

诗书画一体与中国古代文言小说叙事艺术

——以李昌祺《芙蓉屏记》为中心

· 刘俐俐 ·

摘要 中国的诗书画一体如何进入小说? 这是非常具有学术价值的问题。解决此问题应回到中国古代这类艺术现象。以明代文人李昌祺的文言小说《剪灯余话》中的《芙蓉屏记》为中心,通过细致的文本分析,发现小说故事情节浅层结构为:遇难——分离——流落——受帮助——报仇——团聚。诗书画一体的芙蓉屏,作为完整的小宇宙,其生成运转则是小说的深层结构。人,包括高公、崔英、王氏,既是该深层结构形成之动力,又是其结果。诗书画一体的芙蓉屏进入小说的艺术效应为:芙蓉画及题词的合成过程,作为故事的深层结构,起到了强化故事特性的作用;芙蓉画和题词,铸就了小说中的芙蓉意象;芙蓉屏合成过程有助于塑造人物形象,展示人物心理世界。由《芙蓉屏记》分析可能得出的几点思考:首先,诗书画一体进入小说,应以突出小说艺术特性为原则;空间艺术纳入时间艺术;绘画语言服从小说语言;诗歌的抒情性和所“记”之物流转题材的相互兼容等。

关键词 诗书画一体 小说艺术 故事特性 绘画语言

一、问题的提出

1. 中国古代小说尤其文言小说,“叙事中夹带大量诗词,这无疑是中国古典小说最引人注目的特点之一”^①,诗词入小说从唐初传奇如张鷟的《游仙窟》始日益兴盛,是很有点历史的现象。小说与诗歌分属不同文体但毕竟同属文学体裁,叙事中夹带诗词,不过以诗歌元素或方式进入小说而已。超出文学范围的诗画,即以绘画艺术的元素或方式进入小说,是中国古代文言小说中值得注意的另一现象。这里的所谓诗画,不是指诗歌与绘画各自单独存在,而是在三维空间中,以“画”为主并有配合画作内容的诗词。诗画之“诗”为某人之手的毛笔字题写,乃至还有印章,共同出现在画作空白处。即付诸于同一物质媒介和空间,成为一件

完整的艺术品。因此,可以称为诗书画一体,这是我国特有的艺术现象。诗书画一体在绘画领域是很普通现象。诗词与绘画的相通相异,中国古代身兼诗人和画家的文人们早就讨论过。如唐代王维和宋代苏轼等大文人。现代学者甚至将诗歌和绘画艺术分别总结为“诗语言”和“画语言”^②。诗词入小说,学术界已有一定研究^③,只不过有待进一步理论总结和概括而已。至于画作特别是诗书画一体,进入文言小说的现象,尚未引起学者充分注意。笔者以为,“诗书画一体与中国古代文言小说叙事艺术”是一个更大的题目。其中最主要的问题,包括诗书画如何进入小说,以及诗书画一体如何影响到中国古代文言小说叙事艺术两方面。本论文以小说为基点,讨论诗书画一体如何进入小说?这类小说成功的艺术效果是怎样的?可总结出怎样艺术规律?截至目前为止,尚未得到文学理论界的深入研究。笔者以为这是值得研究的问题并对此有兴趣。

2. 如何研究?笔者以为,如上所提问题,绝非以逻辑方式在理论层面推导即可获得解决。因为,当初古代文人创作小说,是从自我艺术感觉出发,逐步摸索和实践,而不是首先理清中国绘画艺术特性,再搞清作为一体的诗书画如何进入小说合乎小说艺术的特性才写作的。解决此问题的实质是对古代文人艺术实践及经验的总结。即应该回到中国古代这类艺术现象去总结。到哪里去找这样现象?这涉及到两个现象,一是诗书画何时出现?二是诗书画何时开始进入小说?

关于第一个现象,程抱一教授认为,绘画中出现诗歌不是发生在绘画产生之初。宋代以前的画上很少题字,虽有题画诗却不是写在画面上。“宋代开始了中国绘画的真正的黄金时代”。创立于宋初的画院,使得画家们得以悠闲自在深化古人遗留下来的技巧,拓展他们灵感的主题领域。特别值得注意的是,“在画院的边缘,诞生了由文人学士,也即非职业画家从事的绘画。这些艺术家,通常都是杰出的书法家,在某些体裁方面挥洒自如,尤其是归入‘植物花卉’(竹、兰、梅等)门类的主题——因为这个领域所要求的技巧凭借某种笔法,而这种笔法常常与书写十分接近。他们最初的意旨不在于成就‘伟大的艺术’,而在于通过借助大自然的形象,表达一种心灵状态、一种精神意趣,以及最终,一种生存方式”。这个倾向的代表性人物是苏东坡、米芾、黄庭坚等。是他们“使人们最终接受了中国绘画中如此特别的做法:在作画的空白空间题写诗文。这一做法最初的意图在于使绘画变成一种更‘完整’的艺术,在这样的艺术中结合了意象的造型性和诗句的音乐性,也即,更加深邃地结合了空间和时间维度”。^④到了元、明、清,随着文人画的发展、勃兴,诗、书、画就像孪生姐妹一样,形影不离地一起出现了。这三者的结合,丰富了中国画的形式,使之更有特点。其意义不仅是诞生一种合成性的艺术形式,更在于生成了独特的合成性艺术观念。^⑤

关于第二个现象,即诗书画进入小说的时间,笔者以为,寻找和确定的逻辑应

在宋以后的文人小说。只有成熟的诗书画一体空间艺术现象,才有它进入小说的可能和如何进入的问题。那么,为什么到文人写作的文言小说中去找?学界已经获得共识:中国文言小说从最初产生,即确定了诉诸于文人案头阅读的方式。从文言小说成熟表现的唐传奇开始,一直到明清文人文言小说,不仅文字瑰丽华美,想象飞扬丰富,而且故事的营造和叙事结构也更复杂,融入更多人文性思考。这些特点是容纳诗书画一体进入的条件。

藉此,笔者提出在宋以后的明清文言小说中寻找和研究诗书画如何进入小说问题。即在此范围内找到艺术效果好的优秀作品,分析其成功经验,以之为总结之基础。个案性研究方式就此确定。

3. 选取明代文人李昌祺的文言小说《剪灯余话》中的《芙蓉屏记》的理由。

笔者选取明代文人李昌祺的文言小说《剪灯余话》中的《芙蓉屏记》。

首先,从作家角度看,李昌祺宦海沉浮且热爱文学,以文学方式寻找精神寄托在他是很自然的事情。李昌祺曾经在永乐十年“役长干寺”,后七年,永乐十七年,“又役房山”。他说,“客有以钱塘瞿氏《剪灯新话》贻余者,复爱之,锐欲效顰;虽奔走埃氛,心志荒落,然犹技痒弗已。受事之暇,掇摭謏闻,次为二十篇,名曰《剪灯余话》;……非藉楮墨吟弄,则何以豁怀抱,宣郁闷乎?虽知其近于滑稽谐谑,而不遑恤者,亦犹疾痛之不免于呻吟耳”。^⑥李昌祺虽然模仿瞿佑,但他更希望以自我的方式凸显自己的《剪灯余话》与《剪灯新话》的不同。他的创新体现在两个方面。其一,他更注重教化功用。其二,他继续了《新话》中大量引用诗文的特点,以表现自己才气。最终效果来看,这方面努力在大多篇幅中事与愿违。这是他始料所不及的。但同时也说明他有意识引诗文入小说。有学者认为,《剪灯余话》成为承接《剪灯新话》与后世文言小说的桥梁。二话共同开创出传奇小说的另一新变体——“诗文小说”。^⑦

李昌祺精通于绘画,是笔者选择其《剪灯余话》的另一个原因。据记载,李昌祺喜好和善于写作诗词,他有诗集《运甕漫稿》和《容膝轩草》、词曲《侨菴诗余》一卷等。现今只可见到《运甕漫稿》和小说集《剪灯余话》,其余作品收录何处不得而知。明代徐伯龄在《蟾精集》卷十三所录《录运甕要》中说“庐陵李昌祺先生名祯,以永乐甲申进士,历官至广西左布政使,工诗文,尤精画。所著有《运甕漫录》《剪灯余话》等集。学博而才富,识高而指远。姑录其诗词数章,可以见其胸中矣。”^⑧《运甕漫稿》诗集共七卷。每卷收录诗体不同。其“内容大部分都是题画题景、赠别悼亡、应制称颂、祝贺寿喜之作诗。”^⑨可以推想,他在写作小说时,会渗透对绘画的喜爱,也会自觉不自觉地将绘画元素和方式带入小说。

《剪灯余话》收有21篇作品,以内容可分爱情故事、灵怪故事两大类,两者互

相有所交织。从诗书画一体进入小说的角度看,特点最突出的是《芙蓉屏记》。笔者以此为个案分析研究。

二、《芙蓉屏记》的诗书画一体以及如何进入小说?

1. 《芙蓉屏记》故事梗概与浅层结构。

崔英携妻王氏赴任。舟主心生歹念谋害崔英夫妇,“沉英水中,并婢仆杀之”。因船主谋划将王氏给小儿子做夫人而得以留下性命。“王氏佯应之,勉为经理,曲尽殷勤”,后王氏趁主家不备,逃至一尼姑庵避难。一日于庵中忽见舟中失物芙蓉屏,“王过见之,识为英笔,因询所自”,“即默识之。乃援笔题于屏上曰:……其词盖《临江仙》也”。郭庆春到庵中办事,“悦其精致,买归为清玩”,正值御史大夫高公纳麟退居姑苏,郭便将芙蓉图献给高纳麟,“庆春以屏献之,公置于内馆”。恰巧,崔英卖字于高府,“英忽见屏间芙蓉,泫然垂泪”,高公得知崔英遭遇,又向郭庆春打探王氏下落,遂萌生促使崔英夫妻破镜重圆之念头。高公设计让王氏来府上教习夫人佛经,然后在崔英即将赴任前让夫妻二人重逢。实现了王氏题诗中“今生缘已断,愿结再生缘”的愿望。故事以皆大欢喜结局。故事情节的浅层结构为:遇难——分离——流落——受帮助——报仇——团聚。

2. 诗书画一体如何成为小说深层结构?

传统绘画艺术中的诗书画一体为空间艺术。一般说来,诗画“二者乃出于同一管毛笔之笔画”^⑩。文学特别是叙事性小说艺术,在时间流动中展开情节,是最典型的时间艺术。空间艺术方式进入时间艺术,需要在空间中加入时间因素。由此,凭借艺术经验,李昌祺在《芙蓉屏记》中,将芙蓉画及题词处理为动态流转形态,即由崔英和王氏两人合成:芙蓉画乃遇难前崔英所画,该情节在整个叙事中是一个功能,“是可以在叙事作品中播下一个成分,以后在同一层次或别的地方,在另一层次上成熟的东西”^⑪。遭难情节让王氏避难尼姑庵,当此画辗转到了尼姑庵之后,王氏“即默识之。乃援笔题于屏上曰:……其词盖《临江仙》也”。崔英之外的另一个人——王氏,用另外一管毛笔,在芙蓉“画作的空白空间题写诗文”——《临江仙》。发生于两个时空的芙蓉画和《临江仙》的题词,就这样在时间的周转中“成为一个小宇宙”。程抱一先生认为,中国绘画在“虚”的思想基础上,“绘画的目标并不在于作为单纯的审美对象:它力求成为一个小宇宙,以大宇宙的方式,再造一个敞开的空间,在那里,真正的生活成为可能”^⑫。在时间的周转中,由崔英和王氏合成的这个“小宇宙”进入了一个关于崔英夫妇爱情故事的叙事体中。由此可见,“小宇宙”是以叙事性作品的一个功能进入时间艺术中的,它还有待发芽。发芽的前提是,《临江仙》题词与芙蓉画合二为一的画轴必定处于动态中,才符合叙事艺术情节不断前行的特性:郭庆春到庵中办事,“悦其精致,买归为清玩”,并将芙蓉图献给高纳麟。高公乃善良狭义之士,也是故事继续前行的动力:他谋划

借助于芙蓉轴玉成崔英夫妇的“今生缘已断，愿结再生缘”。概而言之，诗书画一体的芙蓉屏，作为完整的小宇宙，其生成运转是小说的深层结构。人，包括高公、崔英、王氏，既是该深层结构形成之动力，又是其结果。

3. 诗书画一体的芙蓉屏进入小说的艺术效应如何？

第一，芙蓉画及题词的合成过程，作为故事的深层结构，起到了强化故事特性的作用。研究者们就《剪灯余话》内容分为爱情和灵怪两大类。又各自有些更细的分别。还认为“本篇具有公案小说与爱情小说的双重特征”^⑬。双重特征有益于强化故事性。而故事性则得益于芙蓉画与《临江仙》题词的合成过程。合成过程才能展开爱情线索和公案的破案线索。其一，崔英夫妇的爱情线索，他们感情深厚，生死相念，王氏在绝望之时尚祈求“愿结再生缘”，崔英则企望“万一天地垂怜，若其尚在，或冀伉俪之重谐耳”。其二，事件从扑朔迷离逐步清晰并伴随侦探的线索。而且当高公得知崔英夫妻遭难之事，表示“若然，当为子任捕盗之责。子姑秘之”。而“乃馆英于门下。……密诏庆春问之。……公廉得顾居址出没之迹，然未敢轻动。……又半年，进士薛理溥化为监察御史，按郡。溥化，高公旧日属吏，知其敏手也，具语溥化，掩捕之，敕牒及家财尚在，惟不见王氏下落。……”这条公案小说的线索，丰满了情节，也更有趣味。爱情线索的抒情性与公案线索的趣味性，如此有机融合为有情有趣的故事。

第二，芙蓉画和题词，铸就了小说中的芙蓉意象。中国古典诗词以审美意象为基本特征。叙事艺术的小说，因虚构出一个独立的世界，必定有大千世界的各种形象，人、水、天、云、楼宇等……。但不必有意象。何为意象？叙事性作品中的同一形象反复多次出现而具有了比喻义，此时，该形象就演变为意象了。意象与人们的心里感觉有更复杂的关系。“人们总是过分重视意象的感觉性。使意象具有功用的，不是它作为一个意象的生动性，而是它作为一个心理事件与感觉奇特结合的特征。它的功用在于它是感觉的‘遗孀’和‘重现’”^⑭。《芙蓉屏记》中的带有题词的芙蓉画轴，尚不是非常典型的“意象”，它并未充分象征或者隐喻出某种“形而上质”，但已经具有较大成分比喻义。小说完整的叙述语境，已经给读者从文化蕴含角度理解芙蓉形象的可能了。确实，在中国文化中，芙蓉已经从一般植物性花卉，衍变为文化性质花卉之一。其得名由来是，古有一女子，丈夫死于水。她朝朝暮暮坐在水边，凝视水中，盼望丈夫魂魄归来。一天，岸上花树在水中的倒影中，现出她丈夫的笑容。她认为这花树便是她丈夫的灵魂所托，就天天与花树为伴，人们也就称此野生花树为“夫容”。后来文人为求字形美，就写成“芙蓉”。从那时起，芙蓉就蕴含了夫妻情深的隐喻意。《芙蓉屏记》的芙蓉画及题词的合成过程，读者已经可以“在彼类事物的暗示之下感知、体验、想象、理解、谈论此类事物的心理行为、语言行为和文化行为”^⑮。虽然尚未具有象征意义，但读者将芙蓉花

与崔英和王氏生死不渝的夫妇感情相联系,则是很自然的事情。

第三,芙蓉屏合成过程有助于塑造人物形象,展示人物心理世界。芙蓉屏合成中王氏题写的《临江仙》,究其实是加进了叙事因素,其内容归属于具体的有着既往夫妇感情的历史,是时间性的,自然也就加进去不少信息。“今日风流张敞笔,写生不数黄筌,芙蓉画出最鲜妍。岂知娇艳色,翻抱生死冤!粉绘凄凉疑幻质,只今留落谁怜!素屏寂寞伴枯禅。今生缘已断,愿结再生缘。”可见这是一对才子佳人,他们具备深厚的文化素养,精于绘画、通晓诗律,并且互敬互爱。此时,王氏只身流落尼庵无所寄托之时,丈夫所描画的芙蓉画阴差阳错的来到她面前,心中的郁闷与对丈夫浓厚的思恋之情涌上心头,她以自己特有方式将之抒发出来。王氏的题词既为情节,更是心理深度的展示。这首诗与画面上娇艳的芙蓉相互映衬,一种自怜自哀、斩不断理还乱的情思透过纸背散发出一种凄凉之美、和谐之美,将人物内心隐秘的感情呈现出来,而这夫妻之间的深情、王氏坎坷却坚强的命途,恰是贯穿文章全篇的深层情绪。除了崔英夫妇之外,芙蓉屏合成过程也有助于高公的形象塑造。高公善良与公正、智慧与沉稳的品性也借此展示。

三、由《芙蓉屏记》分析可能得出的几点思考

如上《芙蓉屏记》艺术效果以及艺术价值形成机制的分析,业已显示出《芙蓉屏记》诗书画一体的元素和方式进入小说,积累了比较成功的经验。文学创作总是独特的,诗书画元素进入小说,每每有自己的方式。通过穷尽所有诗书画进入小说类文本再行概括,在实际操作中不可行。笔者以为,创造性各有特异,既定的艺术效果和优秀品质却有相通之处。可借助于《芙蓉屏记》分析,展开基本理论的讨论。由此引发的诗书画进入小说的思考路径如下:首先,明确绘画语言和小说语言各自具有怎样的特性。其次,以小说语言基本特性和要求为基点,探索应如何处理绘画语言和小说语言之间关系,其基本关系的原则是什么。再其次,在遵循基本原则前提下,可能有哪些方面进入。

1. 首先,明确绘画语言和小说语言各自具有怎样的特性。美学理论认为,各门类艺术长期探索积累之基础上,均可总结出各自的语言。如中国诗歌有《中国诗语言研究》,中国画有《虚与实:中国画语言研究》^⑥,小说的语言,最典型的表述于西方经典叙事学和后经典叙事学理论中。

先说中国画的语言。中国绘画的基本特点是“虚”。依据程抱一《中国画语言》的基本观点“中国古代绘画——其历史尤其是从汉代(前2世纪——公元2世纪)开始为人所知,遵循着这样一种演化过程,也即从具有写实主义特征的传统走向一种越来越精神性的观念。……其本身趋向于成为“精神”的绘画”。这就是“中国绘画中的虚”的基本特征。“虚”的基本特征体现笔墨、阴阳、山水、人天以及第五维度。其中的第五维度,“那是虚在其最高等级所代表的维度。在这个等级,

虚 既是绘画世界的根基 ,又通过将其推至原初的统一 ,而超越了绘画世界”。“这些层次不是相互分离的 ,它们形成了一个有机整体”。¹⁷

再说小说语言。西方叙事学对于小说语言的概括基本成熟。诚然 ,中国也有自己的小说理论 ,明清小说评点即为其雏形 ,一直延续到现当代 ,如叶朗的《中国小说美学》等。我们在此以西方经典叙事学对于叙事语言概括为主。经典叙事学认为 ,叙事千差万别 ,但和人类语言一样 ,在约定俗成基础上形成了基本语法。基本语法与基本语法统摄之下的各种具体话语方式共同组成小说语言。关于小说语言 ,笔者综合西方叙事学思想 ,分述如下:首先 ,小说是“假设性语辞结构”(hypothetical verbal structure)¹⁸ ,是虚构出来的独立、内指的世界。所谓内指 ,即其人物及其行为和命运 ,只在这个虚构世界中才合乎逻辑。英美新批评理论和弗莱为代表的原型理论等学派就此看法相同。¹⁹其次 ,经典叙事学认为 ,叙事有基本语法。即叙述性文学作品的基本结构与陈述句的句法大致相似 ,可以看作一个陈述句的展开 ,即是一个标准语句 ,主语 + 谓语 + 宾语的格式。陈述句展开也可以理解为一个主题从平衡开始 ,突然间出现了不平衡经过努力或者诸多周折 ,再到平衡;在全部过程中不断转折转化 ,情节连着情节 ,趣味寓于其中。或者换一个说法 ,即所叙故事的基本形式是“追寻”。主人公总是在寻找一件物 ,不管主人公是谁 ,也不管要找的是什么。如果是短故事 ,就省去一些成分 ,如果是长故事 ,则重复一些过程。追求既可能成功 ,也可能归于失败。²⁰茨维坦·托多洛夫(Tzvetan Todorov)和罗兰·巴尔特(Roland Barthes)等叙事学家就此看法基本一致。这是以结构主义思想方法为基础的叙事学的特点。第三 ,叙事性作品是一套话语构成的独立世界 ,其中主体是故事。由此故事和话语具有对应关系。有三分法和二分法之分。二分法 ,即“故事”和“话语”。任何一个叙事性的文本 ,都存在着叙述层和故事层的层次区别和关系问题。“我们给层次区别下的定义是:叙述讲述的任何事情都处于一个故事层 ,下面紧接着产生该叙事的叙述行为所处的故事层”²¹。三分法为“故事” ,即被叙述的内容“叙事话语”或“叙述话语” ,即用于叙述故事的口头或笔头的话语 ,在文学中 ,也就是读者所读到的文本“叙述行为” ,即产生话语的行为或过程。

2. 其次 ,以小说语言基本特性和要求为基点 ,探索应如何处理绘画语言和小说语言之间关系 ,其基本关系的原则是什么。

从前面对《芙蓉屏记》艺术效果分析中 ,我们已经可以看到 ,它的成功是小说的成功 ,而不是绘画或者诗书画一体的成功 ,也就是我们依然是用小说成功的标准来衡量《芙蓉屏记》的。这是从艺术效果事实的角度推导基本关系的原理。从作家角度看 ,当作家以小说名之自己操持的文体时 ,他在潜意识中即与此文达成了默契:他将遵循该文体的特点和要求写作。即便有其他文体乃至艺术形式因素进入小说 ,那也是为了小说 ,而不是为了其他文体乃至其他艺术形式 ,是为了让小

说更像小说,更有艺术魅力。

其他文体乃至艺术形式因素进入小说,与为什么以及如何互文的问题,属于同样性质。诗词进入小说是中国古代小说早就有的现象。诗词入小说有两种情形,一种是小说中人物与他人交往中自己创作诗词相呼应和,这是人物行为,另一种是作家将既有诗词文本嵌入到虚构世界以及叙述中,此时的“嵌入”就是地道的“互文”了。笔者通过对于相当数量小说文本互文现象分析,所获基本思想为,师心第一 顺体第二 学古第三^②。所谓师心,是指遵从作家心灵和艺术创新。所谓顺体,是指应遵从所操持文体的特性及要求。所谓学古,其实更应该说是用古,“用”先要知道 要“学”。学古 指以既有文学文化文本作为资源 嵌入目前创作的文本中,也就是互文。绘画语言和小说语言之间关系,也应遵循这一基本原则。即以小说为基点,处理诗书画是否进入以及如何进入小说的问题。即采用诗书画元素,是为了让小说艺术特性更突出,更有小说味道,更有助于实现小说家的审美创作和艺术个性。这两者为决定是否采用诗书画元素以及如何采用的前提,与互文原则相一致。

3.《芙蓉屏记》将绘画语言纳入小说语言的理论总结。

《芙蓉屏记》诗书画一体的元素和方式进入小说,从较好的艺术效果看,确为比较成功的作品。笔者借用苏轼的“随物赋形”对其作总的概括。笔者在此用“随物赋形”意思是,作家对小说艺术特性和绘画艺术特性均有深入体认,审美主体对于审美对象(包括小说和绘画艺术)充盈自足的观照,达到了自由书写状态:总能发于心灵内境,触及到外物的小说之时,能随物赋形应接自如,并借助于绘画等其他因素,合于小说特性地纳入小说之轨道。绘画语言水乳交融地融入了小说语言。

诗书画一体进入《芙蓉屏记》除了获得较好艺术效果之外,也自然影响了《芙蓉屏记》的故事走向和结局。这篇小说以大团圆为结局。整个故事也是圆型结构。从崔英夫妇幸福婚姻开始——遇难——分离——流落——受帮助——报仇——团聚结束。大团圆是中国传统审美模式。芙蓉屏和题词的合成更有助于这个大团圆结局。笔者以为,《芙蓉屏记》大团圆合于中国读者传统心理,但以现代美学理想来看,留有遗憾和空白,结尾既是打结也是解结^③,可能更具艺术魅力。成亦此芙蓉屏,败亦此芙蓉屏。至此,我们的讨论就从诗书画一体如何进入文言小说,转换到诗书画一体怎样影响了中国文言小说叙事艺术的问题了。这是一个更大问题,有待笔者另外论文讨论。

注:

① 陈平原《中国小说叙事模式的转变》,北京大学出版社2003年版,第223页。

② 如程抱一就有《中国诗语言研究》(1977)、《虚与实:中国画语言研究》

(1991)。

③ 陈平原《中国小说叙事模式的转变》多处涉及此问题。

④⑩⑫⑰ [法]程抱一《中国诗画语言研究》，涂卫群译，江苏人民出版社2006年版，第303-306、359-360、340、337-361页。

⑤⑯ 详见[法]程抱一《中国诗画语言研究》。

⑥ [明]李昌祺《剪灯余话·自序》，[明]瞿佑等著《剪灯新话》，上海古籍出版社1981年版，第121-122页。

⑦ 皋于厚《〈剪灯二话〉与明代传奇小说的发展趋势》，《明清小说研究》2001年第4期。

⑧ [明]徐伯龄《蟬精雋》，见《景印文渊阁四库全书》子部第867册，第157页。

⑨ 谢雅琴《从〈运甓漫稿〉反观李昌祺〈剪灯余话〉的创作思想》，《浙江教育学院学报》2007年第5期。

⑪ [法]罗朗·巴尔特《叙事作品结构分析导论》，见伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编》下卷，北京大学出版社1987年版，第479页。

⑬ 陈美林、皋于厚注《新译明传奇小说选》，台北三民书局2004年版，第311页。

⑭ [美]韦勒克、沃伦《文学理论》，刘象愚等译，三联书店1984年版，第201-202页。

⑮ 季广茂《隐喻视野中的诗性传统》，高等教育出版社1998年版，第14页。

⑰ [加拿大]诺思罗普·弗莱《批评的剖析》，百花文艺出版社1998年版，第60页。

⑱ 详见[美]韦勒克、沃伦《文学理论》。

⑳ 详见[俄]符拉第米尔·普罗普《民间故事形态学》，贾放译，中华书局2006年版；[法]格雷玛斯《结构语义学》，三联书店1999年版；[美]杰姆逊《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，北京大学出版社1997年版。

㉑ [法]热拉尔·热奈特《叙事话语、新叙事话语》，王文融译，中国社会科学出版社1990年版，第4页。

㉒ 详见笔者近期完成的国家社科项目最终成果《文学经典·故事·方法论》中关于互文的思考。

㉓ 参见[美]希利斯·米勒《解读叙事》，申丹译，北京大学出版社2002年版。

作者单位：南开大学文学院

责任编辑：王思豪