比较两文，发现葛洪《吕文敬》中采用的是全知视角，首先以三个仙人的口吻告诉吕恭他离家这二日，在人间已二百余年，然后写恭回乡村时遇见乡人数世后人赵辅，时隔数世，吕恭当不识赵辅其人，这只能是出自全知的叙述者之口。文末“至二百岁，乃入山中。子孙世世不复老死”的叙述也是超越时空、无所不知的上帝视角。这在某种程度上降低了故事的可信度，也不能取得人物限制视角所带来的张弛有度的叙述效果。《贾奉雉》篇则旨趣大异。作品始终锁定在主人公贾奉雉身上，而且通过人物自身的眼光，写出他回归故里发现一切早已沧海桑田时的所见、所闻和所感。这时贾生的所见与前文他在仙境所见的形成一个黑白分明的映衬效果。叙述者首先没有安排像《吕

^① (晋)葛洪.《神仙传·吕文敬》朱一玄.聊斋志异资料汇编[C].天津:南开大学出版社,2002.225.

文敬》篇中吕恭那样已知仙境与人间已遥隔时代，而是由贾生触景生情，意识到自己遭遇了刘、阮返自天台的情景，从而对人物的心理和世界观产生巨大冲击，使文情平添一翻波云诡谲之势。联系前后文，《贾奉雉》作上下两节，前半写贾以劣文俯就试官中举，羞愧无地，入山出家，以此讽谕科场、试官，挖苦时文八股。下部分写贾与其妻“情缘未断”，被仙人逐还人世，“重操旧业”，登第居官，结果受朝中官僚的中伤，无赖子孙的相累，以致坐牢、充军，写出人生“十余年富贵，曾不如一梦之久。始知荣华之场，皆地狱境界”，于是再度出走，被仙人引渡而去。从中传出人情世态、家庭纷争，叙述者通过聚焦贾之视角，叙述出一个与理想人生格格不入的现实世界。此篇没有过多的渲染仙境之美好，作者的笔触始终落到对尴尬的现实人生的批判上，贾对仙境的追求不过是人类渴望摆脱现实人生的一方心灵净土而已，而人物视角正好契合了这一叙事目标。

这类例证在《聊斋》与本事比较中屡见不鲜，《彭海秋》（卷五）与唐代张读《宣室志·杨居士》篇故事相似，都是写仙人运用法术，超越时空，遥招歌妓的故事。《杨居士》以全知叙述，视角在仙人杨居士、凡人太守和数客之间游离，没有一个固定的凡人传主，叙述的层次感不强。然《彭海秋》篇叙述者始终采用莱州诸生彭好古的视角，叙述彭好古所见到的仙人彭海秋于千里之外招西湖歌女，向天河借舟飘渡西湖游乐的离奇经历，其间彭海秋为好古与歌女娟娘订三年之约，而后三年真又遇到了那个叫娟娘的歌女并喜结良缘。这种凡人视角的采用，使两个叙事时空一明一暗的呈现于文本之中，叙述者以实驭虚，现实时空中以全知叙事拓展整个故事赖以存在的平台，而对仙境的描写却以人物的眼光侧而出之，从而虚实互现，叙述井井有条。

对人物限制视角的理论关注，并非现代叙事学家的专利。远在中国古典小说评点家对此已有相当认识，并且已将视角的运用及其取得的效果关联起来。《水浒传》的李卓吾及金圣叹评点，《红楼梦》脂评及《聊斋志异》的冯镇峦、但明伦评点中都普遍存在，并常以“从某某眼中写出”，“从某某口中道出”，“从某某边听去”等模式评出。如“叠写一句者，上句从作者笔端写出，此句从武松眼中写出。从笔端

写出者，写狗也。从眼中写出者，写醉也。”^①“从黛玉眼中写三人。”“从刘姥姥心中目中略一写，非平儿正传。毕肖。”^②《聊斋》中关于叙事视角的评点主要集中于冯、但两家。《西湖主》冯评：“作两节叙，是被溺后眼中光景。”《偷桃》冯评：“写琐事细，从髻年望中看出，闲甚。情景如绘。”^③《胡四娘》但评：“就李夫人口中评鹭，即以收束上文。”《婴宁》有关“花”、“笑”的评点，但在夹评中评到：“花从远处写，花从近处写，花从初见其人写，花从已见其人写，花从门内写，花从窗内写，花从庭中写。”评笑：“从母口中说出笑字。从户外写笑，此是远闻。从户外写笑，此是近闻。从入门定性知，是远见。从立定写笑，是近见。从揖时写笑，是正面见。”^④

根据杨义先生的分析，“限知视角又可分为外审型，即‘我视人’；以及内省型，即‘我视我’。”^⑤外审式限知视角，是要从一个人的眼光中去写另一个人，当然，这同时也现出了观察者自身的许多特征，达到了“一笔用作两笔使”的叙事效果。金圣叹在评点《水浒传》时一再称赞“‘听得’妙极”，“‘想是’妙极”，“‘约莫’妙绝”。在对第二十回中“宋江杀惜”故事的一段中，金对文中“只听得”三字大加赞赏，并在二十六回“武松在十字坡与母夜叉孙二娘较量的故事里，据此删改原文，大量运用“听得”、“想是”的句式，把原是全知视角的叙述限制化。这种“听得”句式就是限制视角中的外审型，即“我视人”，通过观察者与被观察者之间形成一个折射区，一方面见出“所听内容”；另一方面也见出“听者”的性情。《聊斋》中，蒲松龄对这种限知视角功能有着精确地把握和相当的悟性，其自觉达到了前所未有的发展阶段。《聊斋》中的外审型限知视角是一个时空对另一个时空的审视和折射，由于题材的特殊性，《聊斋》的时空布局不同于一般的现实题材的小说，其中大量出现三界并立，即地府、人间和仙境。

① 金圣叹《水浒传》评本第三十一回夹批。陈曦钟、侯忠义、鲁玉川辑校。《水浒传》（会评本）[M]。北京：北京大学出版社，1987.591。

② 此处两句脂砚斋夹评分别出甲戌本第三回、甲戌本第六回。曹雪芹著，黄霖校注。脂砚斋评批《红楼梦》[M]。济南：齐鲁书社，1994.47.120。

③ 冯镇峦。《西湖主》《偷桃》篇夹批。张友鹤辑校。聊斋志异（三会本）[M]。上海：上海古籍出版社，1986.646.32。

④ 但明伦。《胡四娘》《婴宁》篇夹批。张友鹤辑校。聊斋志异（三会本）[M]。上海：上海古籍出版社，1986.963.149-151。

⑤ 杨义。中国叙事学[M]。北京：人民出版社，1997.219。

而独立于人间之外的地府和仙境，《聊斋》的叙述者并没有进行全知透视，而是通过现实时空中的人物视角来转述，从而使被观照的时空不可避免地带上了审视者的情感判断和价值取向。这个虚构的时空在暗示中若隐若现，如影灯漏月般营造出一个诗意的境界，留下耐人寻味的审美余地，并与前面所讨论过的现实时空的全知视角形成“远山淡描，近山浓抹”的叙事层次感。

3、内省型限制视角与心理描写

对内省式限知视角的运用，现代小说远胜于传统小说，西方小说远胜于中国小说，并在意识流心理分析类小说中走向巅峰。文言体系中，真正将人物心理纳入小说家表现的艺术经验和审美感受范围之内，自觉地对人物进行“我视我”的内省式的自我观照是始自《聊斋志异》。这种自觉，首先与作家所在的整个历史时代的社会大文化圈的嬗变相关连。时至明清，随着资本主义经济因素的萌芽，市民阶级的诞生，李贽的“童心说”、汤显祖的“唯情说”、公安派的“性灵说”等带有浓厚启蒙思想学说的兴起，自由主义和人文主义的思想也开始深入到蒲松龄的内心世界和审美视域中来，蒲氏在选用《聊斋》的题材内容及艺术形式上都开始关注作为个体的人。如对自由爱情、文人从商等题材的歌颂，是内容上的反映，而艺术形式上，集中表现为他对人物内聚焦的大量自觉而又纯熟的运用。与西方的古典小说相比，中国古典小说，尤其是文言体系，对人物内心世界、精神层面的开掘远远落后。对人物直接的心理描写并非一定在人物限知视角中才能进行，只是中国小说家受史家意识的影响，叙述者即便采用史官化的全知聚焦，一般也自觉避免过多地进入到人物的内心世界，而是将之转化为对人物的行为、语言或以诗传情等形式进行间接表现，若不可回避，也仅是只言片语。而人物内视角，则便于表达人物的内心世界。叙述者好象寄居于某个人物身上，借着他的意识与感官，叙述者知道的和人物一样多，在非第一人称叙述模式下，他不直接在作品中露面，但却始终粘附于某个人物的内心深处，成为他灵魂的窥探者。在《聊斋》中，开始出现篇幅较长而直接的心理描写，如《红玉》（卷二）中冯生冤狱释放后归家的心理描写：“念大仇已报，则辄然喜，思惨酷之祸，几于灭门，则泪潸潸堕。及思半生贫彻骨宗支不续，则于

无人处，大哭失声，不复能自禁。”^(P281)这里，冯生绝不止是一个见证狐女红玉真实性的一个功能性人物，而是作者借此对当时如他一样处于社会下层的士子可悲命运的一种共鸣，作者寄托于此的是现实关怀。

再如《王六郎》(卷一)篇写许生眼见妇人溺水，由于事先知道此妇之死乃是替代好友王六郎，因此，对自己是否该去救溺妇表现得非常矛盾，对这一特殊的心理状态，叙述者采用了“内聚焦”视角进行直接描写：“当妇溺时，意良不忍，思欲奔救；转念是所以代六郎者，故止不救。”^(P27)比较(清)张泓《滇南忆旧录·成公祠》中的本类故事中叙述成公二度往河边观溺水者而无动于衷，蒲松龄对许姓进行内省式的心理直抒的艺术处理则更为可信，也更富人性。相比较前代的文言小说常借用对人物的语言、行动描写来表现人物的心理世界，蒲氏这种内省式人物限知视角的运用则更为直接，有些演变成直接的心理描写，为后世《红楼梦》中大势开掘人物的心理世界铺顺了道路。

四、视角的转换流动之美

视角属于技巧问题，是为实现某一特定叙事目标而采取的一种手法，很少叙述者会为固守一种技巧而放弃对文本多样化的追求。在具体的叙事文本中，运用某种视角类型分析很可能只适应其中很少一部分，而当叙述者有意变更视角艺术之处往往就是作者的匠心所在。因此，研究视角的转换和流动与对某一特定的视角类型的研究同样重要。视角的转换流动可以是人称和视角的交替，也可以是不同视角类型之间的切换。《聊斋》对人称的运用不太突出，视角艺术的转换最见功力的还是人物聚焦上的流动变化。由全知而入限知，由彼一聚焦人而切换到此一聚焦人，或者对某一对象进行环形聚焦，层层突出，这种切换往往跟叙述效果密切相关。

由全知而入限知，在《叶生》(卷一)篇取得很好的叙事效果，开头部分叙述者采用全知视角介绍了主人公叶生的基本情况，及其与丁乘鹤之间的知己之交，叙述者双线并进，对叶生之才华、铩羽与病倒，丁令之怜才、免官与侯友作了全方位的叙述，使读者对故事形成一种整体感。而后，叙述者忽然转换视角，从丁乘鹤的角度写叶生的忽然

到来。结合后文可知，此时叶生已死，后文所述都是魂从丁游，但叙述者此处运用人物限知视角，从丁的角度看叶的到来，将真相掩藏起来，不仅丁公不知其死，即读者也不知其为鬼。这是全篇情节的转折之处，视角的切换使文势“随笔叙入，了无痕迹”^①。随后仍以叶生的视角大写他金榜题名，荣归故里，一路热闹写来，不露半点风声。直至篇尾，叶生衣锦还乡时，叙述者转用叶妻的视角叙述，文情忽来一个一百八十度的转换：妻见叶生回家，“掷具骇走”，要他“勿作怪异吓生人”，^(P82) 谜底由此揭开。此时，叙述者又在叶生与叶妻的视角中进行不断切换，从活人眼中看死者，是惊讶，是恐惧；而从死人眼中观活者，“见灵柩俨然”，是悲凉、是惆怅。生与死终不可逾越，只剩下读者无限惆怅，生与死、喜与忧，命运与人力，叙事在视角的切换中造成一种审美的张力，故事在悬念中又平添了无限悲意。

《聊斋》视角流动的另一类型就是聚焦人之间进行的不断切换。热奈特称之为“不定式或多重式内聚焦”，不定式聚焦是指焦点人物在故事人物之间不断切换；多重式聚焦则指以不同人物的眼光叙述同一件事。前者运用较为普遍，如《庚娘》篇中以金大用夫妇为线索，视角人物也自然随着线索的切换在金大用和庚娘之间进行转换。

《聊斋》中的多重式内聚焦视角屡见不鲜，可以算是蒲松龄对视角艺术的充分自觉的表现。如《胡四娘》（卷七）篇，文章写的是一个世态炎凉的故事，四娘嫁给穷书生程孝思而受到家人的取笑和冷遇，后来得到程孝思中举的消息，家人立马对四娘另眼相看，对这种前倨后恭的丑态蒲松龄采用流动的多重式聚焦：

适三郎完婚，戚眷登堂为饌，姊妹诸姑咸在，惟四娘不见招于兄嫂，忽一人驰入，呈程寄四娘函信，兄弟发视，相顾失色。筵中诸眷客始请见四娘，姊妹惴惴，惟恐四娘衔恨不至。无何，翩然竟来。申贺者，捉坐者，寒暄者，喧杂满屋。耳有听，听四娘；目有视，视四娘；口有道，道四娘也；而四娘凝重如故。众见其靡所短长，稍就安帖，于是争把盏酌四娘。

——《聊斋志异·胡四娘》^(P964-965)

① 但明伦《叶生》篇夹批。张友鹤辑校《聊斋志异（三会本）》[M]。上海：上海古籍出版社，1986。82。

此处写四娘性情端庄稳重，“内秀外朴”，若正面刻画人物性情，则可能使文章或流于辞藻堆砌，或文笔呆板。而视角的转换，聚焦的外移却顿然使文笔灵活跳脱。在刻画四娘的同时活现出家人的丑恶嘴脸，从而使文笔虚实相生。但明伦对此法有清醒的认识，他于此点批道：“翻手为云，覆手为雨，炎凉丑态，极力推出。在他人竭尽心力，只说得一旁，心至顾此失彼；即两旁并写，亦难免纠缠拉杂。扑克其轻描淡写，急弦促响，数语中如珠盘错落，如飞瀑激扬，又噌吰，大声发于水上，如闻无射之音，此为何等笔力！”^①这种“一笔但作两笔使”的叙事谋略，即《聊斋》虽短篇而叙事详尽委婉的奥妙所在。

对视角的转换流动之美，历史评点家有不少精到的论述。金圣叹在《水浒传》第十二回有过一段精辟的点评，原文如下：“月台上梁中书看得呆了；两边众军官职看了，喝彩不迭；阵面上军士们递相厮觑道：‘我们做了许多年军，也曾出了几遭征，何曾这等一对好汉厮杀！’李成、闻达在将台上，不住声叫道：‘好斗！’”金圣叹此处眉批为：“一段写满教场眼睛都在两人身上，却不知作者眼睛乃在满教场人身上也。作者眼睛在满教场院人身上，遂使读者眼睛不觉在两人身上。真是自有笔墨未有此文出也。”^②很明鲜，金氏在此发现了多重视角的切换与文章叙事效果之间的关系，他对从旁处极力渲染的侧面描写给予了充分肯定。《聊斋》诸评点家中，但明伦对此有特殊关注，并形成了相当深刻的认识。他在《青娥》（卷七）篇中，对青娥和霍生爱情起着关键作用的道具“神铲”进行了点评：“一铲也，女视之如寇盗，生视之如媒约，道士视之，则先寇盗，后媒约，既媒约，又寇盗。媒约为寇盗，铲也，寇盗也，媒约也，一而二，二而一者也。”^③但氏注意到叙述者此处对神铲进行的多方位多重式的聚焦，先后通过“道士、霍生和青娥”三层眼光环视神铲。神铲本为情节发展的草蛇灰线，是故事演绎过程中的艺术神经，它使行文脉络更加疏朗明晰。环形视角的运用，如同向日葵的花瓣与花蕊，外环、内环一环紧扣一

① 但明伦.《胡四娘》篇夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.965.

② 金圣叹.《水浒传》评本第一十二回夹批.陈曦钟,侯忠义,鲁玉川辑校.《水浒传》(会评本)[M].北京:北京大学出版社,1987.252.

③ 但明伦.《青娥》篇夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.932.

环，使行文开阖有度，层次分明。在《辛十四娘》篇中，但明伦亦敏锐地意识叙述者对辛十四娘的外貌描写是采用多重聚焦，并对此作了精辟点评：“前已三次写女，都是虚写。此复蜿蜒而入，从生口中点其年，从青衣人口中点其名，从姬口中点其端好媚巧，然后唤之。及入白辛家十四娘至矣，可以直落出见生矣；乃先说生见女拜姬，见姬曳女，见女娉娉而立，见姬理其鬓发，捻其耳环，又间以问答语，然后说回首见生。香山诗云：千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。文境似之。”^①文言小说本来讲究简洁，人物肖像多用白描手法。蒲松龄《聊斋》中的人物描写仍多承此法，三五几笔，重在传神写意，不求是否勾勒出了一幅人物肖像图，如《辛十四娘》篇这样对一个人物的外貌作如此浓抹重彩的直接描写实不多见，但明伦敏感地意识到这是蒲氏的又一开创，因此，大加点评。正如但氏评出的，作者对辛十四娘的外貌和出场都是颇运匠心的，他采用外环型的多重叙述者聚焦于对象一人，将辛十四娘的美貌与神态叙写的摇曳多姿，叙述也因此栝次分明、极富层次。

第四节 叙述者

一、西方叙述者理论与类型分析

小说是虚构的艺术，叙述者是一个由作者创造出来并被接受了的角色，它是作者蜕变而成的虚构的人物，在文本中体现为正在讲故事的人。叙事者不同于作品人物受制于故事情节的发展，他是叙述世界的导演，是作者派遣而来的使者。作者作为一个现实关系中的有着肉身的个体，绝不可能像幻想人物那样可随意深入到意识的底处、时代的前卫。但叙述者作为一个由作者创作并被接受的角色，他在本质上往往反映真实作者的深层需要并烙上特定时代的集体潜意识。

率先对叙述者问题进行系统研究的是布斯。他在《小说修辞学》中提出以叙述声音来考察小说中的叙述者类型，在詹姆斯、卢伯克的

^① 但明伦：《辛十四娘》篇夹批，张友鹤辑校《聊斋志异（三会本）》[M]，上海：上海古籍出版社，1986.539.

基础上他对叙述者、隐含作者和真实作者三者之间的关系进行了区分，将叙述者分为戏剧化与非戏剧化两种类型，而将戏剧化叙述者又细分为“可靠的叙述者与不可靠的叙述者”，叙述者的可靠性是建立在叙述者与隐含作者倾向的一致性上。后来的热奈特、查特曼、普兰斯都就此展开了多样的讨论。有关叙述者类型的分类仁者见仁，智者见智，简列表 3 如下：

	分类标准	分类形态	提出者与作品出处
叙述者的类型	叙述者是否现形于作品形象体系	1. 戏剧化的叙述者 2. 非戏剧化的叙述者	布斯《小说修辞学》
	叙述者与隐含作者的关系	1. 可靠的叙述者 2. 不可靠的叙述者	布斯《小说修辞学》提出，里蒙-科南进一步完善。
	叙述者与所叙述的对象之间的关系	1. 异故事叙述者 2. 同故事叙述者	热奈特《叙事话语 新叙事话语》
	叙述者的介入程度	1. 缺席的叙述者 2. 隐蔽的叙述者 3. 公开的叙述者	查特曼《故事与话语》
	无一致标准	1. 干预型 2. 自我意识型 3. 可靠型 4. 距离型	普兰斯《叙事学》中提出

(图 3 叙述者类型表)

上表对叙述者的分类实际就是从两个角度展开的：一种从叙述者与隐含作者的关系出发，根据这两者的价值观念体系是否一致，分为“可靠的和不可靠的叙述者”；另一种是以叙述者在文本体系中的显现程度为依据点，将叙述者分为“戏剧化的与非戏剧化的叙述者”的两种，普兰斯、热奈特、查特曼对叙述者的划分在本质上都是考察叙述者在文本中的显露形态，与布斯的划分是相通的。戏剧化的叙述者是一种公开的、有着强烈自我意识的作者代言人。他们可能是与故事人物一样生动并具有性格地出现在叙事文本当中，这时的叙述者是完全戏剧化了的，热奈特称之为“同故事叙述者”，查特曼冠之以“公开的叙述者”，普兰斯所说的“自我意识型”叙述者的内涵与外延也

基本与此吻合。如《追忆似水年华》、《浮生六记》等小说中出现的“我”就是这样一种戏剧化的叙述者；有些却可能只是作为故事的旁观者、见证人，存在于独立故事之外的另一个话语世界里，它偶尔出现在文本之中，如福楼拜《包法利夫人》中写包法利出场时，“我们”正在教室里，这时的“我们”便是“异故事”的戏剧化了的叙述者。而非戏剧化的叙述者则是相对隐含的、无人称的叙述，它经常使“没经验的读者（便会）产生故事是无中介地到达他的误解”。^①一个作家在创作时对文本的一切操作与控制都是通过叙述者得以完成，因此，作者采用什么样的叙述者类型来讲述故事直接与其追求的叙事效果相关联。

二、《聊斋》叙述者形态及其叙述方式

不能说蒲松龄对叙述者的设定达到了理论的高度，但上述几种叙述者类型在《聊斋》文本中都得到了体现却是不争的事实。根据不同的审美需要，蒲氏《聊斋》中所安置的叙述者身份也或明或暗，节次有递。

从历史辩证唯物主义出发，将《聊斋》置于当时文白双轨并行的具体历史情境当中，《聊斋》叙述者形态相比白话小说而言其整体上是非戏剧化的、含蓄的，叙述者很少刻意地标明自身以引起接受者的注意，故事似乎是未经中介直接呈现于读者面前。如人物开篇即出场，时间结构大致上按自然态的编年体式排列。这一方面是由于文言小说叙述者对自身紧追传记文学忠于记录、“补正史之缺”的“史官”定位；另一方面也在于文白两种话语模式具有不同的叙事功能。文言语体是书面的非逻辑性的诗性语言，它崇尚“事约而文丰”，与后期白话语体中由于虚词、句法的加入使得语言表达更加缜密、更富逻辑性不同，它直观形象而意蕴丰富。文言语体的这一表意功能更契合在文本中身份相对消隐的非戏剧化叙述者，因此，《聊斋》的叙述者多是隐蔽的非戏剧化的叙述者。

赵毅衡在《苦恼的叙述者》一书中，就中国白话小说语体的叙述

^① 布斯.小说修辞学[M].北京:北京大学出版社,1987.170.

者进行了系统研究，他首先强调文白小说在叙述者上存在差异，认为“我们可以发现这两者（白话小说与文言小说）之间，关系并不密切，除了个别题材上互通。……它们各有不同的起源，不同的发展过程，不同的常用题材，不同的形式特征，不同的叙述者身份和读者社群。它们应当说是两个相当不同的文类，距离相当远。……就中国传统文化而言，白话小说很难与文言小说同时作为同一文类加以讨论。”^①受说书艺术的影响，白话小说语体中的叙述者多是公开的自我意识较强的形象；而文言小说因与史传连襟，叙述者贯之以史官姿态，俯瞰故事和人物，而且由于史官追求的是一种“历史的真实”，因此，文言小说中的叙述者多是一种可靠的与隐含作者基本同调的叙述声音，如《阅微草堂笔记》中的叙述者，我们基本上可以看作是真实作者的可靠代言人。《聊斋》是文言体系中与今天所说的小说内涵最接壤的文本，相比其它文言小说，它的叙述者是游离史统最远并毗邻于白话小说。

虽说《聊斋》的叙述者形象基本都如上文论证的那样，沉默并有意消隐自己，不在文本中抛头露面，尽量使自身所做的就是追慕史传作品的“史官”，去作一个秩史的记录者和整理人。但《聊斋》中仍有为数不少的篇目，其叙述者是以公开的身份呈现于文本中。这种公开或半公开的叙述者据其显现程度大致可归为两大类：一类是注明故事来源的那一部分篇目，其公开程度和戏剧化程度都不十分明朗。如《考城隍》、《偷桃》、《莲香》、《上仙》等，这类出处一般标明了“我”与所述故事的关联，如《莲香》篇末标出此篇是“余庚戌南游至沂”，对所阅读到的《桑生传》的一个整理。而《上仙》（卷五）和《偷桃》篇则都以“余”作为故事的见证人和旁观者，这种公开化了的叙述者主要是为了增强叙述的真实性，其呈现于文本中的身份显露程度是有限的，还只是一种半戏剧化的存在。另一类是身份完全公开化了的叙述者，在《聊斋》中这类篇目虽然不多，但却十分重要。主要《绛妃》和《狐梦》两篇这代表。《绛妃》篇，叙述者“我”同时又是故事的男主角，“叙述的我”与“经验的我”是统一的。《狐梦》篇的叙述者

^① 赵毅衡.苦恼的叙述者——中国小说的叙述形式与中国文化[M].北京:北京十月文艺出版社,1994.5-6.

尤其特殊性，叙述者本身就是作品要调侃的一个对象：此篇叙述者讲述“余友”毕怡庵因忻慕《聊斋志异·青凤》传而于梦中遇狐的故事。叙述者的形象与身份在文本中先后出现四次：“余友毕怡庵，倜傥不群，豪纵自喜，貌丰肥，多髭，士林知名。……毕每读《青凤传》，心辄向往，恨不一遇。……积年余，一夕来，兀坐相向。与之弈，不弈；与之寝，不寝。怅然良久，曰：‘君视我孰如青凤？’曰：‘殆过之。’曰：‘我自惭弗如。然聊斋与君文字交，请烦作小传，未必千载下无爱忆如君者。’……康熙二十一年腊月十九日，毕子与余抵足绰然堂，细述其异。余曰：‘有狐若此，则聊斋笔墨有光荣矣。’遂志之。”^(P618-622)这里叙述者的公开化有多层功能：首先“聊斋”先生作为故事的叙述者，讲述“余友”所经历的一段故事，在读者看来其真实性是不可置疑的，而这仅是作者的表层需要；从深层次看，叙述者将自身置于被人物调侃的情境当中，实际就是要借人物之口抒发一己的知己情结，文本中以女主角“狐三娘”欲与叙述者曾经塑造的人物“青凤”争媚，显示出叙述者对自己刻画人物的充分自信；再往深处里挖掘，文本末尾处叙述者说：“有狐若此，则聊斋之笔墨有光荣矣！”，又体现出作者的深层焦虑，蒲氏一生困于场屋，了无寄托，一生精力所集的《聊斋》也是“书成共笑”，^①这种抑郁之情萦绕于心，命运的多舛使他意识到作“人间语”的不现实性，于是只能转为与“魑魅争光”的志怪世界，他在《聊斋自志》中如此陈述：“独是子夜荧荧，灯昏欲蕊；萧斋瑟瑟，案冷疑冰。集腋为裘，妄续幽冥之录；浮白载笔，仅成孤愤之书；寄托如此，亦足悲矣！嗟乎！惊霜寒雀，抱树无温；吊月秋虫，偎阑自热。知我者，其在青林黑塞间乎！”^②蒲氏于此，流露的是何等凄凉的心境，如此真实而广阔的人世间竟没有自己寄托理想的处所，只能寻向这“君子不为”的志怪世界，这在某种程度上也体现了作者对自身价值的怀疑与担心。于此，《狐梦》篇叙述者的三个层次也就递现出来，这种叙事效果是采用单纯的非戏剧化的叙述者所难以取得的。综上所述，作者选用什么样的叙述者身

① 蒲松龄《次韵答王司寇阮亭先生见赠》：“《志异》书成共笑之，布袍萧索鬓如丝；十年颇得黄州意，冷语寒灯夜话时。”见朱一玄编《聊斋志异资料汇编》[C].天津：南开大学出版社，2002.471.

② 蒲松龄《聊斋自志》[A].张友鹤辑校《聊斋志异（三会本）》[M].上海：上海古籍出版社，1986.3.

份是由其追求的叙事目的来决定,《聊斋》中这些公开的叙述者形象都是作者的苦心经营,寄托着叙述者渴求知己的夙愿。叙述者形象的更新是作者超越史统小说叙事规范朝现代意义迈出的关键一步,它甚至不同于话本小说中充当“说书人”身份的公开的叙述者,直接与后来白话小说的精品《红楼梦》中的叙述者一样,是一个文人化的、精致的具独立人格意义的叙述者。

叙述者与叙述视角的区别说到底就是一个“说”还是“看”的问题。作为“说”的叙述者,在不同的文化传统与叙事功用下,其讲述方式亦有分差。西方小说理论界,讲述与展示两分对立由来已久,柏拉图将叙事区分为“纯叙事”与“完美摹仿”即此说之滥觞,二十世纪后半期随着现代小说创作经验的积累,“一些小说理论家步小说家后尘,匆忙地宣布:‘讲述’与‘显示’是传统小说与现代小说泾渭分明的标志。”^①所谓“讲述”是指叙述者讲述故事时不回避自己作为一个中介的身份,并与所述故事之间保持一定审美距离的叙述方式。这种方式讲述下的叙述者一般是公开的,非戏剧化的。而所谓“展示”,则是指叙述者讲述故事时竭力隐藏自己的身份,以造成一种不是他在讲话的错觉,故事是自然而然地似乎不经中介地直接展现于读者面前,叙述者尽量消隐读者与故事之间的距离,使叙事接受者产生身临其境之感。因此,以显示的方式讲述故事的叙述者尽量不在文本中留下讲述的痕迹。布斯否定这一对立的可行性,认为叙事从本质上说都是讲述的,只有显露程度的区别。在此,我们不去争论此理论是否有绝对的合理性,任何理论都有其合理存在的特定情境。若从类的宏观的角度考察,这种“讲述”与“展示”之分可以看作文言小说与白话小说分野中呈现出的一个总体特征。中国古典文言小说源于史传文学,史传在中国不像古希腊史诗那样是说唱给人听的口头文学,而是供人阅读的书面文体。因此,史传叙事普遍采用展示的方式,自然而然地客观地展现人物活动和事件经过。白话小说脱胎于说话与俗讲,叙述者作为横亘于故事与(听众)读者之间的一个中介,对叙事进行一定的干预——或跳出故事给出自己的评价,或点醒读者保持审美距离,使叙述与故事之间造成一种间离的审美效果,因此,这是一种讲

^① 布斯.小说修辞学[M].北京:北京大学出版社,1987.2-3.

述的，戏剧化的叙事方式。

《聊斋》的叙述者从总体上说是非戏剧化的、隐性的，故事似乎是未经中介直接呈现于读者面前，叙述者很少刻意地标明自身以引起接受者的注意。这不同于白话体系中的叙述者常以说书人的身份虚拟一个与“看官”交流的“书场”，并用“话（且、却）说”、“看官须牢记这句话”等话语标志出自己的存在。为论证起见，现比较下列两段文本：

看官听说：原来武大与武松，是一母所生两个。武松身長八尺，一貌堂堂，浑身上下，有千百斤气力，不恁地，如何打得那个猛虎？这武大郎，身不满五尺，面目丑陋，头脑可笑。清河县人见他生得短矮，起他一个诨名，叫做三寸丁谷树皮。

那清河县里有一个大户人家，有个使女，小名唤做潘金莲。年方二十余岁，颇有些颜色，因为那个大户要缠他，这女使只是去告主人婆，意下不肯依从。那个大户以此记恨于心，去倒赔些房奩，不要武大一文钱，白白地嫁与他。自从武大娶得那妇人之后，清河县里有几个奸诈的浮浪子弟们，却来他家里撻恼。原来这妇人，见武大身材短矮，人物猥獘，不会风流。这婆娘倒诸般好，为头的爱偷汉子。有诗为证：金莲容貌更堪题，笑蹙春山八字眉。若遇风流清子弟，等闲云雨便偷期。

却说那潘金莲过门后，武大是个懦弱依本分的人，被这一班人不时间在门前叫道：“好一块羊肉，倒落在狗口里！”因此武大在清河县住不牢，搬来这阳谷县紫石街赁房居住，每日仍旧挑卖炊饼。

——《水浒传》第二十四回^①

桑生，名晓，字子明，沂州人。少孤，馆于红花埠。桑为人静穆自喜，日再出，就食东邻，余时坚坐而已。东邻生偶至戏曰：“君独居不畏鬼狐耶？”笑答曰：“丈夫何畏鬼狐？雄来吾有利剑，雌者尚当开门纳之。”邻生归，与友谋，梯妓于垣而过之，弹指叩扉。生窥问其谁，妓自言为鬼。生大惧，齿震震有声，妓

^① 施耐庵，罗贯中，水浒全传[M]。长沙：岳麓书社，1988.183.

逡巡自去。邻生早至生斋，生述所见，且告将归。邻生鼓掌曰：“何不开门纳之？”生顿悟其假，遂安居如初。积半年，一女子夜来叩斋，生意友人之复戏也，启门延入，则倾国之姝。惊问所来。曰：“妾莲香，西家妓女。”埠上青楼故多，信之。息烛登床，绸缪甚至。自此三五宿辄一至。

一夕，独坐凝思，一女子翩然入。生意其莲，承逆与语。覩面殊非，年仅十五六，髾袖垂髻，风流秀曼，行步之间，若还若往。大愕，疑为狐。女曰：“妾良家女，姓李氏。慕君高雅，幸能垂盼。”生喜，握其手，冷如冰，问：“何凉也？”曰：“幼质单寒，夜蒙霜露，那得不尔。”既而罗襦衿解，俨然处子。女曰：“妾为情缘，葳蕤之质，一朝失守，不嫌鄙陋，愿常侍枕席。房中得毋有人否？”生云：“无他，止一邻娼，顾不常至。”女曰：“当谨避之。妾不与院中人等，君秘勿泄。彼来我往，彼往我来可耳。”鸡鸣欲去，赠绣履一钩，曰：“此妾下体所着，弄之足寄思慕。然有人慎勿弄也！”受而视之，翘翘如解结锥，心甚爱悦。越夕无人，便出审玩。女飘然忽至，遂相款昵。自此每出履，则女必应念而至。异而诘之。笑曰：“适当其时耳。”

一夜莲来，惊曰：“郎何神气萧索？”……

——《聊斋志异·莲香》^(P220-230)

这两段有着基本相似的叙事序列：“男主角的出场→女主角的出场→男女主角的相遇。”但二者所采用的叙述者形象却迥然不同。前者《水浒传》中的故事是通过一个明显的“说书人”讲述出来的，叙述者是公开的、戏剧化了的出现在文本当中，他时时不忘自己的“说书人”身份，有着强烈的自我意识，常以“看官听说”、“有诗为证”、“这”、“那”等介入性很强的话语点醒读者。他记录、讲述，并且对他叙述的故事做出评论和解释，与读者交谈，而且叙事序列间的转换多用“却说”等导入性话语过渡。而后者《莲香》篇中的叙述者却相当隐蔽得多，文本中没有呈现出清晰的叙述者身影，展现于读者面前的是一个具体的场景描写和直接引用的人物对话，叙述者通过“暗厢操作”将话语权直接交给作品中所要塑造的人物本身，让人物独立

地在“前台”表演。叙事序列间的转承不是以叙述者公开的身份来调度，而以时间的自然矢向为标尺，叙述时间与故事时间的基本重合与同流，使读者产生身临其境的幻觉，叙述风格相对客观而公正。

三、《聊斋》叙述者与隐含作者的分离及其对史统小说观的超越

要把握叙述者的内涵，有必要将之与隐含作者、真实作者进行比较和区分。隐含作者是布斯的发明，它是作家写作过程中创造的作者自己的隐含替身，它的形象是读者在阅读的过程中根据文本建构起来的，是真实作者的某种价值体系在小说中的浓缩和升华，是作者的“第二自我”。在故事被讲述的过程中它没有任何与读者直接交流的方式，它通过叙事的整体构思，各种叙事策略地综合运用，显现为意识形态和价值判断的存在。叙述者和隐含作者都是真实作者虚构的用以表现自我的一个替身，二者各司其职，叙述者是显现于文本中的故事的讲述者，是作者寄托理想的一个“技”，而隐含作者则是深藏于文本语辞之后，与作者此在的价值体系达成一致的一个“道”。与真实作者相比，隐含作者是存在于特定文本中的相对稳定的一个虚构形象，是真实作者脱离世俗人生对现实的一种形而上的、理性的观照。它较之真实作者往往更本真，更理想，更贴近作者所追求的本然人生。因此，它可以很好的解释文学史中常出现的“人品”与“文品”相抵牾的现象。

率先从叙述者与隐含作者观念的一致性出发对叙述者的可靠性问题进行研究的是布斯，他将叙述者分为可靠的和不可靠的两种。里蒙-凯南对叙述者的可靠性在术语上作了更精细的界定，她说：“可靠的叙述者是这样的一个人，对于他所讲述的故事及对故事的议论，读者应当作为小说实情的权威性陈述。而另一方面，不可靠的叙述者是这样的一个人，对于他所讲述的故事与/或对故事的议论，读者有理由怀疑。”她认为不可靠性主要根源于叙述者有限的知识、他个人的卷入以及他那成问题的价值观念系统。^①叙述者的可靠与不可靠性都

^① 转引自程锡麟 王晓路.当代美国小说理论[M].北京:外语教学与研究出版社,2001.32.

是作者赋予的，差别就在于叙述者与隐含作者之间的异调构成一种自我间离的效果，使文本在间离中产生多种声音。同调叙述时叙述者与隐含作者之间是一种直陈关系，叙述者是隐含作者的代言人，它通过故事情节的展开、人物性格的塑造、环境气氛的渲染来宣扬、印证隐含作者要表达的理念和情感等。异调叙述中，文本世界更为立体、多元，叙述者是一个与隐含作者一样拥有独立话语权力的个体。

《聊斋》作为中国古典小说中资料保存较完好的一部，有关作者蒲松龄生平、著作的资料也研究得相当充分，作者本人虽没有多少理论形态的论述留下，但也保存了大量能够真实反映作者心灵世界的诗词。因此对叙述者、隐含作者以及真实作者关系的研究，将有利于我们洞烛作品所潜藏的底蕴，体味蒲氏“有意为文”的深义所在。

中国古典文言小说脱胎于史传文学。历史叙事，尚实录而反虚构。因此，包含六朝志怪在内的小说，都是一种以记实为主的叙事。这种“崇史”背景下，叙述者与隐含作者之间基本是同调的，即叙述者与隐含作者对人物和故事有着一致的价值取向和情感评判。自唐始有意为小说后，虚构成为表现隐含作者审美理想和人生寄托的一种手段。随着虚构地意识化，叙述者本身的独立性得以凸现。而这一现象在话本小说和说话艺术中尤为明显。文言小说中，蒲松龄是第一个将不为士大夫启齿的小说作为自己“发愤著书”的对象，因此，《聊斋》的叙述者与隐含作者的关系相对以往视志怪为“实有”而来的简单同调不同，它在继承叙述者作为史传功能中的“记言者”外，作者已赋予它独立的品格个性。蒲松龄在《聊斋自志》中说道《聊斋》的创作乃“集掖为裘，妄续《幽冥》之录；浮白载笔，仅成‘孤愤’之书”。《聊斋》虽事涉荒诞之境，却如冯镇峦评点的“《聊斋》每篇，直是有意作文，非以其事也。”^①《聊斋》虽在叙事结构模式上多承史传外形，但其故事情节之曲折、人物性格之特立以及作者人生理想寄托之深远已非史传和继承史传的笔记文体所能比拟。叙事者作为“有意作文”的一种策略已受到重视。

“有意作文”的创作旨归使《聊斋》叙述者超越了史统小说观，在叙述者与隐含作者同调关系的大流中开掘出一种新的叙述关系——

^① 冯镇峦.《王六郎》篇夹批.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.30.

一叙述者与隐含作者的分离和异调。《聊斋》中叙述者与隐含作者的分离首先体现在叙述者讲述故事的内容和题材具有不可靠性。《聊斋》故事的叙述者多讲述狐鬼妖魅之事，这是现实生活中不可能存在的，这种讲述在本质上是不可信的。隐含作者即文本中反映出的蒲松龄旨在“假神道以设教，证因果于鬼狐”，^①与六朝志怪题材把握已有不同。六朝志怪“意在自神其教，然亦非有意为小说，盖当时以为幽明虽殊途，而人鬼乃皆实有，故其叙述异事，与记载人间常事，自视因无诚妄之别矣”。^②蒲氏对鬼神论观念虽不说完全否定，但至少非常怀疑，在《曾友于》（卷十一）篇中，作者明确宣称：“若论果报，犹迂也！”

《西僧》、《妖术》、《土地夫人》、《堪輿》等篇中，蒲松龄对于求神拜佛、占卜算命等有神论都明确表示过怀疑。但文中故事的叙述者却总试图通过种种技法，如采用凡间的现实人物视角、点明故事的来源出处、甚至于说就是自己或自己的一个亲朋好友经历的。叙述者讲述的子虚乌有之事与隐含作者的一己寄托之间的这种不可靠性构成了一种深度的反讽。作者曾在《聊斋自志》中感叹自己这种借志怪内容、笔记和小说的文体来表现“孤愤”的创作是“寄托如此，亦足悲矣”，这种不得已为之的双层“孤愤”，使作者更意识到自己处境的尴尬，然而这种尴尬却使他对叙述者的不可靠性有了一定的认识。

抛开题材内容与作者世界观中关于有神与否的论辩，从价值体系中观照叙述者与隐含作者的关系，《聊斋》叙述者的不可靠性也是时见鹳突。尤其在批判性较强的篇什中，不可靠叙述者的运用尤为凸显。如《贾奉雉》（卷十）中写贾奉雉一度“戏于落卷中，集其塌茸泛滥，不可告人之句，连缀成文”却中经魁。因无颜见天下同仁，遂随仙人郎秀才出家。后因与妻尘缘未断，被逐出仙境，回家后又遭子孙冷遇，于是再度入闱，这时叙述者如此讲述：“贾自山中归，心思益明澈，无何，连捷登进士第。又数年，以侍御出巡两浙，声名赫奕，歌舞楼台，一时称盛。”这里，叙述者对贾用以改变命运的方式充满了羡慕之情，是一种世俗的功利眼光。比较主人公贾奉雉对此事的自我评价，他曾对妻子说：“若心无愧耻，富贵不难致也！”可见，在人物自身看

① 但明伦.《绛妃》篇评语.张友鹤辑校.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.746.

② 鲁迅.中国小说史略[M].上海:上海古籍出版社,1998.24.

来，这种人生方式的选择是不光彩的、有愧于心的，也使他体悟到追求理想人格的不易和现实人生选择的无奈。再看作者的“第二自我”——“异史氏曰”：“世传陈大士在闺中，书艺既成，吟诵数四，叹曰‘亦复有谁人识得！’遂弃去更作，以故闾墨不及诸稿。贾生羞而遁去，此处有仙骨焉。乃再返人世，遂以口腹自贬，贫贱之中人甚矣哉！”很明显，“异史氏”在此表现出的是对科场黑暗深恶痛绝，他绝不可能认同贾生的选择是“明澈”这一世俗的人生理念，他没有人物身在其中的愧疚，却有一种局外人望洋兴畏的悲凉感。由此不可靠叙述者使文本呈现出三个不同的话语体系，这三个层面彼此独立又三维共构，折射着现实世界中人们在理想与现实相冲突时的不同选择。这种不可靠性间离了叙述者与隐含作者不同的价值取向，加深了人物命运的悲剧性，反映了理想人格与现实追求二者不可兼得时的人格分裂和尴尬处境。叙述者与隐含作者的分离，造成一种复调的多声部效应。这是现实生活在叙事中的投影，同时也是老死场屋的蒲松龄本人心理世界的真实反映和自我解嘲。若以同调可信的叙述者讲述故事，就无法产生这种复调效果。《聊斋》中这类不可靠的叙述者是比较多的，如《金和尚》（卷七）篇说金和尚之死是“太公僧薨”；《公孙九娘》（卷四）篇说“于七一案”的葬尸是“上官慈悲”；《雨钱》（卷四）篇说满眼只有阿赌物的秀才是“高雅、旷达”；《促织》（卷四）篇写几害人命的促织是“恩阴”官民等。

这种不可靠的叙述者，是文学叙事区别于历史叙事的一个内质，历史叙事虽有用春秋笔法、微言大义去否认史传叙述者不认同的历史事实，但不是可以与小说叙述者这种公开的不可靠的叙述者同日而语的。蒲松龄对不可靠的叙述者的自觉运用，使《聊斋》成为真正意义上的文人叙事，是它挣脱史传和笔记文体向现代小说涵义迈进的一个里程碑。

四、《聊斋》“异史氏曰”的视角分析

《聊斋》篇末“异史氏曰”的问题，学界立论殊不统一。任孚先、孙犁、马振方等都倾向于正面立论，认为“异史氏曰”是《聊斋》文

本的一个有机的组成部分，具有高度的艺术性。^①而有些学者如刘天振、郑铁生等认为它是小说的附加成分或多余器官，在某种意义上说就是“破体”^②。《聊斋》一书中缀有“异史氏曰”的多达195篇，在十二卷本中的分配基本均衡，而且在笔记体和传奇体中的分布也较为持衡。数量之多和分布之均都可见出作者的苦心经营，因此，分析这一特殊的文体部分对解读《聊斋》的文本意义非同寻常。将这一部分独立出来分析，从历史渊源来看，这种形式也是承史传文学而来。蒲氏创作非常严谨，设计这条小说的玄言尾巴也是尽出婀娜之姿，或抒情议论，或引经据典，或再叙一个故事显彰明义，在《念秧》（卷四）篇中甚至尝试着将“异史氏曰”置于篇首，类于话本小说的入话。对“异史氏曰”的正确认识和评价，在《聊斋》变成一部经典化了的历史文本之后，更应该将其置于当时的历史情境下考察，尽量还原这一“多余器官”赖以产生的条件及其承负的叙事功能。

后来的评论家多将“异史氏曰”视为小说文体的另类，这源于当下我们接受的是一种西化的成熟期的小说定义。在西方，小说被称作 Novel 是文艺复兴之后的事，开西方近代小说先河的《十日谈》在当时被称作 Novean，即“所闻”的意思接近于中国的“道听途说”。《韦伯斯特大词典》对 Novella 的定义是：“短小的散文中作品，通常具有道德和讽刺作用，如薄加丘的《十日谈》这一类的故事。”^③西方近代的小说观与中国古代的小说均强调小说的叙述性、虚构性、散文性以及道德教化的作用。现代小说观认为小说是一种侧重刻画人物性格、叙述故事情节、描写社会生活环境的具有虚构性的文学体裁。它更强调叙述性，并总结出人物、情节、环境三大小说基本要素。这种已经转换了的中西、今古小说观的差异，使我们在解读像《聊斋》这样的文言古小说时，容易犯下以今量古，过于苛刻的弊病。从现代小说的定义出发，“异史氏曰”这类玄言尾巴出现在小说文体中是不伦不类的。小说以叙述故事和刻画人物为本旨，“直接的无中介的议论是不行的。”^④小说创作史的实践也证明了这一文体的内在规范性，一旦小

① 任孚先.《聊斋志异》“异史氏曰”的思想和艺术[J].文学评论,1985,(2):54-60.

② 郑铁生.《聊斋志异》“异史氏曰”叙事形式的探析[J].蒲松龄研究,2001,(4):40-55.

③ 转引自 陈秋红.中西小说发生学比较研究[J].东方论坛,1999,(2):25-28.

④ 布斯.小说修辞学[M].北京:北京大学出版社,1987.6.

说沦为某种道德说教或特定思想观念的图解，其生命力将丧失殆尽。因此，对《聊斋》的研究，我们主张将小说的和非小说的文本构成要素进行区分。《聊斋》的主体部分，即“异史氏曰”之外的故事叙述部分，是叙述性的、故事性的，符合现代小说的基本内涵。而对“异史氏曰”的分析则最好是置于中国古典叙述这一大语境下进行。

从《左传》的“君子曰”、《史记》的“太史公曰”到《资治通鉴》的“光（司马光）曰”，史传文体中，这种在历史叙述的同时为一己留下论说的空地的叙述传统经久未衰。在小说文体中，从唐传奇中的“君子曰”诸形式，如李公佐《谢小娥传》的“君子曰”、皇甫枚《三水小牘》中的“三水人曰”，到《聊斋》中的“异史氏曰”，甚至白话小说中的“有诗为证”，都可以看作中国古典小说存在的一个有民族特色的叙述现象。

若将“异史氏曰”从前面的故事叙事部分中分离出来，对它进行单独分析，我们将可以不拘泥于西方叙事学中关于“隐含作者不显现于文本”这一定律，而将“异史氏曰”看作是中国古典小说叙事中的一种独具民族特色的文体特征，这里中国文统崇尚“文以载道”和“诗言志”传统的延伸。“异史氏曰”实际就可看作是作者的“第二自我”。从《聊斋》中近二百篇“异史氏曰”的论说中，今天我们仍依稀可见蒲氏的精神面貌，并从中窥见其或原创构思、或点缀本事中的特定的创作动机和价值旨归。“异史氏”表现出两种特性：一是有着深厚的士大夫文化底蕴；这里无疑也包含那个时代那个阶层不可避免的一些思想局限，如对纳妾制度的歌颂和对因果报应思想的迷信等。蒲氏的思想是复杂的，有关他的士大夫情结，在前面的结构篇中已有论述，此处不再累赘；另一个是表现出对知己情结的执着渴望。在写痴与知己题材的篇目中，作者无一例外的都添上了“异史氏曰”来直抒胸臆。如《书痴》、《阿宝》、《娇娜》、《叶生》和《香玉》等篇俱是如此。《娇娜》中“异史氏曰”：“余于孔生，不羨其得艳妻，而羨其得膩友也。”^{（P65）}《连城》的“异史氏曰”：“一笑之知，许之以身。”^{（P367）}《叶生》中“异史氏曰”：“魂从知己，竟忘死耶？闻者疑之，余深信焉。”^{（P84）}由于时运殊蹇，蒲氏对“知己情结”的渴求尤感深切。他曾因王士禛为《聊斋》所作的支言片语的评语而感动得涕泪淋漓，对王士禛这种

知遇之恩的感激之情充溢于他的《偶感》一诗中，此诗如此写道：“潦倒年年愧不才，春风披拂冻云开。穷途已尽行焉往？青眼忽逢涕欲来。一字褒疑华袞赐，千秋业付后人猜。此生所恨无知己，纵不成名未足哀。”联系诗作与《聊斋》故事可知，“异史氏曰”是真实作者内心世界的一种显现和替代。

若不把“异史氏曰”独立出来分析，而将《聊斋》的叙事看作一个不可分割的整体。那么，“异史氏曰”也可以看作是一种独具个性的戏剧化了的叙述者。它像电影的话外音，使读者“不泥于事”。与故事保持一定的审美距离，也是作者蒲氏贯穿“有意作文”和“发愤著书”主题的一个表征。此时，“异史氏曰”不仅是一个戏剧化了的叙述者，而且，本质上他就是一个与隐含作者同调的合一体，是史官文化影响下的文言小说的一种特质。

“异史氏曰”在文言小说中的出现其实是中国传统文论“文以载道”与小说作为一种艺术个体之间矛盾撞击后的一个瘤结。为了不改变儒家“经世致用”的圣义，又不破坏故事中人物形象的完整性，于是为了协调二者矛盾，“异史氏曰”应运而生。站在现在的高度来说，它是一种文体意识幼稚的表现，而在当时特定的历史时代和文化背景下，这却是一种有效的两全其美的方式。后世许多批评家都称赞《聊斋》“议论醇正”，可“当《左传》看”。^①可见这条在今天看来似已多余的“异史氏曰”，在“子不语怪，力，乱，神”^②的正统思想下，却是争取自己一席之地的有力武器。而将议论集中到篇尾，故事仍是以不加评鹭的故事原生态表现出来，使读者处于一种没有明确评价来指导的境地，没有破坏形象本身的鲜活性和完美性。

从以上分析可知，作者蒲松龄在《聊斋》创作过程中已经意识到讲故事的人与自己的差别，作者可以借叙述者自神其说。在小说这样一个多维立体而自足的叙事世界中，叙述者的讲述方式只是作者表达主旨的一种工具和手法。蒲氏对叙述者的运用，或公开、或隐蔽，或讲述、或展示，在戏剧与非戏剧的多种运用中尽显作者的才情和趣味；而不可靠的叙述者的使用，更是《聊斋》文本超越史统小说观的一个

① 冯镇峦.读聊斋杂说[A].张友鹤.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986.11.

② 杨伯峻译注.论语译注[M].北京:中华书局,1980.72.

标志性存在，这种不可靠性使得文本成为一个复调而多元化的话语体系，较之六朝志怪、史传文学中一以贯之的同调叙述关系，是文言小说继唐传奇之后的又一次文体自觉。“异史氏曰”的运用，使《聊斋》叙事仍保持鲜活可亲，形象丰韵。在小说要“有关风教”的史统观下，这是委曲求全的最好途径，因此，它是中国古代小说向近代小说接壤的一个三角区。蒲松龄对叙述者的运用是多样而自觉的，虽没有形成理论，但他以大量的叙述实践反复验证了自己的这些叙述者思想。

结 语

《聊斋》是中国文言叙事的集大成者，它与《红楼梦》一文一白堪称中国古典小说的双璧。时至清代，文言语体早已走过了它的黄金时代而逐渐为白话所取代，而出现于此时的《聊斋》却成就为文言小说的巅峰之作，这不能不说是文学史的一个奇迹。蒲松龄对《聊斋》也寄盼了最大的希望，他将“孤愤说”引入君子所不齿的志怪世界，书成后送至名流点批，代请诸家作序仍不称意时，又亲作《聊斋自志》直抒胸臆。在《偶感》一诗中他曾言：“潦倒年年愧不才，春风披拂冻云开。穷途已尽行焉往？青眼忽逢涕欲来。一字褒疑华袞赐，千秋业付后人猜。此生所恨无知己，纵不成名未足衰。”他终生老死场屋，生无逢世才，厌作人间语，只能借助花妖狐魅等虚构形象来编织一个自我慰藉的后花园。然而，苦难也成就了他的伟大。他的千秋伟业再不是一个“猜”字了得，蒲学已成为一门国际显学日渐受到人们的重视。

《聊斋》艺术的伟大，最大的特色不在于它有多少创新，而在于它的精致与纯熟。《聊斋》迥异于其它的经典叙事文本，它集文言与短篇两种特质于一身，在叙事机制上也有着诸多颇具个性的叙事理念，因此，对《聊斋》叙事艺术的归纳和抽象有着非同一般的研究价值。文言叙事还是一片尚待系统开掘的原始森林，《聊斋》也仅是雾霭氤氲的原始森林中浮出云层的山塔。它山之石，可以攻玉。以西方叙事理论为参照系，重构中国的叙事理论体系是当代传统文论建设的一个重要组成部分，以《聊斋》为代表的文言叙事是这一体系是不可

或缺的一支。

经典是不可穷读的。本文对《聊斋》的研究仅从叙事结构、叙事时间、叙事视角和叙事者四大板块展开分析，大的结构层次虽套用西方的叙事理论，但具体行文过程中，总试图找回蒲氏运用这种叙事理念的原点所在。限于篇幅，更限于目前的才学，本文对《聊斋》叙事所作的尚只是初步的探讨和研究，愿就正于各位老师。

参考文献

- [1]张友鹤.聊斋志异(三会本)[M].上海:上海古籍出版社,1986年版
- [2]朱一玄.聊斋志异资料汇编[M].天津:南开大学出版社,2002年版
- [3]孙逊、孙菊园.中国古典小说美学资料汇粹[C].上海:上海古籍出版社,1991年版
- [4]石昌渝.中国小说源流论[M].北京:生活·读书·新知三联书店,1994年版
- [5]纪昀.阅微草堂笔记[M].上海:上海古籍出版社,1980年版
- [6]马振方.小说艺术史[M].北京:北京大学出版社,2000年版
- [7]马瑞芳.幽冥人生——蒲松龄与《聊斋志异》[M].北京:生活·读书·新知三联书店出版社,1995年版
- [8]马瑞芳.《聊斋志异》创作论[M].济南:山东大学出版社,1990年版
- [9]王枝忠.蒲松龄论集[M].北京:文化艺术出版社,1999年版
- [10]盛伟.蒲松龄全集[M].上海:学林出版社,1998年版
- [11]马振方.聊斋艺术论.上海:上海文艺出版社,1986年版
- [12]雷群明.聊斋艺术谈[M].江西:江西人民出版社,1981年版
- [13]李厚基,韩海明.人鬼狐妖的艺术世界——《聊斋志异》散论[M].天津:天津人民出版社,1982年版
- [14]陈曦钟,侯忠义,鲁玉川辑校.《水浒传》(会评本)[M].北京:北京大学出版社,1987年版
- [15]朱一玄.金瓶梅资料汇编[C].天津:南开大学出版社,1985年版
- [16]黄霖,韩同文.中国历代小说论著选[M].南昌:江西人民出版社,2000年版
- [17]吴组缃等著.聊斋志异欣赏[C].北京:北京大学出版社,1986年版
- [18]陈文新.文言小说审美发展史[M].武汉:武汉大学出版社,2002年版
- [19]李修生.中国分体文学史(小说卷)[M].上海:上海古籍出版社,2001年版
- [20]王先霭.文学批评原理[M].武汉:华中师范大学出版社,2000年版
- [21]鲁迅.中国小说史略[M].上海:上海古籍出版社,1998年版
- [22]杨义.中国叙事学[M].北京:北京人民出版社,1996年版
- [23]王平.中国古代小说叙事研究[M].石家庄:河北人民出版社,2001年版
- [24]林辰.神怪小说史[M].杭州:浙江古籍出版社,1998年版
- [25]薛洪.传奇小说史[M].杭州:浙江古籍出版社,1998年版
- [26]侯忠义.中国文言小说史料[M].北京:北京大学出版社,1985年版
- [27]王汝梅.中国小说理论史[M].杭州:浙江古籍出版社,1998年版
- [28]苗壮.笔记小说史[M].杭州:浙江古籍出版社,1998年版
- [29]陈果安.金圣叹小说理论研究[M].长沙:湖南师范大学出版社,1999年版

- [30]陈平原.中国小说叙事模式的转变[M].北京:北京大学出版社,2003年版
- [31]叶朗.中国小说美学[M].北京:北京大学出版社,1982年版
- [32]叶朗.中国美学史大纲[M].上海:上海人民出版社,1985年版
- [33]杨义.中国古典小说史论[M].北京:中国社会科学出版社,1995年版
- [34]谭帆.中国小说评点研究[M].上海:华东师范大学出版社,2001年版
- [35]王平.中国古代小说叙事研究[M].石家庄:河北人民出版社,2001年版
- [36]胡亚敏.叙事学[M].武汉:华中师范大学出版社,1994年版
- [37]罗钢.叙事学导论[M].昆明:云南人民出版社,1994年版
- [38]林岗.明清之际小说评点学之研究[M].北京:北京大学出版社,1999年版
- [39]徐岱.小说叙事学[M].北京:中国社会科学出版社,1994年版
- [40]谭君强.叙事理论与审美文化[M].北京:中国社会科学出版社,2002年版
- [41]胡亚敏.叙事学[M].武汉:华中师范大学出版社,1994年版
- [42]刘海涛.历史与理论:20世纪的微型小说创作[M].北京:中国社会科学出版社,2002年版
- [43]罗刚.叙事学导论[M].昆明:云南人民出版社,1994年版
- [44]申丹.叙述学与小说文体学研究[M].北京:北京大学出版社,1998年版
- [45](美)浦安迪.中国叙事学[M].北京:北京大学出版社,1996年版
- [46](美)布斯.小说修辞学[M].华明,胡晓苏,周宪译.北京:北京大学出版社,1987年版
- [47](英)瓦特.小说的兴起[M].北京:生活·读书·新知三联出版社,1992年版
- [48](法)热奈特.叙事话语 新叙事话语[M].北京:中国社会科学出版社,1990年版
- [49](荷兰)米克·巴尔著.谭君强译.叙述学:叙事理论导论[M].北京:中国社会科学出版社,1995年版
- [50]王泰.叙事美学[C].重庆:重庆出版社,1987年版
- [51]张寅德.叙述学研究[C].北京:中国社会科学出版社,1989年版
- [52](捷克)米兰·昆德拉.小说的艺术[M].上海:上海译文出版社,2004年版
- [53](古希腊)亚里士多德著.陈中梅译注.诗学[M].北京:商务印书馆,2002年版
- [54]卢伯克.小说技巧[M].上海:上海文艺出版社,1990年版
- [55]福斯特.小说面面观[M].上海:上海文艺出版社,1990年版
- [56]爱·缪尔.小说结构[M].上海:上海文艺出版社,1990年版
- [57]雷·韦勒克.文学原理[M].北京:生活·读书·新知三联书店出版社,1984年版
- [58]程锡麟、王晓路.当代美国小说理论[M].北京:外语教学与研究出版社,2000年版
- [59]盛伟.清代诸家批点《聊斋志异》述评[J].南开大学学报,1997,(1)
- [60]王平.二十世纪《聊斋志异》研究述评[J].文学遗产,2001,(3)
- [61]王立,王琳.第二届国际聊斋学讨论会综述[J].十堰职业学院学报,2001,(9)
- [62]吴功正.清代《聊斋志异》评论述略[J].北方论丛,1985,(3)

- [63]王庆云.三百年来蒲松龄研究的历史回顾[J].山东社会科学,2002,(4)
- [64]段庸生.纪昀批评蒲松龄述评[J].四川师范学院学报,2002,(1)
- [65]欧阳健.全面把握《聊斋志异》的真义[J].蒲松龄研究,1998,(1)
- [66]蓝翎.略谈《聊斋志异》在中国小说史上的地位[J].文史哲,1980,(6)
- [67]李汉举.《聊斋志异》文体研究述评[J].厦门教育学院学报,2003,(3)
- [68]颜莉莉.《聊斋志异》女性形象研究综述[J].泉州师范学院学报,2002,(1)
- [69]侯岱麟.蒲松龄与王士禛[J].读书,1979,(6)
- [70]任孚先.论《聊斋志异》的艺术结构[J].《蒲松龄研究集刊》第一辑,1980
- [71]王光祖.散论《聊斋》故事的结构艺术[J].华东师范大学学报,1980,(4)
- [72]李厚基.《聊斋》故事的开端和结尾——《聊斋志异》艺术结构漫笔之一[N].光明日报,1980,7,30
- [73]刘欣中.巧妙的开头和结尾——读《聊斋志异》札记[J].河北大学学报,1981,(4)
- [75]任孚先.《聊斋志异》“异史氏曰”的思想和艺术[J].文学评论,1985,(2)
- [76]李永祥.论以志怪写情爱的结构模式——兼谈《聊斋志异》的创新[J].东岳论丛,1988,(2)
- [77]李永祥.论《聊斋志异》情爱小说的结构模式[J].蒲松龄研究,1989,(1)
- [78]安国梁.论《聊斋志异》“尧女于归型”叙事模式[J].中州学刊,1992,(2),《人大资料》1992,(7)
- [79]张载轩.略谈《聊斋志异》的情节[J].文艺研究,1981,(6)
- [80]张稔穰,李永昶.《聊斋志异》情节简论[J].文学遗产,1982,(1)
- [81]张稔穰.论《聊斋志异》情节的内在逻辑[J].《蒲松龄研究》第一辑,1987
- [82]李厚基.“一生遭尽揶揄笑,伸手还生五色烟”——蒲松龄的生平与著作[J].天津师院学报,1979,(1)
- [83]李厚基.“一生遭尽揶揄笑,伸手还生五色烟”——蒲松龄的生平与著作(续)[J].天津师院学报,1979,(2)
- [84]刘天振.唐传奇叙事视角艺术及其叙事文体的独立[J].北方论丛,2001,(2)
- [85]刘天振.从唐人传奇到《聊斋志异》看文言小说“叙述者”的变异[J].蒲松龄研究,1999,(3)
- [86]刘天振.从唐人传奇到《聊斋志异》看文言小说“叙述者”的变异(续)[J].蒲松龄研究,2000,(1)
- [87]王平.论《聊斋志异》的叙事角度[J].淄博学院学报,1999,(4)
- [88]王平.论文言小说叙事角度的特征及演变[J].山西师范大学学报,2002,(4)
- [89]王平.“用传奇法而以志怪”质疑——兼论《聊斋志异》叙事的基本特征[J].蒲松龄研究,2000,(Z1)
- [90]王平.《聂小倩》叙事语法分析[J].蒲松龄研究,2001,(2)
- [91]蒋玉斌.《聊斋志异》的反复叙事策略简论[J].西南民族大学学报,2004,(6)
- [92]郑铁生.《聊斋志异》“异史氏曰”叙事形式的探析[J].蒲松龄研究,2001,(4)

- [93]欧阳健.《聊斋志异》序跋涉及的小说理论[J].蒲松龄研究,2000,(Z1)
- [94]张跃生,闫海峰.中国古典小说“缀合”结构与传统思维模式[J].社会科学研究,2001,(1)
- [95]刘欣中.巧妙的开头和结尾——读《聊斋志异》札记[J].河北大学学报,1981,04.
- [96]蔡国梁.“事则反复离奇,文则纵横诡变”——清人评《聊斋志异》的谋篇布局[J].文艺理论,1982,(4)
- [97]杨义.《聊斋志异》的叙事特征[J].江淮论坛,1992,(3),《人大资料》,1992,(9)
- [98]李延贺.论《聊斋志异》中的“男性叙事视点”[J].社会科学辑刊,1997,(2)
- [99]翁容.《聊斋志异》情爱模式的深层意识[J].明清小说研究,1996,(3)
- [100]李舜华.人、狐、情、礼方阵上的困惑——试论《聊斋》中的《青凤》、《嫦娥》篇[J].蒲松龄研究,2000,(Z1)
- [101]李桂奎.论中国古代两大语体短篇小说叙事模式的差异及其成因[J].复旦学报,2001,(1)
- [102]刘云汉.《聊斋志异》人物语言论析[J].蒲松龄研究,2000,(2)
- [103]张稔穰.《聊斋志异》语言特色简论[J].文学遗产,1983,(2)
- [104]何梅琴、侯新露.《聊斋志异》人物语言成就谈[J].南都学坛,1999,(4)
- [105]何满子.对蒲松龄艺术方法的一二理解[J].群众论丛,1981,(3)
- [106]何鸣.《聊斋志异》语言探微[J].江西社会科学,2000,(1)
- [107]任孚先.论《聊斋志异》的语言艺术[J].当代文坛,1985,(7)
- [108]王林书,王同书.熔铸点染 化俗为雅——论《聊斋志异》语言艺术的魅力和特色[J].社会科学,1984,(3)
- [109]于平.从文言的“双重翻译”看《聊斋志异》的语言艺术[J].明清小说研究,1999,(3)
- [110]陈文新.纪晓岚对《聊斋志异》的批评与调侃[J].蒲松龄研究,2000,(3)
- [111]徐天河.青出于蓝而胜于蓝——论蒲松龄对文言小说艺术功能的创新与突破[J].玉林师范学院学报,2001,(2)
- [112]盛瑞裕.略论《聊斋志异》人物塑造中的细节运用[J].湖北大学学报,1986,(1)
- [113]敖丽.《聊斋志异》的文体辨析[J].明清小说研究,2001,(3)
- [114]黄洽.叙事达意与通灵传神——由“俗入行雨”看唐传奇到《聊斋志异》创作发展[J].青岛大学师范学院学报,1999,(3)
- [115]陈文新.“才子之笔”与“著书者之笔”——论中国文言小说的叙事规范[J].青海社会科学,1992,(6)
- [116]谭帆.清后期小说评点臆谈[J].学术月刊,2000,(12)
- [117]孙树木.浅谈冯镇峦对《聊斋志异》的评点[J].淄博学院学报,2001,(12)
- [118]沈继常.《聊斋志异》“但评”三题[J].南通师专学报,1988,(4)
- [119]薛洪勳.《聊斋志异》的版本系列[J].明清小说研究,2002,(3)
- [120]袁世硕.《聊斋志异》志怪艺术新质论略[J].文史哲,1989,(6)

- [121]欧阳文风.《聊斋志异》的离合叙事模式[J].衡阳师范学院学报,2000,(4)
- [122]欧阳文风,周秋良.《聊斋志异》的组合叙事范式[J].衡阳师范学院学报,2001,(8)
- [123]安国梁.《聊斋志异》的“难题求婚型”叙事模式[J].十堰大学学报,1994,(2)
- [124]许振东.《聊斋志异》的契约型结构及意义分析[J].蒲松龄研究,1996,(4)
- [125]许振东.《聊斋志异》爱情小说的叙事体式[J].社会科学,2000,(1)
- [126]王碧瑶.幻想与禁锢——从女性主义的角度看《聊斋志异》的情爱模式[J].楚雄师范学院学报,2003,(1)
- [127]郑红翠.浅谈《聊斋志异》故事类型与大团圆结局方式[J].蒲松龄研究,2003,(1)
- [128]盖光.论作为否定性召唤结构的《聊斋志异》[J].蒲松龄研究,1998,(3)
- [129]金生奎.恣淫与哀伤:“艳遇型”模式的表达功能及文化心理背景——《聊斋志异》人与异类遇合故事叙事模式[J].江淮论丛,2003,(1)
- [130]聂绀弩.略谈《聊斋志异》的反封建反科举精神[J].文学遗产,1980,(1)
- [131]王忠枝.试论《聊斋志异》批判科举制度的历史意义[A].人大资料,1989,(11),蒲松龄论集[C].1990年版
- [132]魏克明.《聊斋》揭露了科举制度吗?[N].解放日报,1982,2,25
- [133]林骅.《聊斋志异》与科举文化[J].蒲松龄研究,2001,(3)
- [134](美)白亚仁.《田七郎》与《聂政传》关系探源[J].文史哲,1992,(4)
- [135]李忠明.从《聊斋志异》看蒲松龄的内心世界[J].南京师大学报,1995,(1)
- [136]王枝忠.《聊斋志异》写作动机试探[J].东岳论丛,1989,(4),人大复印,1990,(2)
- [137]朱振武.《聊斋志异》的创作心理略[J].文学评论,2001,(3)
- [138]王平.论《聊斋志异》创作心理中的潜在意识[J].文史哲,1988,(4)
- [139]王平.论《聊斋志异》的三重创作思维格局[J].齐鲁学刊,1990,(4)
- [140]王平.论《聊斋志异》创造想象的个性特征[J].明清小说研究,1999,(3)
- [141]杨瑞.《聊斋志异》中的母亲原型[J].文史哲,1997,(1)
- [142]杨瑞.《聊斋志异》中的“阿尼玛”原型[J].中国人民大学学报,1996,(6)
- [143]王立.神秘预言与古代小说“铭知发者”母题[J].上海师范大学学报,2003,(4)
- [144]王立.《聊斋志异》经济思想新论——小说母题与作者思想新创性的关系[J].山西大学学报,2002,(2),人大复印,2002,(9)
- [145]叶舒宪.穷而后幻:《聊斋》神话解读[J].人文杂志,1993,(4)
- [146]董国炎.论蒲松龄的情爱心理[J].文学评论,1988,(3)
- [147]田劲松.《聊斋志异》情爱故事中的知己情结[J].北方论丛,2001,(4)
- [148]周怡.人妖之恋的文化溯源及其心理分析——关于《聊斋志异》的两个话题[J].明清小说研究,2001,(3)
- [149]李淑琴.从《聊斋》中的人妖世界看蒲松龄的精神自慰[J].西北大学学报,1997,(2)

- [150]曲沐.漫议《聊斋志异》的“性”文化美质[J].贵州大学学报,2001,(3)
- [151]王冉冉.“情”在《聊斋志异》的审美价值[J].明清小说研究,1999,(3)
- [152]胡遂.佛教三业理论与《聊斋志异》之伦理道德思想[J].湖南大学学报,2004,(1)
- [153]王能宪.婆心救世 曲笔这文——《聊斋》因果报应问题辨正[J].江西师范大学学报,1987,(1)
- [154]王连儒.《聊斋志异》之因果报应与宗教辩证[J].明清小说研究,1992,(3)
- [155]许劲松.《聊斋志异》中因果报应思想论析[J].江淮论坛,1994,(6)
- [156]刘敬圻.《聊斋志异》宗教现象读解[J].文学评论,1997,(5)
- [157]王平.《聊斋志异》与道教文化[J].蒲松龄研究,1995,(Z1)
- [158]安国梁.论《聊斋志异》的“仁”[J].河北大学学报,1993,(2)
- [159]周五纯.《聊斋志异》和伦理学[J].蒲松龄研究,1997,(2)
- [160]张光兴.蒲松龄与中国的“孝”文化传统[J].蒲松龄研究,1997,(1)
- [161]曹萌.清初社会思潮与《聊斋志异》所蕴涵的文化传统[J].蒲松龄研究,2001,(4)
- [162]蔡国梁.狐狸精从志怪闯入《志异》[J].群众论丛,1980,(2)
- [163]盛志梅.《聊斋志异》的鬼小说文化解读[J].蒲松龄研究,1998(3)
- [164]汪玢玲、陶理.《聊斋志异》与鬼文化[J].蒲松龄研究,2003(2)
- [165]洪鹭梅.人鬼婚恋故事的文化思考[J].中国比较文学,2000,(4)
- [166]赵伯陶.《聊斋志异》阅读接受初探[J].聊城师范学院学报,1991,(3)

后 记

区区小文，本不足以“后记”缀之。然作为论文格式的必要组成部分，在此，姑以论文写作的心得代之，聊作此三年曾经真实存活的明证。

木兰花开花谢中，在师大的七年倏忽将逝。攻硕三年，我们一直逐赶着时代的车轮，步伐却在步步吃紧中慢了下来，好似推石头的西西弗斯，无望中仍作着本能的坚持。然正因为这一远离现实关怀的坚持，让我们见证了理念之光。论文的写作如考研般漫长而磨人，个中辛酸超出我前期的预料。我坦然，自己没有文思泉涌之才，含毫而藐然的体验却历历在目，冥思苦想的呆坐常伴着室友深深的呼吸声而渐入佳境。

夜的深邃总让我感觉生的无常。聊斋世界里异样的鬼火灵光就像一个道古洪荒的咒籓，难以破译。一介村塾书生、一代文豪巨匠、一生老死场屋，极不相称又如此真实地集于一身，是什么成就了她的千古，她本人并无多少理论形态的自我总结。在行文的过程中我总试图在借用西方理论参照作共时分析的同时，对作者、对文体仍尽量补充一点知人论世的历时解读。是否真懂了蒲先生青林黑塞间的呼喊，我不敢肯定，然这毕竟是我打磨出的第一个图案相对完整的模胚。驻足于此，有些许的轻松与欣慰，更有起程的新的孤独与焦虑。愿铭记这一路风雨，在痛并快乐的存活方式中体悟生命的真谛。

这三年，有太多的师长和朋友给予了我最真挚最热忱的关怀与帮助，因为他们，我才如此稳健地趟过了人生的沼泽地。首先要感谢我的导师陈果安先生，他的信任和鼓励是对我莫大的鞭策，无论是专业学习还是日常生活，他都给予我无微不至的关怀。论文写作的过程中，我或思路梗塞而感弹尽粮绝，或自我感觉良好而游走于兴趣领域，而每一次都是先生那高瞻远瞩的思维使我豁然开朗，为我宏观掌舵。毛宣国教授是我偏爱理论分析的引路人，本硕七年他都给予了我无限的关爱和指导。还有教研室的其他老师，他们是赵炎秋教授、张文初教

授、李清良教授、赖力行教授、颜祥林教授、谭容培教授、周启超教授和李爱民教授，这三年来，他们锐利的学术思维和厚实的学术背景开我无限文心无限眼光。在论文查找资料过程中，中文系资料室的李老师和汤老师为我提供了许多方便。最后，要感谢在生活上给予我无限帮助的亲朋好友，是他们的信任和支持成就了的今天！

三年，抑或七年，我沐浴着麓风湘水，在生存与理想的争流中，这静寞的山水曾带给我无限的感动。当这一切只能被当作记忆曾提时，北征的我还能否找到江南如画如诗的家的感觉？愿记忆的暖流里我的跋涉在孤独中多一点深度。

申朝晖

2005年4月8日于岳麓山下

湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

陈果安

学位论文作者签名： 申朝晖

二〇〇五年五月十八日