

论陈其泰《红楼梦》评点中的叙事理论

刘 玄

内容提要: 陈其泰《红楼梦》评点中的叙事理论见解独到,主要体现在三个方面:第一,叙事技巧上注重两两皴染(即多重叙事视角)的运用;第二,在叙事章法上关注正文和闲文的交替(即叙事序列交替);第三,在叙事修辞上深入分析了以影激射(即转喻修辞)。本文试图通过分析陈评叙事理论中此三个方面,在借鉴西方叙事学有关理论的基础上,总结其中的叙事理论命题,理解陈其泰以“悟”来体察叙事者“文心”的评点思路,进一步认识其评点的价值。

关键词: 红楼梦 评点 陈其泰 叙事

引语: 陈其泰评点及其研究概说

陈其泰评点《红楼梦》(以下简称陈评)主要由《吊梦文》、《跋》以及总评、眉批、行间夹批和回目修改几部分组成

成,总篇20余万字^①。陈其泰的评点并未付梓,直到1977年刘操南将其抄录的陈评手稿汇成《桐花凤阁评〈红楼梦〉辑录》(以下简称《辑录》),陈评才得以面世流传。据刘操南考证,陈其泰评点《红楼梦》约持续20年之久^②,可见他对《红楼梦》的热爱与用心。陈其泰的评点见解独到,自《辑录》出版后受到广泛关注。刘操南较为全面地分析了陈评的基本情况,肯定其读得“深入”,“对《红楼梦》的成书、小说的艺术构思、人物塑造、矛盾冲突、思想倾向等方面作了切实的分析”^③。黄霖称陈其泰“颇能窥见原著的真精神、真价值所在”^④。张庆善在其文《桐花凤阁主人陈其泰〈红楼梦〉评点浅谈》中对陈评评价很高,认为陈评虽不如王希廉等的评点影响大,但“他的水平却绝不在王希廉之下……他的艺术分析和人物论,都显示出相当高的鉴赏水平”。

虽然陈其泰的评点在《辑录》出版后受到众多学者的重视,但学界对陈其泰的关注还远远不够,目前研究陈其泰评点的单篇论文仅十余篇,主要涉及其对作品思想倾向、人物形象、艺术手法等方面的分析。如吴海燕的硕士论文主要从陈其泰对《红楼梦》思想倾向、人物形象、艺术手法、创作得失四个方面的评语进行研究,在肯定其理论价值基础上,也指出陈评在人物理论上不够客观等问题。刘继保的博士论文有专章论及陈评,认为陈评对主旨、人物及叙事策略等方面的评论不仅见解独到,且有一定的原创性^⑤。何红梅的博士论文中涉及陈评,她认为“陈其泰的评点眼光独到,理论意义非同一般”,且另发表文章分析陈其泰的人物理论中提出的“瑜亮”论和“伴说”论^⑥。其他论文还有涉及陈其泰的回目修改和陈评对主题的阐释及接受等方面。

综上所述,陈其泰的《红楼梦》评点由于未曾付梓,直至上世纪末被刘操南发现,才进入红学研究的视野,并成为

《红楼梦》评点中重要的一家,受到诸多研究者的肯定。虽然陈评受到很多研究者的褒赏与重视,但专文研究陈评理论价值的文章不多,还有深入研究的空间。

陈其泰的评点,主要可分为关于文本内容和关于叙事理论两个方面。在对文本的分析中,陈评主要提出写情主旨,并在对人物的理解上有颇为深刻的见地。对此,前人已有较为充分的研究,本文不再赘言。在对作品叙事理论的分析中,陈其泰的评点关注到叙事结构、章法、技巧等问题。在全面整理了陈评中有关叙事理论的内容后,笔者认为,陈其泰的评点在叙事技巧上注重两三皴染^⑦(即多重叙事视角)的运用,叙事章法上关注正文和闲文的交替(即叙事序列交替),而叙事修辞上最深入点评的是以影激射理论(即转喻修辞)。笔者虽然在分析中借用了西方叙事学理论中的概念,但还是尽可能地以中国小说批评理论自身的特征为立足点。如何让中西方的小说理论相互碰撞,提炼更具包容性的理论框架与命题,是现在中国小说理论研究中的大问题。笔者不揣浅陋,试图在借鉴西方叙事理论对有关问题分析的基础上,总结陈其泰评点中的叙事理论命题。

一、两三皴染

有关叙事视角的研究是近几十年来中国古典小说研究中很重要的一个方面。叙事视角变化的现象在中国古代叙事文学中早已有之,如志怪小说中常用“视、见、闻”等字就是从全知视角切换到限知视角的标志^⑧。在章回小说中也有类似的现象,叙事者时常通过某一人物的眼睛去“看”所要描写的人物形象,如《三国演义》关羽和张飞的形象是由刘备眼中看出的,《水浒传》里潘金莲的形象是由武松和西门庆眼中看出的。但是,这种叙事视角的变化往往是因叙

述需要而自然形成的,并非主动利用视角的转换来取得某种叙事效果,其“对整部小说叙事修辞的影响是非常有限的,局部的”^⑨。

《红楼梦》更为灵活、深入地运用了叙事视角改变,因此其评点者也更多涉及对此的评论。如第三回黛玉入贾府,张新之夹批曰“此后诸人一一都从黛玉眼中看出,黛玉则为一书之主可知”^⑩。张评在此读出文本中视角的转换,并注意到视角变化有强调人物重要性的作用。与其他评点者相比,陈其泰不仅关注到《红楼梦》中叙事视角变化的现象,更细致分析了小说中采用多重叙事视角^⑪去“看”同一人物或同一事物的现象。

第三回林黛玉入贾府一段,陈其泰将“看”黛玉的视角分为三层,他在夹评中分别指出“第一层众人看黛玉”,“第二层凤姐看黛玉”(第三回夹评)^⑫,第三层是宝玉看黛玉,他认为“第三层宝玉看黛玉是主笔,上文只是衬托也”,不仅指出“看”黛玉时视角的变化,更强调这种变化形成了三个“看”的层次,其目的是为了突出宝玉“看”黛玉这一重点情节。他认为三个层次之间有主次轻重之分,通过视角转换层层递进的叙事方式,让宝玉看黛玉一段描写,更具力度。在宝玉看黛玉处,其他评点者也看出了视角的变化,如姚评曰“以下俱从宝玉目中写出”;张评曰“从宝玉眼中写黛玉,多从心病两字着笔,人所不觉”,但他们都仅指出现象,并未如陈评一样提到视角层次的递进关系和这样处理的深层叙事效果。

陈其泰对此的理解与西方多重选择性全知理论也有不同之处。多重选择性全知更多是指在叙事时根据不同的需要深入不同人物的内心,而陈其泰所言不同层次“看”的主体变化主要指在描写同一人物或事物时,叙事者有意识通过限制视角分为几个层次,形成不同的叙事和审美上的效

果。这样的理解类似脂砚斋批语中提到的“两三皴染”。脂批在第二回冷子兴演说宁国府一段时有批语曰：“……借用冷字一人略出其大半，使阅者心中，已有一荣府隐隐在心。然后用黛玉、宝钗等两三皴染，则耀然于心中眼中矣。此即画家三染法也。……”^⑬小说评点中的“皴法”或“皴染”的概念来自画论，意思是叙述如石头表面层层皱纹，形成一种整体的质感^⑭。脂批所说“两三皴染”是指叙事者的反复论述层层拨开贾府的面纱，从而形成一种水波荡漾似的审美效果。前面所说陈其泰分析的“看”黛玉，以及下文要分析的“看”大观园、“看”贾府，都是在揭示这种反复“看”、反复论述形成的多层皴染效果。

陈其泰指出第一次描写大观园在第十七回，叙事者是通过贾政的视角去“看”大观园景致的。贾政游园从“贾政刚至园门前，只见贾珍带领许多执事人来……”一句开始，后面接连写“抬头忽见……”，“进入石洞来，只见……”等等。“见”字的反复出现，都体现出这段描写使用了贾政这一人物的限制视角。陈其泰在回末评曰：

此回妙诀，全在从贾政眼中看出来，能参活法，读之如在目前，可当卧游。更妙在未曾游毕，当有馀不尽之致。益见此园广大，使人想象无穷。文字之妙，偏于没文字处生色，尤奇。（第十七回）

贾政游大观园，是叙事者第一次详叙大观园景致，陈氏认为其审美意味不仅在于文字所描写的园林之美，更是让贾政如导游一般带领读者游园，有身临其境之感；且采用限制视角，让贾政游而未尽，更有“馀不尽之致”和“使人想象无穷”的效果。

第二次“看”大观园在第四十回刘姥姥进大观园。这

一回写贾母随刘姥姥一起游园,是叙事者再一次请刘姥姥当导游,带读者赏游大观园,并走进每一位小姐的闺房。如刘姥姥游到潇湘馆,“因见窗下案上设着笔砚,又见书架上磊着满满的书,刘姥姥道‘这必定是那位哥儿的书房了。’”叙事者是有意识通过刘姥姥的限制视角看屋内陈设,既描写出主人的性格特征,同时也通过强烈的反差构成了喜剧性的效果。陈其泰在这一回评曰:

刘老游园,如入迷楼。西洋衣镜,种种奇巧。全为播弄村妇而作,以博一笑耳。若于贵妃驾临时写之,则司空见惯,何足道哉。此亦文家活法也。而园中铺设,又因此补见,一举两得。(第四十回)

“补见”二字与十七回“见”字相呼应,强调前文的余味无穷,又于此回补出,可见叙事者胸中丘壑。而刘姥姥游园,其审美意味又不同于贾政游园,二者相较读之,更见从刘姥姥眼中去“看”的趣味。更重要的是,陈其泰指出几次描写大观园,偏在元妃省亲的正事处不详写,是叙事者有意为之,因为元妃眼中看出“则司空见惯,何足道哉”。可见叙事者不仅刻意分出不同视角“看”的层次,且选择“看”的主体时,也是有较深思虑的。

第三次“看”大观园是在第五十三回宝琴等来大观园,陈其泰指出这一段是从宝琴眼中“看”:

铺叙繁密。叙事者颇费心机,而读者毫无意趣,然在此书自不可少。贾宅年节及祠祭规模,直至此时铺叙,且从宝琴目中看出,一是文字浓淡相间之法,一是暗暗见宝钗亲事垂成也。吾故曰:宝琴许梅翰林,梅者媒也。(第五十三回)

陈氏认为再次通过宝琴之眼来“看”大观园不仅是“铺叙繁密”追求叙事效果上的“浓淡相间”,更是在情节上以宝琴这一“子虚乌有”人物来暗示宝钗之亲事。这段评点一方面是说明将“看”大观园分为三层,是叙事者整体上的布局,另一方面也再次强调叙事者在挑选每一层“看”的主体时,也是有叙事目的上的考虑,追求“一举两得”的省力写法。此回末评曰“宝琴……虽是子虚乌有之人,而说来殊无情理。……然祭祠大礼,从一无关紧要之小女子眼中看出,总不入情。”就是说明宝琴这一“看”的主体选择,是刻意以“不入情”的安排来指涉超出“看”大观园的深层问题。

在陈其泰眼中,三次描写大观园之前,叙事者心中先构建了一个大观园,他在十七回回评中说“擅写园林之笔者,不难兼造园林之才。胸中邱壑,腕下烟霞……”。描写时,叙事者是用一个人物的限知视角层层拨开大观园的全貌的。陈认为叙事者如此处理,首要的目的是让读者在不同层面上随着人物视角“看”清大观园,这就构成了多重选择性全知视角。陈氏亦指出叙事者如此处理不仅是为叙事上避免繁复,更在每一次的“看”中蕴藏了不同的目的。第一次贾政“看”的是大观园景致之妙,并形成“看”而未尽、余味绕梁的审美效果;第二次刘姥姥看大观园,是以反差的视角形成与贾政视角“看”的对比,凸显村妇眼中大观园的奇巧精致。第三次宝琴“看”,在陈氏看来正因为使用宝琴这一人物视角“不入情”,则有了更深层的暗示与意指。

最后,在分析对贾府的描写时,陈评比脂批更为细致,将其分为四个“看”的层次,脂批中虽然点明叙事者使用了“两两皴染”的技巧,却没有陈氏解得细密。

第一层“看”贾府,陈评和脂批一样指出叙事者是通过

冷子兴的“冷眼”去看的。这一回写冷子兴与贾雨村喝酒聊天,谈及贾府情况。其夹评中指出“两人问答详述,一一清楚,却只是闲话,无叙述痕迹。……如此说入,以便一一叙清。他人有此灵心妙笔否”。整个对话过程中,他颇费笔墨地一一分析叙事者用“冷”之闲话“引入贾府”在叙事处理上的妙笔生花。陈其泰认为“冷眼看贾府”好处有二:一是避免笔法重复,与写林黛玉家世不相犯,“叙宝玉家世,……不与上文叙黛玉家世处笔法重复也”(第二回);二是如此写比较巧妙、省力,“黛玉亦是贾氏亲族……在俗手必从贾氏先代叙起,正叙宝玉身世,真庸笔矣。看他先叙黛玉,引到雨村,带入贾氏,笔笔奇妙”(第二回)。整体而言,陈氏认为第一次“看”贾府是先用贾雨村教黛玉这一情节缓缓引入,再通过贾、冷二人的对话,从冷子兴的角度铺叙出一个贾府的概况,如此“看”和传统的从“身世叙起”的方法不仅“省力”,且“化板为活”,是叙事者高妙文心的体现。本回总评曰:

贾府人多,不叙则不明,详叙则可厌,是在文心之运化也。……两闲人说闲话,自不觉琐絮。头绪颇多,而出之甚为省力。使读者不觉其繁。此文字化板为活之法也。若如庸手,必作做书人一一细述,便味同嚼蜡矣。书中如此者非一,可以类推。(第二回)

第二次描写贾府在第三回黛玉入贾府,陈其泰认为叙事者是从黛玉眼中去“看”贾府的。其夹评中曰:

贾府第宅人物,从黛玉眼内叙清,不觉其繁。此书惯用此法。……一层从贾母口中点出,一层从黛玉目中看出,一层明言其人,一层不述名字。文笔不板。

(第三回)

首先他指出此处“看”同样是为“省力”让读者“不觉其繁”,同时他细致辨出这一层中又分贾母口中和黛玉目中两个层次,可见叙事者文心的繁复巧妙。

第三层是第六回中写刘姥姥第一次进贾府拜访,从刘姥姥眼中“看”贾府。总评曰:

此回描写入细,非传奇家所能到。贾府房屋规模,以及大小人口,于黛玉来时叙明。此回特表凤姐起居,借村姬眼中一一看出。笔墨着纸,皆有生趣。(第六回)

陈评认为刘姥姥眼中看凤姐起居,是接续黛玉来时说明的“贾府房屋规模,以及大小人口”,从细节处更补足对贾府的“看”。

第四层是第十三回写秦可卿丧礼时叙事者从全知视角介绍贾府人物。陈氏夹评称为“总叙贾氏之人。”虽然陈评在本回并未提到第四层“看”的问题,但其在第二回总评中已经指明本回是对前文的再次补“看”:

贾氏两府之人,言之详矣。但书中有某人是宁府近派,某人是荣府亲支等语,则应叙明两公几子。其孙曾元共几人。某某属宁,某某属荣,则阅者处处一目了然。今此回既云宁公、荣公同胞弟兄两人,以下均未言及。在冷子兴闲谈中,自宜举其主而略其宾。故只说长子二字,则两公之不止一子自明。但后文总须带叙数笔,方清楚耳。第十三回秦氏歿后,代儒以下廿八人齐集时,可以分叙支派远近,只须添数字便明白,或于

五十三回祭宗祠时,摘出宁、荣两府之子孙,胙列于行礼之班,亦不嫌笔墨繁冗也。(第二回)

总体而言,这样反反复复从几个层次铺叙贾府人物、宅邸的方方面面,从第二回到第十三回才渐渐揭开全貌,是叙事者精心布局的。其目的,一是为避免“笔墨繁冗”不用从贾氏先代叙起的笨办法;二是从冷子兴、刘姥姥、黛玉三个人物限制视角,加上第十三回的全知视角,层层皴染,通过“看”的主体的变化使贾府的面貌更加丰富立体。第三,将这多次的“看”拆开来,也将更丰富的内容蕴含于每一次的“看”中。陈氏在评点中指出冷子兴的“看”用以“冷”字预示着贾府兴衰;黛玉的“看”到的是主要人物的性格面貌;刘姥姥是以村妪的视角“看”,突出贾府世家大族的气派,并同时用重笔墨描写王熙凤这一主要人物;而秦氏丧礼中则是对贾府的整体描绘的收束,是对贾府盛世的一次全画幅的定格。

以上所举三例,分别是对同一人物(黛玉)、同一事物(大观园及贾府)的多重视角层层去“看”的处理。陈其泰虽然没有明确指出笔者所梳理的有关论述是在分析“两三皴染”的叙事技巧,但通过前文所述,可以看出陈氏细细品读叙事者分层去“看”的过程,即是对这种叙事技巧全面且准确的分析。而且,陈氏玩味这种分层去“看”的匠心妙笔时,细致入微,具前后贯通的理论意识。

二、正闲交替

中国小说评点理论在叙事上重视文理章法,林岗认为这与评点者对叙事的美学观念有关。他将评点学的章法理论可归为四类,其中第四类是“正文”与“闲文”(或者叫做

“正笔”与“闲笔”)交替出现的手法。所谓闲文,是指“脱离中心情节的故事段落”^⑮。章回小说评点中金圣叹最早提出正闲交替的章法,使它成为小说评点文本分析的一种准则。如《水浒传》第十二回写杨志与周谨、索超比武一段,金氏认为这是因为“后文生辰纲要重托杨志”,“故篇中凡写梁中书加意杨志处,文虽少,是正笔;写与周谨、索超比武处,文虽绚烂纵横,是闲笔”^⑯。金氏指出叙事者虽用重笔描写比武,本意却在写杨志这一主要人物,这种对正文与闲文的理解对后世评点者影响深远。陈其泰继承前辈评点者的这一分析方法,《红楼梦》第七回写秦可卿之死,中间有“林如海因为身体染重疾,写书特来接黛玉回去”一段情节,其夹评曰“秦氏之死铺叙甚长,未免冷落黛玉,则嫌喧宾夺主,故以回扬州略叙数笔,抽空叙凤姐办秦氏丧事,及一切杂事,无一笔写黛玉,恰处处有黛玉也。”可见其看法和金圣叹相似,写黛玉虽在本回中看似是闲文,从全书看却是正笔,他和金圣叹一样都认为叙事者让正文与闲文交替出现,是为了对中心情节一以贯之。

评点者对“正”、“闲”文字的交替的理解和西方叙事学理论中的交替(alternation)意义相同,指“叙事序列(sequences)的组合……一种叙事序列、组合的若干单元与另一叙事序列、组合的若干单元之间的交互穿插。”^⑰在章回小说评点中,“正”和“闲”代表两种不同的叙事序列,二者的交替叠加可以形成超越文字本身的叙事效果。陈其泰分析“正闲交替”更着重于“闲文”在叙事中的作用。在陈氏看来,评点者提出的叙事章法,如穿插、照应、金针、接榫、对锁等,很多时候是用铺叙“闲文”的方式来实现的。其认为“闲文”的作用主要有以下三个方面。

其一,“闲文”在结构文章时过接的作用。在小说众多章法技巧中,过接是陈其泰着意最多,分析也最细致的。陈

评对“闲文”过接作用的认识,不限于段与段之间的过渡,如“以上三回,只是众美移住花园作引子耳。花团锦簇之文,皆过接笔墨也”(第十八回总评)。“以上三回”描写的是大观园建成,贾政带宝玉游园、元妃省亲等情节。陈氏说这三回是“过接笔墨”,是指“本事”之间用一大段闲文,虽然这些“闲文”无论从文字量上还是质上都像是“正文”,实际仍只是叙事上采用的一种策略,故可看作“闲文”。陈氏亦指出,这样过接的“闲文”与“正文”交替起到疏密相间的审美效果。再如第三十六回陈氏总评曰“以上十馀卷,将宝玉之钟情于黛玉,黛玉之被害于宝钗处,曲曲描写,已极透彻,以下着笔,易露痕迹,是以铺叙闲文,亦文字疏密相间之法也。”“以上十馀卷”中重点写的是入大观园后宝黛钗之间关系,陈其泰认为叙事者已将“宝玉之钟情于黛玉,黛玉之被害于宝钗处”这一最重要的问题交代透彻,所以此后需要用“秋爽斋偶结海棠社”等“闲文”来缓和紧张的节奏。

其二,“闲文”有映照的作用。《红楼梦》中一些与中心情节关系不太紧密的“闲文”往往有着更深层的暗示性,目的是使“正文”所表达之旨达到不言自明的效果。如第一回写甄士隐出家,陈评指出是“照宝玉出家时,俱非闲笔”,即是闲文对正文的映照作用。同一回写贾雨村与娇杏的故事,陈评曰“有一部大情缘文字,先着此一段小小情缘,以作映照。此正世俗之所谓情也。”也是此意。

其三,“闲文”有为本事伏笔、埋根的用处,即所谓“闲处下子”。伏笔(advance mention),普林斯解释为“只有在其首次被提及后意义才渐显明晰的叙述要素”^⑧。第六回叙完贾宝玉初试云雨情,情节突然转到刘姥姥家,陈评指出“直至百回之外,才用着刘老老,而此处已见,以为闲文闲事耳。不知名手行文,多在闲处埋根。到得临时,方天然

凑拍,不费经营。……此书在在皆然,举一以待反三。”陈其泰认为此处写刘姥姥一段文字看似“用不着”,但“到得临时”用刘姥姥的时候,才会明白叙事者早有安排。再如第二十四回,此回大段文字写贾芸到贾府谋差事之事,陈氏觉得“忽然叙此闲人闲事,似乎无谓,而不知专为宝钗嫁祸黛玉一节起根也。闲闲叙来,令人不解其故,至扑蝶时,放知文字安插之妙,能手总在闲处下子也。”所谓“闲处下子”是用围棋布局形象地比喻叙事者如何用“闲文”伏笔的构思和行文,深得叙事者经营之苦心。

陈氏有时用“本事”二字与“闲文”相对,“本事”的意义并不完全同于“正文”、“正笔”的概念,更包含了故事主线或者作者意图的意思,因此,他所说“闲文”有时也不完全等同于金圣叹等所言的“正闲”之“闲”。第十五回“王凤姐弄权铁槛寺,秦鲸卿得趣馒头庵”,文中写王熙凤等为秦可卿送殡,陈其泰在回末评曰:

送殡是题面,不得不少为铺叙,及到寺中,若复琐述其事,更有何味。慧心人不写本事,只写闲事。盖此回之本事,在此书则为闲文,而此回所叙之闲文,在此书则实为要事也。(第十五回)

陈其泰认为这一回文字,全从为秦可卿送殡而来,故出殡应是“此回之本事”,小说却重笔写王熙凤和秦钟之事,是在本该写某一“本事”时却全写“闲文”。这与张竹坡对在《金瓶梅》第六十二回李瓶儿丧礼的评语相似。张竹坡评曰“其一时或闲笔插入,或忙笔正写,或关切或不关切,疏略深浅,一时皆见”¹⁹。《金瓶梅》这一回中,“本事”西门庆哭李瓶儿较后才出现,前面一大篇“闲文”,张竹坡认为这种“正文”、“闲文”的“疏略深浅”别有一番审美韵味。

陈其泰与张竹坡观点的不同之处,是陈氏对“本事”与“闲文”的理解具有一种辩证思维。引文中“慧心人不写本事,只写闲事。盖此回之本事,在此书则为闲文,而此回所叙之闲文,在此书则实为要事也”一句,“本事”与“闲文”绕来绕去,既是说“闲文”与“本事”不仅是相对的,又会相互转换。从西方叙事学故事与话语的角度来考虑,这一回从故事层面看,陈评认为叙事者原应写的出殡是“此回之本事”,凤姐等描写是“闲文”;但从话语层面来看,出殡这一“本事”如果以全书的主旨和主线故事来衡量却是“闲文”,所以叙事者并未着墨,而是费心去写王熙凤和秦钟一大段看似“闲文”的真“本事”。这种“本”与“闲”的转换配合,可以说是中国叙事艺术很高的境界,只有放在中国叙事传统中才能理解。

三、以影激射

理解陈其泰所言“以影激射”的修辞理论,首先要理解影子说。影子说是指“小说中的某一人物、人物关系或某段情节是另一个人物、另一对人物关系或另一段情节的影子、缩影或投影”^③。章回小说评点中影子说的来源大体有以下两点:一是经学中的春秋笔法。二是评点学中“犯”的概念。

春秋笔法对中国古代小说创作产生了深远的影响,到了《红楼梦》,这种影响则是全方位的。陈维昭先生指出《红楼梦》中使用春秋笔法的叙事技巧“演绎自传统易学和注经学。撰述经典有春秋笔法,他们将历史本事和自己的本旨蕴藏在经典文本中,也就是说,文本中有历史本事或叙事者本质的影子,解经者的首要工作则是捕捉文本中的影子……到了《红楼梦》,才真正实现了传统经学的叙述理

念。”在评点者看来,影子即是蕴藏“本事”和“本旨”的载体,叙事者设置影子,是为将对“形”的表达处理得更为隐晦,从而达到以曲笔求深意的叙事效果。

如果说春秋笔法对影子说的影响体现在作品追求曲笔深意的叙事目的上,那金圣叹、毛宗岗等评点者所说的“特犯不犯”则是影子说形与影关系的先声。他们注意到古典小说在人物性格、人物关系结构和情节结构方面的各种问题反复现象。“犯”的概念本身是从否定的角度提出的,但评点者同时指出,古典小说家特意地去制造雷同,“特犯不犯”在雷同中显示差异,认为这样的小说家才是真正的高手。影子说,即将对“特犯不犯”指出的一组相似情节、人物等的关系进一步理解为形和影之间的关系。因此,评点者从《红楼梦》中总结出的影子说是从肯定的、积极的方面强调小说的人物与人物之间、情节与情节之间的如影随形,声息呼应。

影子说与“特犯不犯”最主要的差别体现在对相关的叙事要素之间关系的理解。“犯”认为二者是对立关系,而影子说则将其理解为转喻关系。转喻指“表示某一概念的术语 A 被用作表示另一个概念的术语 B 的一种修辞,使概念 A 与原因和结构、包含者和被包含者、部分和整体相互关联”^{②1}。也就是说,叙事者建立了影与形之间的“转喻”关系,其目的是将对“影”的叙述转换成对“形”的叙述。比如脂砚斋批语中指出甄、贾宝玉在《红楼梦》中是形与影的关系,“甄家之宝玉乃上半部不写者,故此处极力表明,以遥照贾家之宝玉,凡写贾宝玉之文则正为真宝玉传影。”^{②2}脂砚斋认为,二宝玉可以有各自故事,但在场人物(贾宝玉)的故事同时也可以视为缺席人物(甄宝玉)故事的影子。“甄”、“贾”宝玉通过文字上的谐音形成“真假”的对应,构成形影关系,贾(假)宝玉是甄(真)宝玉的影子,叙事者对

“贾”的叙述是为将“贾”的故事转喻为“甄”。

影子说是所有《红楼梦》读者和评点者共同关注的，陈其泰的理论并没有超出其他评点者太多，但陈其泰认为叙事者组织形影关系，其目的是为用“影”激射“形”，从而表达叙事者对人物道德上的评判。陈其泰对此问题的分析，主要体现在他对宝钗和袭人这一组人物形影关系的分析上。袭人“影”宝钗是《红楼梦》评点者的共识，如张新之在评点中说“是书叙钗黛为比肩，袭人、晴雯乃二人影子也”，“凡写袭人矜制宝玉处，纯是逆笔。宝钗袭人，是为一致，凡此皆以影定形，诛宝钗于百二十回之外。”陈其泰的“以影激射”理论，和张新之所说“以影定形”相似，而陈评提出“激射”的价值在于他指明叙事者如此安排是有道德评判的目的。

陈其泰对这个问题最全面的论述，在第十九回总评。这一回写袭人回家后再次回来，和宝玉说起将来要出府回家，陈评曰：

宝玉至花家，袭人回来以去就要结宝玉。两段叙得十分曲折，处处用逆笔取势，引人入胜。文心之妙，不可思议。

袭人者，宝钗之影身也。自须出色一写。观其忽嗔忽喜，忽刚忽柔，忽远忽近。宝玉不得不入其元中。绝顶佞人，真是尤物。彼既能固宠于宝玉，则其迎合贾母、王夫人处，自不待言；更何虑人之夺其宠爱耶。

袭人有母，宝钗亦有母。袭人之母，能知袭人之心而决计不赎。宝钗之母，岂不知宝钗之心而不为之图谋宝玉姻事哉。此文字激射法。

……凡书中写黛玉处皆是写宝钗处，正不得怨宝钗之藏奸而责黛玉之多心也。（第十九回）

这一段的回目中称为“情切切良宵花解语”，宝玉与袭人之间的对话的确写得情浓意暖，但袭人“固宠于宝玉”种种曲隐心思却跃然纸上。对袭人的行为，并非所有人都持否定的态度，姚燮就认为“袭人一味小心，如此等善于省事，却是花姑娘好处。”而陈氏在夹评中则尖锐的指出袭人是“绝顶佞人”。他更进一步论证，既然袭人是宝钗之影子，则写袭人，既是写宝钗。袭人固宠，亦是宝钗固宠，袭人“图谋婚事”更是对宝钗图谋婚事的暗示。在认定袭人和宝钗如影随形，以图谋与宝玉结婚的前提下，他更指出第三十回写袭人因金钏之事在王夫人面前谮黛玉，同样是宝钗谮黛玉的影子。第三十四回陈氏总评曰“袭人浸润之谮，足制黛玉死命。书中不见宝钗之迹，而写袭人处，自令人知宝钗一面”，就是对三十回袭人谮黛这一情节的点评。

陈其泰还指出，叙事者用隐笔、曲笔写宝钗，不仅在用影子袭人激射宝钗，更在许多地方暗中点破，怕读者不明。这类暗示中最典型的是第二十七回写宝钗扑蝶一段，宝钗在暗处听到红玉等对话，嫁祸黛玉，陈评曰“宝钗窃听私语，而推至黛玉身上。既自取巧，又为黛玉暗中结怨。奸恶极矣。盖宝钗一刻不放松黛玉，而又浑藏不露。叙事者特于闲冷处借一小事点破也。用意妙绝。”对宝钗嫁祸黛玉的情节，论者所谈甚多，争议也多，如王希廉回前评就认为“善于避嫌是宝钗一生得力处”，并不完全持否定的态度。陈氏见地高处，在于指出叙事者写这一小事，是点破宝钗“一刻不放松黛玉”的心思。

从种种评语中可以看出，陈其泰认为叙事者是坚持“拥黛抑钗”的立场的，他在评点中反反复复写明金锁之说蛊惑人心种种言论，细细分析袭人和宝钗形影关系的指涉，并在细节处点明叙事者是在暗示宝钗的用心，最终的目的，

都是想证明叙事者对两个主要人物宝钗和黛玉是有明确的道德评判的。由于叙事者很少用直笔去写宝钗之“奸”，所以陈其泰才认为读者必须要用心体会叙事者巧妙的布局和用心，其中“以影激射”就是极为重要的手段，其目的是将描写袭人对宝玉的用心，对黛玉的诋毁“转喻”到宝钗身上。这并不仅仅是为表现人物，更是为表达一种道德上的评判。陈其泰认为叙事者如此处理，是要表现宝钗是“乡愿之尤”，不符合儒家崇尚的“中道”理想人格。他在第三回就用洋洋洒洒一大篇文字，大谈狂狷与乡愿之辨，说明叙事者对黛玉和宝钗的评判：

……乡愿德之贼也。夫世安得有中行貌为中行者，皆乡愿耳。《红楼梦》中所传宝玉、黛玉、晴雯、妙玉诸人，虽非中道，而率其天真，嚼然泥而不滓。所谓不屑不洁之士者非耶。其不肯同乎流俗，合乎污世，卓然自立，百折不回，不可谓非圣贤之徒也。若宝钗、袭人则乡愿之尤，而厚于宝钗、袭人者无非悦乡愿，毁狂狷之庸众耳。王熙凤之为小人，无人而不知之；宝钗之为小人，则无一人知之者；故乡愿之可恶，更甚于邪慝也。读是书而谬以中道许宝钗，以宝玉、黛玉、晴雯、妙玉诸人为怪僻者，吾知其心之陷溺于阉媚也深矣。（第三回）

此段文字，或以为是陈氏对人物品评的高论，但笔者认为，他所言并不是说自己对人物的看法，而是强调“宝钗、袭人则乡愿之尤”，并颇为激愤地批评“世俗之见”认为“宝钗为贤能”的看法。他认为读《红楼梦》不该“谬以中道许宝钗”，以“世俗之见”误读叙事者的意图。所以，他才从各个层面上，分析叙事者描写宝钗之乡愿所用的隐笔，以影激

射就是这种隐笔中极重要的一种。正因为叙事者在文中少用直笔描写宝钗,所以描写袭人处必须用“以影激射”来看,才能明白叙事者之深意。

《红楼梦》的读者之所以会有“钗黛之争”,是因为叙事者用隐笔写宝钗所形成的刻意“含混”^{②3}。叙事者是有意“控制”对宝钗“描写”的距离。这种刻意“神秘化”的处理方式,在既可以认为是同情认同宝钗,又可以看作是贬抑宝钗的意义上来说,文本所传达的意义及道德指涉可能是模糊的。但是正如刘勇强先生在谈到中西小说叙事上的差异时指出的“中国古代小说的叙事有很强的道德意识,明确的道德劝惩构成了情节设置、发展的最重要的动力与指向。”^{②4}通过前文的分析可以看出,陈其泰认识到叙事者在对宝钗的问题上刻意的“含混”,并非没有道德评判的意识,而是用更曲隐的笔墨写,才能写得精彩,写得准确,是叙事的需要。

陈氏立场坚定地贬抑宝钗,或许只是一家之言,但他力图“拨乱反正”,证明叙事者用“以影激射”等修辞方式并不仅仅是追求叙事效果,更重要的只有用隐笔才能写出宝钗之“乡愿”,是有一定道理的。他坚定地认为叙事者在道德上是有明确评判的,即叙事者是由“崇黛抑钗”、“崇中道而贬乡愿”达到某种道德训诫目的。在此意义上看陈氏所谈“以影激射”才更能理解其价值。

四、结语:陈其泰评点的意义和局限

二十世纪发现了许多未刊行的《红楼梦》评点,如哈斯宝、王伯沆、陈其泰、黄小田等。这些自赏性质的文人评点,不是为传播而作,而是对晚明以来李贽、金圣叹等文人对章回小说评点传统的继承。这种文人化、私人化的评点有两

种表现方式:一是对作品主旨和叙事者意图的探究,并据于个人的情感思想阐释作品的表现内涵;二是评点者往往有从文本生发,阐释自己观点命题的倾向。这样的评点方式,也不可避免的具有零散化、不系统的问题,且由于个人化的倾向,评点的立论有时也会不够客观。陈其泰亦不能摆脱文人小说评点的窠臼,比如理解他对叙事视角等问题的论述,就需要从各个章节段落中,整合、归纳,才能得出较为整体的结论,且其评点往往是多个问题杂糅在一个段落,甚至一个句子中,所以很难形成系统性的理论。此外,其坚定的贬抑宝钗的立场,恐怕就会引起很多读者的异议。

但相较小说评点的整体情况而言,陈其泰的评点表现出一个较为明显的意图,即他在分析文本时,往往不是就事论事地对某一处的叙事技巧和某一处的情节作评论,而是通观全书,通过对一处情节和叙事技巧的分析,来论证自己的观点。正因如此,他的评点才更能显出在理论上的见地。陈氏细读文本,基于对作品旨趣的反复寻绎,往往能够得出比较合理的结论。所以,他的评点思路,也更有以文本细读的方式构建小说评点理论的意识。

注释

- ①③ 刘操南辑《桐花凤阁评〈红楼梦〉辑录》,天津人民出版社1981年版,第82、15页。
- ② 陈其泰于嘉庆二十一年(1816年)十七岁时始读《红楼梦》,至道光二十二年(1842年)四十三岁时其手评才逐渐写定,参见《桐花凤阁评〈红楼梦〉辑录》,第7页。张庆善先生亦持此论。另有研究者称陈氏评红至少有两次,第一次约在他十七岁至写《吊梦文》时;第二次是在他四十三岁

以后,至少不晚于咸丰十年(1860年)其六十一岁时,参见苗怀明《红楼梦陈其泰批语考辨》(《明清小说研究》1995年第3期)。

- ④ 黄霖《近代文学批评史》,上海古籍出版社1993年版,第124页。
- ⑤ 刘继保《〈红楼梦〉评点研究》,首都师范大学博士学位论文,2004年。
- ⑥ 何红梅《试析陈其泰〈桐花凤阁评〈红楼梦〉〉之人物论》,《齐鲁学刊》2007年第1期。
- ⑦ 两三皴染,并非陈其泰所提,而见于脂批中,但陈氏对这个问题的分析和脂批的意思相合,故笔者试用两三皴染来概括这一叙事理论命题。有关小说评点中的皴染概念,参见张世君《明清小说评点叙事概念研究》(中国社会科学出版社2007年版,第234页)。
- ⑧⑭ 刘勇强《中国古代小说的叙事学研究反思》,《明清小说研究》2011年第2期。
- ⑨⑳ 陈维昭《红学通史》,上海人民出版社2005年版,第53—54页。
- ⑩ 本文中除陈其泰评点和脂批外的评点,均引自冯其庸辑《重校〈八家评批红楼梦〉》,江西教育出版社2000年版。
- ⑪ 叙事视角,是指叙述时观察故事的角度,参见申丹《西方叙事学:经典与后经典》(北京大学出版社2010年版,第88页)。多重选择性全知,其特点是用人物的感知取代了全知叙述者的感知,陈其泰的认识与西方叙事学中这一理论有相通之处,参见申丹《西方叙事学:经典与后经典》(第89页)。
- ⑫ 本文所引陈其泰评语均出自刘操南辑《桐花凤阁评〈红楼梦〉辑录》。《红楼梦》的文字,校以《程乙本·桐花凤阁批校本》,北京图书馆出版社2001年影印本。
- ⑬㉔ 《脂砚斋重评石头记:甲戌本》,人民文学出版社2010年版,第95、157页。
- ⑮ 张世君《明清小说评点叙事概念研究》,中国社会科学出版

社 2007 年版,第 234 页。

- ⑮ 林岗《明清小说评点》,北京大学出版社 2012 年版,第 121 页。
- ⑯ 陈曦钟辑《水浒传汇评本》,北京大学出版社 1981 年版,第 145 页。
- ⑰⑱ [美]杰拉德·普林斯《叙述学词典》,上海译文出版社 2011 年版,第 10 页。
- ⑲ 兰陵笑笑生《金瓶梅》,齐鲁书社 1987 年版,第 527 页。
- ㉑ 雅各布森指出,有两种方法居于语言活动的中心,一种是转喻方法,即通过邻近关系(包括因果关系和包含关系),一个话语的话题导向另一个话语的话题。他强调了转喻方法在现实主义小说中的重要性。叙述学家在继承并发展其理论的基础上,试图把叙述看作主要是转喻性的,他们认为,母题和功能可以主要通过邻近关系整合到序列中去,参见《叙述学词典》(上海译文出版社 2011 年版,第 123 页)。
- ㉓ 含混,这里是说意图的含混(ambiguity of inten):“当某一表述中的两个或更多的意义之间发生龃龉,但是其合力却昭示了作者的矛盾心态时,第四类含混就产生了。”参见[英]威廉·燕卜逊《朦胧的七种类型》(中国美术学院出版社 1996 年版,第 56 页)。

(本文作者:北京语言大学人文学院 邮编:100083)