



当前位置: 网站首页 > 百年红楼 > 论文精粹 > 1951-2000

## 从说书人叙事到叙述人叙事的转化——论《红楼梦》对传统叙述方式的突破（一）

【作者】李庆信

在中国小说发展史上,《红楼梦》不只是一个划时代的高峰,也是一座跨时代的桥梁:一方面它总结过去,堪称中国古代小说艺术集大成之作;一方面它又沟通未来,其艺术上的某些超前性突破,与近现代小说不无相通之处。有的小说史论著认为,中国小说由传统模式向现代形态的转变,盖始于晚清,成于五四,转变的主要动因是接受外来影响,即西方小说影响。[1]作为一种宏观评估,此说大致不算错;但涉及具体作品,话也不可说绝,至少就《红楼梦》这部旷世奇书而言,情况有些例外。

学贯中西的吴宓先生早就指出:“若以西国文学之格律衡《石头记》,处处合拍,且尚觉佳胜。盖文章美术之优劣短长,本只一理,中西无异。”[2]此说虽略嫌简单,但确系有过比较、言之有据的真知灼见。美籍学者夏志清先生也说:“假如我们探用小说的现代定义,认为它是与史诗,史实重述,以及传奇故事(romance)有别的一种叙事形式,那么我们可以说,中国小说在十八世纪的一部作品中才迟迟找到它的正身,而这部书恰巧是它成就最高的杰作《红楼梦》——尽管它在形式和风格上仍是折衷的。”[3]这一说法,更从小说形式本体的角度,指出了《红楼梦》与“现代定义”的小说的共通性,或者说《红楼梦》基本上符合“小说的现代定义”。生活在相对稳定、闭关锁国的所谓康乾盛世的曹雪芹,不可能读过西方小说(不管是原文或是译本),外来影响无从说起。但小说形式、小说艺术之“理”(原理或规律),“中西无异”,中西相通;曹雪芹为了找到与《红楼梦》“新奇别致”内容相应的新颖艺术形式,他凭着自己的天才和直感,“悟”出了这个“理”,因而才能独领风骚,得风气之先,在传统小说模式尚很流行的十八世纪的中国,写出了这部基本上符合“小说的现代定义”,叙述方式上颇有现代意味的伟大作品。须知道,这个时间,比晚清小说早了一个多世纪。

尽管《红楼梦》还穿着已不太合身的传统章回体外衣,并不无几分勉强地袭用了一些说书人口吻和套语(这方面,它同晚清某些“以中化西”或以旧化“新”的所谓“新小说”又颇相似),但从小说叙述学的角度看,不仅它的叙事内容或叙事形态,已有别于旨在讲述“传奇故事”或敷衍某种“史实”的一般章回体小说;同时,其基本叙述方式,也大大突破了说书人叙事的传统模式,体现了由说书人叙事向叙述人叙事的转化。换句话说,《红楼梦》的叙述方式是属于带有某种“折衷”的转化型,即在基本方面已转变为颇有现代意味的叙述人叙事,但在叙述语态上又多少保留了说书人叙事的痕迹。我们既要看到由于作者缺乏明确的理论指导,和迁就一般读者的接受心理、欣赏习惯,使《红楼梦》在对传统叙述方式的重大突破中有所“折衷”,有所保留;但又不能忽视《红楼梦》叙述方式的基本方面,仅仅根据叙述中夹带了一些说书人口吻、套语,就将其等同于一般传统小说的说书人叙事。

小说叙述方式,虽然涉及叙述语态及叙述语调等因素,但最基本、最核心的则是确定叙述主体和叙述角度两个问题——前者即故事(广义的故事,任何小说都存在)由谁叙述的问题,后者即故事从什么角度或用什么观点叙述的问题。两个问题,互有联系,又互有区别,我们不妨分别加以论述,论述中适当提及两者的联系。

先谈在叙述者问题上《红楼梦》对传统说书人叙事的突破。

收藏文章

打印文章

关闭本页

发表评论

阅读量[166]

评论数[0]

中国白话小说源于说话。如鲁迅所言，“说话之事，虽在说话人各运匠心，随时生发，而仍有底本以作凭据，是为‘话本’”。[4]作为说话人“底本”的话本小说，虽具小说叙事的基本要素(即故事，环境和人物)，但它既非文人的个体创作(大多是说书艺人的集体创作，只经过文人的书面润色加工)，其叙述方式也有别于以读者或拟想读者为接受对象的“现代定义”的小说。“说话”是直接面对听众(即“看官”)表演的一种说唱艺术，作为这种口头说唱的书面“底本”，话本小说中的叙述者，即脱离了书场表演的说书人，他可以不经任何中介直接向拟想听众(“看官”)讲述故事，交代事件，品评人物，以至“杂以惩劝”、归结因果等等，其讲话的方式、口吻以至习惯用语也千篇一律，彼此雷同。一句话，话本小说中的说书人，不过是一个以拟想听众为接受对象的群体化、职业化的叙述者。其后的拟话本和章回体小说，尽管出自文人之手或经过文人再创作，并非民间说话人的“底本”，但作者却刻意摹拟或扮演说书人的角色，以说书人的身份，用说书人的口吻和套语向“看官”叙述故事。这正如鲁迅所说的，南宋以降，“说话遂不复行，然话本盖颇有存者，后人目染，仿以为书，虽已非口谈，而犹存曩体”[5]，于是，说书人叙事体制便被明清小说沿袭下来。

中国传统白话小说的说书人叙事，作为一种以听众或拟想听众为接受对象、保留了某些口头文学特点的小说叙述模式，其发生发展自有一定的社会、经济、文化原因和内部规律；同时，从历史角度看，这种叙述模式对中国小说艺术的生活化、世俗化和普及化，也起了积极的推动作用，并出现过不少优秀之作、典范之作。但是，从小说本体的角度看，长期因袭说书人叙事的传统模式，的确影响了小说形式向更高审美层次发展，滞缓了中国小说从传统模式向现代形态的演进；再从创作角度看，传统小说中说书人这个群体化、职业化的叙述者及其程式化、刻板化的叙述套数，又几乎完全掩盖了作为人格个体和创作主体的作家本人(从说书人的叙述，我们很难窥测作家的个人风貌和个人风格)，抑制了他的独创精神和创作个性。

直到《红楼梦》出现，情况才有了带根本性的变化(尽管这一变化趋势，从《金瓶梅》已经开始，但《红楼梦》后来居上，其变化更带质变性质)。鲁迅说“白有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。”[6]对说书人叙事模式的突破，无疑是其打破传统“写法”的一个重要方面。《红楼梦》作为中国文学史上第一部摆脱了一切倚傍(既非“搜奇记逸”，也非取材“史实”或取材他书加以敷衍、扩充)，完全由文人自出心裁、独立创作、并带有“作者自叙”色彩的长篇小说，尽管还夹杂着“列位看官”之类的说书人口吻、套语，但无论就作者的主观动机，还是就作品的客观效果而言，它压根儿就不是为以听故事“娱心”为目的的“看官”们写的，而是为具有相当阅读能力和较高阅读旨趣的读者写的。以《红楼梦》故事的平淡无奇(就其主体故事而言)，线索的错综复杂(不是单一的情节线索)，描写的细腻琐屑，意蕴的丰富深邃，只宜于有耐心、有雅兴的读者置诸案头枕边，反复阅读，反复玩味，而不宜于拿到书场去向“列位看官”演述一番，或由只图故事好看的“看官”们自己粗略浏览的。所以，作者借作为书中人或叙述人的石头之口，声称“我这一段故事，也不愿世人称奇道妙，也不定要世人喜悦检读”(第一回)，甚至奉劝那些只图故事赏心悦目的“看官”，“快掷下此书，另觅好书去醒目”(甲戌等脂批本第六回)。由此可见，《红楼梦》实质上已基本摆脱了传统小说的那种口头化、娱乐化倾向，而相应加强加深了小说的书面化、审美化倾向，其叙述的接受对象实质上已由拟想听众转化为拟想读者——尽管为了迁就传统习惯，有时仍把拟想读者称曰“看官”。

叙事内容、叙事形态及接受对象的变化，势必引起叙述方式的变化。变化的重要标志之一便是作者与叙述者的分离，即作者不再以说书人身份直接面对拟想听众，而是经由自己创造的叙述人(包括隐而不露的“隐含作家”叙述人——作家“创造作品时”创造的一个“第二自我”[7])向拟想读者讲述故事。这样，与说书人叙事的直接性相比，叙述人叙事不同之处在于：在作者与叙述接受者之间，保持了一定审美距离，多了一个中介环节。两者之区别，示意如下：

说书人叙事：说书人(作者)—拟想听众(“看官”)

叙述人叙事：作者—叙述人—拟想读者

叙述人叙事既可使作者隐蔽自己，退居幕后(不一定是完全退出小说)，尽量减少或避免直接介入，又便于作者根据作品不同的审美需要和立意构思来创造不同的叙述人，达到不同的叙述效果，从而使叙述本身更加个性化和风格化。正因为如此，“现代定义”的小说一般都采用叙述人叙事的方式。

《红楼梦》尽管在叙述语态上残留了说书人叙事的痕迹，然而，从头至尾，那操着说书人口吻和套语

讲述故事的，并不是群体化、职业化的传统说书人，而是作者曹雪芹自觉创造的虚拟化、戏剧化以至角色化的叙述人。曹雪芹有意通过自己创造的叙述人来叙述故事，并不如有些论者所说，仅仅是出于政治上的原因，即为了避祸文网，掩盖自己的作者身分(这未必能真正奏效、掩人耳目)，我以为更多的倒是作者出于艺术上的考虑，作品审美上的需要。如前所说，《红楼梦》的内容带有一定“作者自叙”色彩，作品主人公贾宝玉的形象中显然也有曹雪芹的影子；但《红楼梦》毕竟是小说——且是严格意义上的小说，而不是作者的自叙传，贾宝玉也决不等于曹雪芹。为此，作者在创作中既以自己的亲身经历和丰富阅历为生活基础，又坚持“将真事隐去”、“用假语村言”出之的美学原则。表现在叙述者问题上，他为了使自已与小说故事及其主人公保持适当的审美距离，便有意识创造了代替自己、以至超越自己的叙述人来叙述故事，从而导致作者与叙述者的分离，“将艺术家与回忆录者之分别戏剧化起来，同时将一部自传变为小说。”[8]当然，这种分离或分别毕竟是相对的，作者与叙述者以及主人公之间，似乎保持了某种若即若离关系：你中有我，我中有你；同时，你不等于我，我不等于你。曹雪芹当时在理论上决不可能知道现代小说叙述技巧，然而由于从《红楼梦》独特的内容出发，为了找到与这种内容相适应的表现形式，他凭着自己的艺术勇气、艺术天才和艺术感悟，大胆突破了传统的说书人叙事模式，在中国小说史上第一次自觉采用了颇有现代意味的叙述人叙事方式。

近些年来，由于西方小说叙述学引进红学，一些研究者开始从新的角度研究《红楼梦》的叙事艺术，注意到其叙述方式有别于过去的传统小说，但对谁是《红楼梦》的叙述者的问题，却众说纷纭，莫衷一是。有的人认为，《红楼梦》的叙述者就是石头(当然是“通灵”的石头)[9]；有的人虽持石头为《红楼梦》主要叙述者之说，但始则认为“曹雪芹却赋予‘石头’两种功能：故事内的自叙者和故事外的说书人”，继而又说作为“故事的叙述者”，“‘石头’只是偶尔以说书人的口吻介入故事，并非故事的真正叙述者[10]”；有的人则认为“《红楼梦》全书的叙述人是作者曹雪芹”[11]；有的人虽持作者曹雪芹为《红楼梦》叙述者说，但认为曹雪芹是以“自觉的说书人”与“编辑兼叙述者”(又有“可靠的”与“不可靠的”之分)两种不同身分叙述故事、介入作品的[12]，如此等等。以上种种看法，都不无一些根据，不无一点道理，但都不够全面、不够确切、不够恰当，有的则自相，抵牾、含混不清。

我认为，《红楼梦》的叙述者问题，原则上既与“现代定义”的小说基本相通，在具体处理上又自有特殊之处，兼之从头至尾都夹杂了一些说书人的口吻和套语(尽管与一般传统小说比，数量不算太多)，这就更增加了问题的复杂性，容易引起歧义，以至使人产生误会或错觉。不过，只要我们从《红楼梦》全书的基本叙述层次入手，并对不同叙述层次加以认真辨析，也就不难确定作品基本的叙述者及其特殊表现形态。

《红楼梦》原名《石头记》。现在，《红楼梦》作为全书总名，已为众所公认，人所共知；然而，《石头记》作为全书总名之下的一个异名，不仅有其存在价值，而且对于我们划分《红楼梦》的基本叙述层次，确定《红楼梦》的基本叙述者，更有其特殊意义。脂批甲戌本凡例“《红楼梦》旨义”一条云：“《红楼梦》，是总其全书之名也”，“又曰《石头记》，是自譬石头所记之事也。”《红楼梦》与《石头记》，作为总名与异名，不是互相并列关系，而是包容或从属关系。按全书“旨义”，《红楼梦》大于《石头记》，并包容了《石头记》，《石头记》小于并隶属于《红楼梦》。这就是说，《红楼梦》的叙事结构，实际上包括了两个部分：一个部分是《红楼梦》的“楔子”，即《石头记》“来历”的故事；一个部分是《红楼梦》的主体，即《石头记》本文的故事(或曰“石头所记之事”)。这两个部分，从叙事内容看，当然前者为次，后者为主；而按叙述层次分，前者却高于后者，并分别由不同层次的两个叙述人叙述。

第一部分《石头记》“来历”的故事，即《红楼梦》第一回“列位看官”以下一段[13]，形式上相当于传统写法的“楔子”，实质上却大异其趣。传统写法的“楔子”(或称“引首”)，起于话本的“头回”(甚至可溯源到唐代俗讲“变文”的“押座文”)，那不过是为适应书场“说话”需要，“未入正文，先资笑乐”[14]，由说话人即兴演唱几首诗词或讲点小故事，一边等候听众入场、静场，一边稳住已经入场听众；这些诗词或故事，与“正文”并无直接关系(最多有点起兴或正反映衬的作用)，有的还可脱离“正文”，加以扩充，独立成篇。其后的拟话本和章回体小说，都袭用了“楔子”的形式，其内容则与“正文”联系较紧，对“正文”故事及主题，或作概述解说，或作隐喻、象征；但“楔子”的故事与“正文”的故事却处于同一叙述层次，由同一个叙述者即说书人讲述的。而《红楼梦》之“楔子”关于《石头记》“来历”的故事，与“正文”即《石头记》本文的故事，虽然叙事

内容上具有内在联系(前者包容了后者,并且是对后者故事主人公贾宝玉形象的一种深刻的神话式隐喻或象征),叙述层次和叙述者却不相同。关于《石头记》“来历”的那个“虽近荒唐,细按则深有趣味”的故事,是《石头记》本文故事之外的故事,它超越并包容了《石头记》本文故事,属于超层叙述或“超故事层”[15]。作为《红楼梦》超层叙述或“超故事层”的叙述者,虽然开卷就用了“列位看官”等说书人套语,但他决不等同于传统的说书人,而是一个披着说书人外衣或操着说书人口吻、套语的小说叙述人。这个叙述人当然是曹雪芹创造的,也体现了曹雪芹的某种审美意图,但用叙述学的观点看,他既不等于曹雪芹,还在叙述中超越了曹雪芹,把曹雪芹作为自己叙述的对象,指出曹并非《石头记》的原作者,不过是《石头记》的“披阅增删”者。由作者创造的叙述人来议论作者如何如何,甚至否定自己是小说原作者,这当然只是一种小说家言,或称曰小说家设置的叙述“圈套”。脂砚斋早就识破了这个叙述“圈套”：“若云雪芹披阅增删,然则开卷至此这一篇楔子又系谁撰?足见作者之笔,狡猾之甚。……这正是作者用画家烟云模糊处,观者万不可被作者瞒蔽了去,方是巨眼。”不过,脂砚斋虽然识破了曹雪芹“烟云模糊”的叙述“圈套”,却不可能理解作者把自己与叙述者分开,创造一个仿佛超越自己的叙述人,这在叙述方式上乃是一种大胆的突破,并且有其特殊的叙述效果。

《红楼梦》主体部分即《石头记》本文的故事(或曰“石头所记之事”),紧接第一回“楔子”一段之后,其衔接处,那位“超故事层”的叙述人交待得一清二楚:“出则既明,且看石上是何故事。按那石上书云:……”。在“按那石上书云”一语之侧,有句脂批:“以下系石上所记之文”。所谓“石上所记之文”即《石头记》本文,其内容乃“石头所记之事”——即石头“幻形人世”“亲自经历的一段陈迹故事”,它包括了以贾府兴衰为中心、以宝黛爱情为主线的一系列错综复杂、大大小小的事件。作为《红楼梦》主体部分,“石上所记之文”,“石头所记之事”,自然就属于全书的主层叙述或称“内故事层”[16]——就其与超层叙述或“超故事层”的包容被包容关系而言,它又属于“故事中的故事”[17]——而石头则无疑是主层叙述或“内故事层”的叙述人[18]。

问题在于:石头既然是《红楼梦》主层叙述或“内故事层”的叙述人,所述的又是石头“幻形入世”“亲自经历的一段陈迹故事”,何以不是只用第一人称自述,而是兼用了第三和第一两种叙述人称——并且是以前者为主,后者只在有限的几个叙述片断中出现(不是直接用“我”,而是用相当于“我”的“自己”“蠢物”等自称之词)。兼用两种叙述人称,并以第三人称为主,固然是由《红楼梦》的叙事内容需要所决定的——以《红楼梦》描写生活面之广博,出场人物之众多,头绪、事件之纷繁,不用第三人称他述,仅用第一人称自述,恐怕很难做到;但是,两种叙述人称能否统一、如何统一于石头这个叙述者身上呢?有的论者鉴于《红楼梦》的大部分故事都发生在通灵宝玉不在场的情况下,从而断言小说“故事的叙述”“是用第三人称‘作者旁观’的方法,‘石头’只是偶尔以说书人口吻介入故事,并非故事的真正叙述者。”[19]这种说法,既否定石头是《红楼梦》主体故事的“真正叙述者”(尽管与该论者的某些论点自相矛盾,或纠缠不清),更否定了石头兼用两种人称叙述故事的可能性。有的论者虽肯定曹雪芹通过叙述者石头,“创造性地”“把第一人称与第三人称巧妙结合起来”,而对这种“结合”或统一依据的解释却是:“石头是通灵宝玉,顾名思义,是灵性已通的宝物,所以,贾宝玉没有看到听到的事,石头却能看到听到。石头不是人物形象,但在观察、了解周围事物上,却有着超人的功能,这就是曹雪芹的小说之所以能够兼有第一人称和第三人称两种叙述方式之所长的关键。”[20]企图用石头“通灵”之说来统一两种叙述人称,既有些牵强,又难以自圆其说,因为它无法解释:同一个“通灵”的石头,作为《红楼梦》主层叙述的叙述者,何以有时仿佛有全知全能的“超人的功能”,有时却如同常人一样所知有限,有时甚至似乎成了对某些事一无所知(或佯装不知)的真正“蠢物”。

否定石头是《红楼梦》主层叙述的叙述者并兼用了两种叙述人称,这是不能使人同意的;用“通灵”之说解释两种人称在石头叙述中的“结合”或统一,也缺乏科学性和说服力。我以为只有从两种叙述人称的基本概念入手,弄清叙述者与所用人称的关系,才可能正确理解把握石头在《红楼梦》主层叙述中所发挥的不同职能,以及何以能兼用两种叙述人称。

第三人称和第一人称,是小说常用的两种叙述人称(至于第二人称叙述,在小说中则用得较少,在我国是近几年才出现的)。这两种叙述人称,指称对象并不一样:第三人称“他”(或“她”)是叙述者对叙述对象的他称,第一人称“我”则是叙述者的自称。两种叙述人称,虽然指称对象不同,但在小说中,不仅可以相互并存,还可相互转化。在第一人称叙述里,当叙述者“我”叙述到除对话者“你”之外的其他人物时,也一律用第三人称“他”(或“她”);在第三人称叙述里,被称作“他”(或

“她”或“他们”的叙述对象背后，总隐藏着一个无人称的叙述者，而这个叙述者只要一露面讲话，便必然自称“我”（或相当于“我”的其他指称，如“自己”“在下”等等），于是便由第三人称叙述自然转为第一人称叙述（尽管可能是局部的或片断的）。比如菲尔丁的许多小说，虽然主要用第三人称叙述，但作为隐含叙述人的“菲尔丁”（由菲尔丁在创造作品时创造的“第二自我”）却不时公开露面以第一人称发表议论，或与读者对话。类似情况，在我国传统小说的说书人叙事中也时有所见。

由第三与第一两种叙述人称指称对象的不同及其相互转化的可能性，我们也就不难解释《红楼梦》的主层叙述或“内故事层”部分，何以会出现同一叙述者石头交替使用这两种叙述人称的现象。

《红楼梦》主层叙述之所以以第三人称为主、第一人称为辅既是出于特定叙事内容的需要，又符合作者对石头这个叙述者的艺术构想和设计。按照作者的构想和设计，作为叙述者的石头，不仅与作者及主人公若即若离，可分可合，而且在叙述过程中也可隐可露，可进可出（即可进入故事，可退出故事）。在绝大多数时候和场合，石头都隐身幕后，置身局外，因而可以不受事件时空和个人视野的限制，比较放手地用第三人称叙述故事。这个隐而不露的叙述者石头，虽然体现了作者的意图，甚至代表了作者的某些观点，但毕竟不能和作者划等号——除非我们根本不承认、不理睬作者对于《红楼梦》叙述层次及其叙述者的一番巧妙构想和精心设计。其实，连深得雪芹之心的脂砚斋，在批语中也多次挑明“石兄”（包括隐而不露的“石兄”）为《红楼梦》主层叙述的叙述人，并对“石兄”与作者及主人公之间那种若即若离的微妙关系表示心领神会。如第二十回，宝玉房中众丫环晚上都打牌戏耍去了，只有麝月一人独守屋里，不愿去玩，宝玉有感于她的殷勤细心，心想“公然又是一个袭人”，“因笑道：‘我在这里坐着，你放心去罢。’”在宝玉这句话的侧面，有脂批云：“每于如此等处，石兄何尝轻轻放过，不介意来。亦作者欲瞒看官，又被批书人看出，呵呵。”这段脂批，既赞赏隐含叙述人“石兄”不“放过”一切细节絮语，表现宝玉与“女儿”们的亲昵关系及其“爱博而心劳”的性格，又表明批者透过“石兄”的叙述，看出了作者的良苦用心和狡猾用笔。第二十一回宝玉听了袭人一番箴劝，心中闷气，夜读《庄子》，“趁着酒兴”，提笔续之；续毕就寝，天明醒来，“只见袭人和衣睡在衾上。”针对这一细节，庚辰本有一条夹行脂批：“神极之笔！试思袭人不来同卧，亦不成文字，来同卧不成文字，却云‘和衣衾上’，正是来同卧不来同卧之闻，何神奇，妙绝矣。好袭人。真好石头，记得真真好，述者述（得）不错，真好批者批得出。”这里，分明是赞“好石头”“记得真真好”，“述得不错”，“记”与“述”系同一概念，“记”者与“述者”指同一人——即隐而未露的石头。认为“石头”“是指作者”，“述者”则是“与之相对的另一人的概念”[21]，这既不符脂批本意，也搞混了“述者”与作者的概念和关系。再如针对宝、黛一次口角愠气时宝玉说的话：“……难道你就知你的心，不知我的心不成？”脂砚斋有条夹批云：“此二语不独观者不解，料作者亦未必解，不但作者未必解，想石头亦不解，不过述宝、林二人之语耳。……”（己卯本第二十回）。在这里，既直接点明“述宝、林二人之语”的是那位隐身幕后的“石头”，又再一次把《石头记》的作者与“述者”分开。说“由于当时根本就谈不上有什么小说研究，更不用说有什么研究的理论”，因而脂砚斋对《石头记》“述者的存在”及其与作者的关系“不甚注意”[22]，恐怕有点言不符实、委屈古人吧。

无论按作者的总体构想和总体设计，还是从深知作者意图构想和良苦用心的脂砚斋之批语来看，《红楼梦》主层叙述或“内故事层”的第三人称叙述背后，存在着、隐藏着石头这样一个叙述人，这都是无可怀疑的。而一旦这个石头在小说中露面，以至进入故事，或以过来人、知情人的身份，或以目者、旁观者的角色，来叙述故事或介绍、说明某些事件和情况时，他就会以类似于“我”的自称说话，以至用“我”的观点或眼光看取事物，这样，第三人称叙述便自然转换为第一人称（或相当于第一人称）叙述。第六回在“贾宝玉初试云雨情”的情节作了收束之后，于“刘姥姥一进荣国府”的情节展开之前，那个自称“蠢物”的石头（脂批点明“蠢物”乃“妙谦，是石头口角”），便直接露面，向读者“诸公”解释；荣府人口“有三四百丁”，每天事件纷乱如麻，只有“从千里之外，芥荳之微，小小一个人家”说起，“倒还是头绪”，并奉劝有耐心的读者且听自己“逐细言来”[23]。解释一完，石头又隐身幕后，仍用第三人称口吻，娓娓而谈地叙述从刘姥姥一家境况到刘姥姥进荣府过程的故事。在这里，石头由隐而露，再由露而隐，叙述人称也随之两度转换，但从叙事内容到叙述语气、叙述口吻，却是紧紧关联，一以贯之，形成统一的叙事整体和从未中断的叙述线。这更进一步从作品内部证明（亦可谓之曰“内证”）：《红楼梦》主层叙述虽然用了两种人称，但叙述者却是一个，也只能是一个，即石头。用“通灵”之说来解释石头兼用两种叙述人称的现象，固然有些牵强，不够科学；把石头仅仅看作用第一人称叙述（只有几个片断）的叙述者，而把用第三人称叙述的则归之于另一

个叙述人或作者本人，则更不合逻辑，也有违作者的本意和构想。

还需说明的是：作为故事隐含叙述人的石头，与在故事中以物化形态出现的石头(包括其“幻相”通灵宝玉)，也是可以分离的，因而前者常用第三人称口吻来叙述后者。如第八回写到薛宝钗取下贾宝玉项上佩带的通灵宝玉，托于掌上观赏时，小说插入了一段解释：“这就是大荒山中青埂峰下的那块顽石的幻相。……那顽石亦曾记下他这幻相并癞僧所镌的篆文，今亦按图画于后”(着重点为笔者所加)。这段插入语，当是作为隐含叙述人石头所说，而作为主人公佩带物、命根子的通灵宝玉则成了他的他称叙述对象。有的论者把这段插入语，归入石头的第一人称叙述，显然是误解[24]。由此，也就不难解释：为什么第二十五回“通灵玉蒙蔽”时，故事叙述并未中断——而这也决非雪芹“放弃了”自己确定的什么叙述“原则”(据说，按这“原则”，石头只是贾宝玉身边如影随形的“一位记录人，一位电影摄影师”，“记录人一旦离开现场，记录就应中断”)。[25]

如上所述，从《红楼梦》的双层叙述结构入手，我们完全可以确定共叙述者也相应有两个。一个是超层叙述的那位似乎超越作者的叙述人，一个是主层叙述的叙述人石头——石头由于在小说中可隐可露，可进可出，因而又不时出现第三和第一两种叙述人称的相互转化。至于贯穿全书的某些说书人口吻和套语，并非独立的叙事成分，只是两个特定叙述人共有的一种摹拟语态；不能以此为据，证明在以上两个基本叙述者之外，似乎还单独存在一个什么说书人。

以杜撰发现某某手稿、信件或日记等形式开头，表明作品故事并非作者虚构，而是实有所据(作者最多只是加以整理或撮录)，然后，把作品故事当作手稿、信件或日记的内容展开叙述，这种双层叙述构架，在十八、九世纪西方小说中颇为流行，在我国近现代小说中也屡见不鲜。尤其是晚清吴趸人的《二十年目睹之怪现状》，和《红楼梦》不仅基本叙述构架相同，连具体写法(包括袭用章回体制和某些说书人口吻、套语)也有不少相似之处。其“楔子”也由一个超越作者的叙述人，叙述了小说手稿的来历及其成书过程：一别号“死里逃生”的人，在上海瓮城从一个“卖书”汉子(即文述农，谐音文述依)手里得到《二十年目睹之怪现状》手稿，篇首署着“死一生笔记”；“死里逃生”受“汉子之托”，欲“代他传播”，就将记“改做了小说体裁，剖作若干回；加了些评语”，寄给“新小说社”审阅后“逐期刊布出来”。“楔子”“以后之文”，“便是九死一生的手笔以及死里逃生的批评”，即《怪现状》本文或主体部分。与《红楼梦》相比，《怪现状》“楔子”部分除了没有“荒唐”的神话色彩和深刻的象征意味，主体部分除了叙述人称运用有些差别(《怪现状》本用第一人称叙述，而有些部分实际上又相当于第三人称叙述)外，两者在叙述分层的构想、叙述者的设计及其与作者关系的处理(手稿改编者“死里逃生”实“为趸人影子”[26]，而手稿原作者即小说主述人“九死一生”与“死里逃生”又似一若二、可合可分)上，有惊人的相似之处。据此，我们有理由相信：《二十年目睹之怪现状》，作为从传统的说书人叙事向现代的叙述人叙事转变的转化形态小说，在叙述方式上，与其说主要是受西方小说影响，不如说较多是摹仿《红楼梦》(尽管两者的艺术成就不可同日而语、相提并论)。

《红楼梦》作为一部以拟想读者为接受对象，内容带有“作者自叙”色彩和鲜明的书面化、审美化倾向的文人白话小说，不仅在叙者问题上突破了说书人叙事的传统模式，创造了由两个不同层次的叙述人分层叙述的独特形式；同时，在叙述角度问题上，也根据作品的特定内容和审美需要，创造性地以叙述人多角度复合叙述，取代了说书人单一的全知角度叙述。

在传统的说书体小说中，说书人既从头至尾、一说到底，又无所不知、无所不在，不受事件时空、个人视野或能知阅的任何限制，并有毋庸置疑地解释一切、判断一切、评论一切的权利——一句话，他仿佛全知全能的上帝，又俨若饶舌的解说员，权威的裁判员和评论员。这种说书人全知角度叙述，当然与说书体小说的口头化、娱乐化以至告诫化倾向密切相关，也适应了听众或拟想听众的接受水平、欣赏习惯；但是，由于叙述角度过于单一，说书人运用全知角度又缺乏必要的节制和选择，解释性、说明性、议论性(包括“杂以惩劝”，品评善恶，归结因果等)的主观介入过多过露，便影响了叙述的客观性、真实性和含蓄性，不同程度降低了作品的审美品格或审美层次(至少用小说的“现代定义”衡量，情况如此)。

问题主要不在全知叙述角度本身。全知角度同其它叙述角度一样，也有其所长，有所短；离开了具体的艺术实践，很难绝对判定各种叙述角度孰优孰劣，只要用得其所，用得其当，每种叙述角度都可能成为作品所选择的难以更易的最佳角度。传统说书体小说的主要问题，一在叙述角度过于单一，只

有全知角度叙述；二在说书人运用全知角度缺乏必要的节制和选择，滥用了全知全能的权威和主观介入的权利。

《红楼梦》在叙述角度上的重大突破，不只是现在创造性地用叙述人多角度复合叙述，代替了说书人单一的全知角度叙述——即在全知角度之外，增加了其他叙述角度；还表现在对全知角度的运用很有节制、很有选择，也很有特色，迥然有别于传统说书体小说，而与中外某些近现代小说用法颇有相通之外。以《红楼梦》构思的宏大奇丽，内容的森罗万象，刻划的深细入微(尤其是对宝、黛二人的心理刻划方面)，绝对不用全知角度叙述，是不必要、也不可能的，那样将有损于作品构思的充分体现，作品内容的充分表达。但是，同其它传统说书体小说、包括《水浒传》等长篇佳作相比，《红楼梦》中叙述人的全知角度叙述，不只数量大大减少，用法也别具一格，有的甚至相当精采(这方面，后面将要具体谈及)。《红楼梦》中全知角度叙述用得少而精，原因是多方面的，比如与作品拟想受对象的变化，书面化、审美化倾向的突出，以及叙述角度的多样化、叙述风格的蕴藉含蓄等，都有密切关系；除此之外，也由于作者善于“取巧”，善于“取代”，即在某些通常用隐含作者或叙述人全知角度叙述的地方(如介绍人物，介绍环境，发表议论，等等)，善于巧妙运用人物代理叙述或人物视点叙述来取代。如第一回“楔子”用石兄(在“楔子”中，石兄并非故事叙述者，而是叙述对象之一)与空空道人的长篇对话来取代叙述人的直接议论，借以阐明作者的美学观、创作观及《石头记》内容上的特殊性、艺术上的独创性，抨击某些陈腐的创作观念，以及“淫秽污臭”“坏人子弟”的“风月笔墨”和“千部一腔，千人一面”的才子佳人小说。这些论辨性内容，要不是借人物对话传达，而由作者或叙述者直接来说，那将是何等枯索乏味。再如第二回借冷子兴与贾雨村酒肆闲聊，扼要介绍贾氏的宗族世系、家势盛衰和荣宁二府主要人物，并从主人公贾宝玉的出世不凡和奇言奇行，引发出关于正邪兼赋之人的一番议论。这些介绍性、论说性内容，借人物闲聊娓娓道来，比笨拙地让作者或叙述人站出来唠唠叨叨、高谈阔论，自然得多，高明得多。以上两例，仅是叙述者借人代述，借口传言，被借代的人物及其语言本身还是缺乏个性的(至少在主要作为叙述代理人时是如此)。而在小说故事情节发展中，还出现不少性格化的人物代理叙述，即通过性格化人物的某些性格化语言，既在客观效果上起到一定的代理叙述作用，传达或补充了某些重要生活信息，又生动表现了人物本身的性格感情和特定的人物关系，这更是一笔并写几面的巧思妙笔(如第七回焦大的酒后骂人，第十六回赵嬷嬷对甄、贾两家几次“接驾”盛的追述，等等)。至于第三回林黛玉初到贾府，第六回刘姥姥一进荣国府等，则是叙述人借人物主观视点介绍环境和其他人物的不少范例，本身又是展开故事情节、刻划人物性格的重要契机和精采段落。

人物代理叙述和人物视点叙述，在过去传统说书体小说中，不是绝对没有，然而，像《红楼梦》中用得如此自觉，如此集中，如此巧妙，却是前所罕见。这两种写法，既减少了《红楼梦》中叙述人的全知角度叙述和主观介入，又丰富了作品的叙述手段和叙述色调。对《红楼梦》的叙述角度(或称叙述观点，叙述视点)，过去也有一些文章论及(如本文前一部分所引诸文)，其中虽不乏有见地的分析，但总的来看，论述都不够全面周密，多有片面、疏漏之处，有的文章概念上还有点含混不清。为了全面准确理解《红楼梦》在叙述角度上的独创性和复杂性，有必要在概念上先弄清以下两个区别。

一是叙述角度与人物视点的区别。所谓叙述角度，是指叙述者在叙述中所取的基本角度(或称视角)——主要包括全知角度(又称“后视角”或“零视点”)、次知角度(又称“外视角”或“行为主义的客观叙事”)、旁知角度(又称“内视角”或“内聚焦”)和自知角度(又称“同视角”或“同视界”)[27]等四种。叙述角度是叙述主体与叙述观点(或曰视点)的统一，即：是叙述者在“说”，也是叙述者在“看”(只是“看”的角度有所不同)。而人物视点则仅指叙述中的局部视点移动，我称叙述中的“变音”[28])，是叙述主体与叙述观点的局部分离，即：仍是叙述人在“说”，但却是借人物的眼光或观点在“看”。只有当叙述者同时是参与了故事的人物(甚至是主人公)，其叙述实际上成了人物的自述或自白，叙述角度与人物视点才重合为一，成为互可置换的同一概念(如自知角度或“同视角”“同视界”。就属这种情况)。有的文章无视《红楼梦》叙述角度的多样性和复杂性，又把叙述角度与人物视点混为一谈，从而断言《红楼梦》是以“全知全能”的所谓“全视点”(又误把“全视点”等同于“外视点”)写法为主，只是“在具体描写中又巧妙地运用人物的内视点作为补充。[29]”这一论断，概念含混，也大大低估了《红楼梦》叙述角度上的独创性和复杂性。

[关于我们](#) | [联系方式](#) | [意见反馈](#) | [投稿指南](#) | [法律声明](#) | [招聘英才](#) | [欢迎加盟](#) | [软件下载](#)

永久域名:[www.literature.org.cn](http://www.literature.org.cn) [www.literature.net.cn](http://www.literature.net.cn) E-Mail:[wenxue@cass.org.cn](mailto:wenxue@cass.org.cn)

版权所有：中国社会科学院文学研究所 京ICP备05084176号