

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2020.01.015

《聊斋志异》情爱叙事之叙述声音与 “现实主义”指向

熊江梅

(湖南师范大学 文学院, 湖南 长沙 410081)

摘要:《聊斋志异》情爱叙事文本采用第三人称叙述,其基本功能是建构一个“叙述者框架”,这个符号表意框架将整个叙述构筑成为有意义的整体。无主体性的女性形象是男性欲望话语的能指符号,介于封闭性与开放性之间的书斋是生命激情与文化规训矛盾的空间隐喻,“谁看”与“谁说”的区分意在实现个人化与公共性叙述的统一,凸显《聊斋志异》情爱叙事文本之叙述声音,传达出“现实主义”叙事意趣。

关键词:《聊斋志异》; 叙述声音; 女性形象; 文化空间; 聚焦者

中图分类号: I207.41 **文献标志码:** A **文章编号:** 1674-117X(2020)01-0106-07

引用格式: 熊江梅.《聊斋志异》情爱叙事之叙述声音与“现实主义”指向[J].湖南工业大学学报(社会科学版),2020,25(1):106-112.

Narrative Voice and “Realism” Orientation of Love Narration in *Strange Stories from a Chinese Studio*

XIONG Jiangmei

(College of Liberal Arts, Hunan Normal University, Changsha 410081, China)

Abstract: The love narration of *Strange Stories from a Chinese Studio* utilized the third-person way to illustrate, and its basic function was to construct a “narrator’s framework”, which made the whole narration a meaningful one. These female figures without their own subjective awareness were made by males’ desire. The study room, both closed and open, was depicted as a metaphorical space to show the contradiction of the passion of lives and rules of traditional culture. The distinction between “who saw” and “who said” intended to realize the consistency of individual and public description. All of these aspects emphasize the narrative voice of the love narration of *Strange Stories from a Chinese Studio*, and express the inexplicit initiative of “realism”.

Keywords: *Strange Stories from a Chinese Studio*; narrative voice; female figures; cultural space; focuser

《聊斋志异》中颇多男女情爱叙事,关于这 些情爱叙事,学术界主要有“反封建”^[1]或男权

收稿日期:2019-10-08

基金项目:湖南省教育厅重点课题“明清小说叙事学研究”(12A091)

作者简介:熊江梅(1975—),女,湖南浏阳人,湖南师范大学副教授,博士,研究方向为古代文论、叙事学。

意识两类近乎相反的观点^{[2]73-79}。本文比较倾向于男权意识的思考路向，并由此认为这些情爱叙事较典型地体现了《聊斋志异》介于私人与文人共同体之间的叙事风格。相对于以“实录”为趋归的正统叙事，《聊斋志异》吸取了唐传奇以主观幻设内容与浪漫情调构建文人色彩的叙事传统。这些主观幻设的内容旨在为个体生命存在探讨“必然”之外的“或然”，但这种从现实世界的“逃离”又被置放于文人共同体的“审视”之下，因而其只是暂时的“逸出”。从这个角度来看，《聊斋志异》无疑是披着浪漫传奇外衣的“现实主义”文本，本文拟从叙述声音的角度解读《聊斋志异》情爱叙事的“现实主义”指向。

细究《聊斋志异》的情爱叙事文本，男女主人公之间的故事总是被外在于“他/她的”或“他/她们的”个人体验的第三人称叙述者所讲述。H.Porter Abbott指出：“语法人称是叙述声音的一个重要特征，但更重要的仍然是我们要意识到故事叙述的声音色彩。在这一意义上，叙述声音是故事建构的关键因素。因此对叙述人而言，决定人称的类型十分关键，因为这将让我们知晓‘它’是怎样将自己的需要、愿望和限制注入叙述，以及是否我们要完全相信我们所得到的信息。”^[3]那么，《聊斋志异》情爱叙事文本采用的第三人称叙述，旨在传达怎样的“声音色彩”呢？第三人称叙述是个学术界普遍接受的常用术语。有的叙事学家认为第三人称叙述中不存在叙述者的声音，比如法国符号学家邦维尼斯特就声称第三人称叙述是某个时刻观察到的事实之呈现，没有说话者与讲述的任何干扰，因此在这种叙述中实际上没有叙述者，事件如何发生的就如何说。在此种文本中无人说话，事件叙述自身。但多数叙事学家则以为第三人称叙述不是没有叙述者，而是采用了“隐身”的叙述者。按照赵毅衡的观点，叙述文本不可能像邦维尼斯特所说的那样“自行叙述”，“整个文本都是叙述者说的话，是他作为一个人格的主体性体现”，只是与第一人称那样明显“人格化或者个人化”的“显身”叙述者不同，第三人称的“隐身”叙述者的最基本的特征是建构一个“叙述者框架”，这个框架本质上是个符号表意框架，叙述本身就在这个框架内展开，叙述者经由这个框架，将经验材料转换为叙

述情节，从而将整个叙述构筑成为利科所说的“有意义的整体”^[4]。笔者认为赵毅衡提出的“叙述者框架”可视为第三人称叙述中具有实质性意义的“叙述声音”。具体到《聊斋志异》情爱叙事文本，其中的女性形象、叙事空间的文化意味、叙述者与聚焦者的差异与张力等，都是在第三人称叙述这个表意框架下建构的用以呈显文人人格的“阐释结构”，并藉此“阐释结构”传达其“现实主义”的叙事意趣。

一 “无主体性”的功能性女性角色

从唐传奇开始，女性渐渐成为叙述的焦点，这从唐传奇大量以女性姓名为标题即可见出。杨义指出：“聚焦的选择包含着深刻的价值选择，解剖选择所在在相当的意义上乃是解剖叙事文本的价值所在。”^{[5]246}那么，女性取代男性成为传主是否意味着女性获得了历史舞台上的主体性地位？文本“解剖”揭示的却恰恰是：作为标题而出现的关于女性的故事不过是男性主人公（书生）的浪漫传奇，而“她们”也只是作为男性的占有物或欲望投射物时才能实现其文本价值，这可以从以下两个方面得到说明：

其一，女性充当男性欲望话语的能指符号。小说叙事归根结底要通过情节来建构。按照亚里士多德《诗学》中的观点，“情节”是首尾完整的连贯性事件系列。现代叙事学认为“情节”一般相对于“故事”而言，指叙述文本对事件的安排或对故事的编织；一切叙事，不管是采用时间性还是空间性结构，构成情节的事件序列之间存在或隐或显的因果逻辑关系。新历史主义甚至认为，对于相同事件予以不同的逻辑关系的组合即生成不同的叙事类型。在上述关于叙事的认识中，不管认为叙述应该遵从客观生活的“本然”面目，还是强调叙事要突出事件系列连接的因果关系，抑或认为“文”本身的衍生规律构成了叙述的逻辑，都揭示了叙事“情节”的客观性特点。传统志怪虽引入怪异非常之笔，但其“导异为常”的基本叙事结构主要遵循的是因果报应的情节模式。《聊斋志异》则不然，其中诸多叙事看似情节完整，但细读之下则会发现事件之间的因果关系不甚明晰，甚至不符合情节意义上的因果逻辑。以志怪写作的宗旨而言，之所以要在叙述中引入怪异非常

之笔,主要是通过引入因果报应形式以传达善恶有因的认知,并借此表达作者的是非评断,所以怪异非常之事之人的出现在这种情节模式中具有明显的因果逻辑性。但对照阅读《聊斋志异》中男女情爱叙事文本,多少让读者产生理解上的困惑。这类情爱叙事的基本叙事程式为:清贫书生独居清斋别室;夜有异类女子逾墙而入、自来亲人;书生在异类女子助力下其愿得遂。客观而论,文本中塑造的男性形象,其才具品格并无特出之处,那么那些美貌、善良、多才的异类女性缘何钟情于这些凡世间平平无奇的男性?其困难明,这恐怕只能从作者抒愤的主观意绪中去寻求答案了,或者更明确地说,这些理想女性是作为抒情的工具、命运的奖赏而主观设定的,这也部分解释了学术界将《聊斋志异》主题归纳为失意文人的幻梦、乌托邦幻想、男权意识的原因所在。袁世硕指出:“在《聊斋志异》的创作中,‘志怪’成为文学表现手法、手段,故事情节作为小说的思想意蕴的载体,也就带有了形式的性质。”^{[6]73}也就是说,“志怪”和“述异”都是具有形式意义的能指符号。与此类似,花妖狐魅这些异类异能女性及伴随这些女性一并到来的功名、富贵等在《聊斋志异》文本中履行的同样是男性欲望的“能指符号”功能。另有学者运用福柯的知识-权力理论指出,异类女子之所以多钟情于书生,是因为书生是传统社会知识-权力结构中潜在的权力掌控者,因此大部分异类女子在逾墙钻隙满足身体欲望之外,还必须能以其异能助书生进入权力体系中,于此可见,情爱叙事最终服务于权力叙事,因此,这类情爱叙事基本上是以书生科场功名成就而结局^[7]。不管视女性为男性主观意绪的抒情工具,抑或视女性为男性权力欲望的助力工具,毋庸置疑,女性都被设定为男性实现欲望的功能性符号。

其二,女性的“无主体性”和“物化”。女性充当叙事的功能性符号意味着女性主体性的“缺位”或“丧失”。在《聊斋志异》情爱文本中现身的女性,无论仙凡狐鬼都在一定程度上表现出迥异于传统贤良淑德的女性气质而体现出强烈的欲望追求,看起来这是一群脱离男权掌控的具有自主性的“新式”女性形象,学术界据此倾向于将这些女性与明代王阳明心学解体以后人欲盛行的世俗化思潮相联系,以此来阐明《聊斋志异》男权

意识的弱化。但这些看似跃升为传主的花妖狐魅,身上依然刻着传统文化的深刻印记,依然是男权社会中的“他者”和被讲述者。也就是说,与其说《聊斋志异》是“女权强化过程中对妇女形象的一次重塑”^[8],不如说这是“女性形象‘自我’的空洞化”^[9]一贯表现的又一次“表演”更为贴切。

检视《聊斋志异》中的情爱叙事文本,异类女子虽来去自如,但基本上都是在男性目光的“审谛”之下出场,她们的美与价值也都是由男性的目光及话语权来给予展示与评定。“观看先于语言……观看确立了我们在周围世界的地位……”^[10]《聊斋志异》情爱叙事文本中涉及到众多视觉场景,在这些视觉场景中,男性占据了“观看”的主体地位,而女性则无一例外地成为被男性“审谛”和“观看”的对象。按照拉康的镜像理论,“他者”的目光或凝视是主体建构自身、规范自我的永恒在场。据此则《聊斋志异》文本中常见的男性的“凝视”构成了女性自我建构与规范的关键性因素,其间所透露的修辞意味不容忽视。对勘文本,情爱叙事中的女性基本上是被男性目光所接纳的,尤其是能够引起男性目光的兴趣和欲望的“物化”形象,也就是说,这些女性形象是由男性“凝视”而建构的并用以迎合男性欲望的“物化”形象。在这些视觉叙事图景中,男性不仅占据了观看的主体地位,而且控制了话语权,于是,视觉、欲望、语言交织成一张网,将被观看的女性网罗其中,而处身此境、被男性“凝视”的女性,则普遍以一种情感缺失的、静止的、失语的状态被展示而降格成为一种“物化”的存在,是一种被剥夺了经验、思维和言说权力的“无主体性”存在,因而降格为被聚焦、被叙述的“他者”。女性就这样被抽象成为功能性的文本“符号”,这说明蒲松龄或男性叙述者根本不打算深入探讨、真实把握和呈现女性的心灵与精神世界,女性形象的“无主体性”意味着女性自我的消亡。面对处于主体优势的男性,身为“第二性”的女性,不管表面上如何才貌双全、超常非凡,都无助于改变女性的工具或附属地位,她们是一群得不到正确“命名”的“失语者”。

桑德拉·吉尔伯特和苏珊·古芭在《阁楼上的疯女人——女性作家与19世纪文学想象》一书中曾经指出:长期以来,由于艺术创造被视为是男

性的特权，写作被视为男性的活动，妇女在文学中的形象其实不过是男性幻想的产物^[11]。因而要真正把握这类形象，就必须从这类形象的再现角度入手。首先要弄清这类形象是从“谁的”角度来塑造和描述的。法国女性主义批评学派曾援引新精神分析学家拉康的观点说：妇女是男人的欲望和“他者”，与妇女结合是与他所没有的一切结合。以此观照《聊斋志异》中人仙、人鬼遇合故事，其实质都是从男性角度出发、为满足男性“白日梦”的精神补偿而进行艺术创造，其中的女性形象不过是男性带来“他们所没有的一切”的欲望化身，是“无主体性”的功能性符号。

二 叙事空间的文化意味

20世纪西方思想文化界出现了空间转向，伴随着这一转向，空间叙事学逐渐发展起来，其中关于文学叙事空间的研究集中阐释叙事文本中空间的文化意味及其叙事功能，这一研究取向对于深入理解《聊斋志异》中的叙事空间颇有借鉴意义。文学空间是作者虚构的艺术空间，具有隐喻性、象征性、审美性等特征。具体到《聊斋志异》中的空间，本文尤为关注其建基于文化隐喻意义之上的叙事功能。关于志怪传奇中的空间，学术界倾向于从虚幻空间、异空间、“第三叙事空间”^[12]来解读，此类空间强调基于过滤现实因素而提炼出的“单纯性”，在这种去除了现实人情、礼教伦理束缚的空间里，主人公得以进行生命激情的“演出”，所以就其实质而言，其可谓是一种具有强烈文化意味的隐喻性或象征性空间。但在《聊斋志异》叙事文本中，蒲松龄对于虚幻空间、异空间、“第三叙事空间”的处理颇有不同于其它志怪、唐传奇之处，而此种差异性恰好折射出《聊斋志异》情爱叙事文本的“现实主义”指向。杨义指出，集中体现在中国民间信仰和集体文化心理中的“真幻共构、虚实流通”的两极并存思维，构成了中国古典小说潜在的义理结构^{[15]7-36}。杨义关于真幻、虚实“两极并存”的思维方式在古典小说的空间营构中主要体现为包含梦境、仙乡、阴间、地府等他界、异界与现实界的并置与流通，其中尤以梦境、仙乡、洞府所允诺的“他界”仙境，成为人类逃避时间流逝、渴望征服“有限”而区别于现实界的诗意世界；所以在仙乡“他界”的

营构中，倾向于凸显仙乡“他界”与现实界的强烈反差，通过消解仙乡“他界”时光次序的流转，反衬此生易逝的哀感，传统志怪和唐传奇营构的由现实空间与虚幻空间构成的二元形式即为典型表现。《聊斋志异》则不采用传统志异奇谭所惯常使用的对照式反差方式，而擅长以“相续如流水”的形式，着意拉合仙乡“他界”与现实界的界限，使其真幻流转相成。万建中曾经指出：“时间即生命，生命即时间，两个不同的时间世界，实际演绎着两种不同的生命经验，而且这两个世界是互相隔绝的，一旦两者的界限被洞穿，‘时间差’立即消失。”^[13]这个观点也可以反过来理解：一旦互相隔绝的两个世界的“时间差”消失，即意味着这两个世界的界限被洞穿。比之伴随“时间差”而来的“他界”憧憬，“时间差”的消除凸显的是仙凡二界实为一体的意味，“他界”即“此界”，同样逃不掉时间的流转。传统“时间差”的叙事模式令人在仙凡对比间歆羡“他界”美好，嫌厌“此界”愁烦，而《聊斋志异》则藉拉合仙凡距离，使二者形成类比而非对比的关系。这样在揭开仙乡“他界”的虚幻本质时，同时揭示出“此界”一如仙乡，终乃“幻梦之空花耳”。也就是说，《聊斋志异》自觉淡化现实世界而使虚幻世界“前景化”建构的“礼教隔绝”的“真空世界”，为男女主人公过滤现实因素进行生命激情的“演出”提供“单纯”的诗意空间，但此空间会因现实因素的介入或男性思归而最终失去诗意，美的幻灭暗示了“真空世界”的乌托邦性质。也许这在一定程度上解释了蒲松龄对于志怪奇谭的矛盾心态——他站在一个乡间寒士的立场藉幻想来抒发“孤愤”，但又自觉地以文人共同体的价值观念和传统文化看待和评判志怪奇谭。这就注定《聊斋志异》的情爱叙事不过是现实不如意的暂时性精神补偿，主人公经历虚幻世界之后终将返归现实世界，这种“由真入幻，自幻返真”的空间转换恰好可视为现实皈依的文化隐喻。

与虚幻空间的封闭性与私密性，尤其是与“礼教隔绝”的“第三叙事空间”相比，《聊斋志异》情爱叙事文本中典型的书斋空间尤其值得关注。与上述空间的封闭性相比，书斋空间是介于封闭与开放之间的半封闭空间，这对于既想要传达个人体验又希望发挥文人群体价值观念的审视功能

的情爱叙事文本而言,书斋的半封闭性特点及其文化隐喻功能无疑是极恰当的叙事空间选择。《聊斋志异》中的书斋有些继承了传统叙事作品典型的具有封闭性特征的后花园模式,但更多是被置放于荒郊旷野而显示出强烈的开放性,这既为异类女性的登场提供了便利,也因其开放性而迥异于现实生活中的书斋环境。于此可见这些书斋是有意建构的叙事空间。但另一方面,《聊斋志异》中的书斋作为儒家文化语境下的产物,其斋戒、训诫的文化本质始终占据重要位置,潜在而又恒久地发挥着对处身其间的书生及侵入者——女性的规训功能。可以说书斋在显示其开放性的同时却又具有文化隐喻意义上的封闭性。汪民安归纳福柯空间理论时指出,空间对于个体具有单向的生产作用:“空间能够生产主体,能够有目标地生产一种新的主体类型,人却在特定的空间中被锻造。”^[14]《聊斋志异》中的书斋空间正是这种具有生产功能的儒家文化空间。《聊斋志异》情爱文本中的异类女性多来自荒野。“荒野”意味着野性、未被驯化。这些来自荒野的女性常常在深夜潜入书斋,并以其旺盛的生命力上演了一场场充满激情的生命“演出”。如此,《聊斋志异》中位居荒郊旷野的书斋成为一个具有相对自由的空间设定,因其开放性一度成为书生与女性尤其是花妖狐魅共叙欢情之所。身体欲望和生命激情的“演出”构成了对书斋这一代表儒家文化的神圣空间的僭越,但这种僭越显然只是表层的、暂时的,而书斋空间的文化规训功能则是永恒的。通过文人群体的目光“审视”、妖魔化或重装,充满原始生命力的女性身体被规诫或重塑,最终建构出符合儒家伦理规范的合法身体。如卷六《小谢》即呈现了书斋空间收编这类来自荒野的女性的典范性书写模式:秋容、小谢是两个来自荒野未受驯化的鬼女,先是因其容颜“姝丽”而见容于书斋,然其充满野性生命力的性格特征必然会被驯化。叙述者让男主人公陶生于荒斋中设“鬼帐”教习鬼女,于是荒斋一变而“满堂啾鸣”,两位生性顽劣的鬼女驯化成为乐读诗书的凡间女子,具备了闺阁女子秀雅端庄的品性,这就为鬼女后来的身份转化准备了见容于礼仪规范的合法前提。而身处书斋的书生,在人欲与天理之间徘徊,原始的身体欲望最终被权力功名所驯服,作为两性身

体欲望展开的开放式书斋,最终回归儒家文化倡导的伦理纲常和社会秩序,书斋中展开的是欲望、知识与权力的对决,书斋空间所具有的文化规训功能就这样将情爱叙事转化为福柯意义上的知识-权力话语,“他/她的”或“他/她们的”浪漫传奇不过是文人共同体的乌托邦幻梦,暂时开放的书斋最终会对原始身体欲望和个体性体验关上它的大门,对于儒家文化语境下的文人而言,它终究是封闭性的文化规训空间。

三 叙述者与聚焦者的差异与叙事张力

关于《聊斋志异》叙事视角的问题,学术界已有不少成果,比如王平细致阐述了《聊斋志异》所运用的丰富的叙事视角类型^[15];段宗社集中探讨了《聊斋志异》中的限知叙事视角^[16];其它相关成果则主要集中论述《聊斋志异》灵活转换和综合运用全知与限知视角的叙事效果。这些成果有助于理解《聊斋志异》在中国文言小说发展过程中运用叙事视角的特点及价值,但就本文主题而论,笔者以为应特别强调其叙述者与聚焦者的差异与张力设计的动因及叙述指向。

学术界对于《聊斋志异》的文人特质颇有认识,盛时彦《姑妄听之·跋》引纪昀批评《聊斋志异》的“《聊斋志异》盛行一时,然才子之笔,非著书者之笔也”的“才子书”之说;袁世硕提出《聊斋志异》乃“用传记法而作寓言”,并从“抒愤懑”这个层次阐释的“寓言”说^{[6]72};陈平原曾经概括中国古典小说的发展为“尽量挣脱‘故事性’的束缚”“与原始的粗糙的故事性‘离婚’”^[17]。这些说法都指出了包括《聊斋志异》在内的文人小说的诗性特质,而笔者理解的《聊斋志异》“诗性”主要体现为借助“事象”所展现的个体生命存在体验的“或然”。从叙事学的角度而言,第一人称经验自我的叙事视角擅长“如其所是”地传达个体生命体验,而且伴随第一人称经验自我限知视角的“同步叙述”所固有的总是“在路上”的感觉也有助于实现志怪、传奇追求悬念与张力的叙事目的。然而以此对勘《聊斋志异》的情爱叙事文本,“我的”或者说“我们的”的故事却总是被外在于个体生命体验的第三人称叙述者所讲述,这在很大程度上消解了第一人称叙事的私人性与悬念。但在弃用第一人称叙述的同时,《聊

斋志异》也并非采用非聚焦的全知叙事，而是采用将“谁看”与“谁说”区分开来的第三人称人物聚焦的叙事策略，即叙述声音来自于故事之外的叙述者，而叙述眼光的区域则始终不离聚焦人物，叙述焦点始终集中于人物或行动者（主要是男性主人公），借人物的感知和体验传达真确的经验。这既在一定程度上弥补了第一人叙述视角缺席所带来的疏离感，又能避免因第一人叙述经验自我囿于个体生命的小历史所可能导致的过度私人化弊端，从而有效地规避了以第一人叙述出现的人物自我言说与传统价值观念产生冲突的可能结果。

再进一步分析，《聊斋志异》情爱叙事文本之所以采用将“谁看”与“谁说”区分开来的第三人称人物聚焦的叙事视角，大概与包括《聊斋志异》在内的文人小说的叙事宗旨存在一定关系。其既以人物视角来展示具体的人物和事件，以此保留与传达个人的情感历程与诗性体验，同时又意图求得特定阶层（这里指文人阶层）的思想与情感认同，而力求传达文人共同体的集体意识。这种叙事意图使得《聊斋志异》在叙述者与聚焦者的差异与张力设计中表现出两个特点：其一，与史官式中立型叙事视角或上帝式非聚焦全知叙事视角不同，《聊斋志异》情爱叙事文本中的第三人称叙述者不仅是外在于故事的听闻者/观察者和讲述者，“他”同时与故事中的聚焦人物（主要是事件的亲历者或体验者）同属文人阶层，是文人个人生命体验的分享者，所以，这个由文人叙述者所叙述的故事既是聚焦人物的个人的故事，其实又是“他们的”（包括叙述者在内的文人阶层或社群）共同的故事。马瑞芳将《聊斋志异》情爱故事中的女性形象归纳为“贤妻”与“佳妾”两种类型，并指出文本由此建构了包括蒲松龄在内的文人阶层的“情爱乌托邦”^{[2]74}，而在婴宁、翩翩、云萝公主等充满生命意识的形象刻绘中，则更以隐喻的形式呈现了文人文学的诗意与哲思，同时也展现了文人阶层最深沉的人生向往与企望^{[2]78}。而叙述中所普遍采用的“回顾式”叙述，又使叙述者不同于聚焦人物体验的完全分享与认同者，其通过一种有距离的观看，同时还起到了一种以文人群体的目光检视、评论乃至控制这种诗性经验的传达的功能，这就比较好地实现了叙述的个人

化与公共性的统一。其二，聚焦人物或事件亲历者的视听感知与体验所采用的是相当于叙述自我的视角而非经验自我的视角。按照现代叙事学的观点，第一人叙述者存在着经验自我和叙述自我的视角差异，“叙述自我的视角”指的是：“虽然第一人叙述者曾经目睹了故事中的事件和物体，但他的叙述是在事过之后，因此属于记忆性质，而不属于视觉性质……叙述者表达的是对自己在故事中的视觉和想法的回忆，而不是故事中的视觉和想法本身。”^[18]这种聚焦者的叙述其实质是一种追忆，追忆中有缅怀、有反思，是一种“反刍”式的体验。也就是说，第三人称叙述者所叙述的聚焦人物的体验，其实是第一人称聚焦人物对其经验自我的体验的再次体验，并在体验中反思与体悟，从而获得某种情爱激情之后的感悟与意义之结果。这在《聊斋志异》藉情爱或在情爱中传达人生体悟的文本中尤其明显。比如《翩翩》叙述人仙遇合的故事，结尾处描写男主人公罗子浮携子返归现实世界，“后生思翩翩，偕儿往探之，则黄叶满径，洞口云迷，零涕而反”，曾经的神仙居所而今已是“黄叶满径，洞口云迷”，其间所隐含的主人公的追思与怅惘显然具有追忆的性质，而因追忆与反思而获得的“来者自来，去者自去”的人生体悟与外在于故事的第三人称叙述者所持的有距离的观看，二者在功能上是相似的，这就使得文本在以人物的经验视角传达个体生命体验的同时，又力求超越个人性，使个体的生命体验上升或泛化为具有普遍意义的集体意识，这足以证明日本学者小南一郎关于志怪“在本质上与史书别无二致”^[19]的判定是有效的。由于聚焦者所取的叙述自我的视角及第三人称文人叙述者所起到的检视、评价乃至控制功能，外部的和内部的、普遍的和个人的道德律令和体验被连成一体，于此可见历史叙述之外的“现实主义”的诞生。正是在这个意义上，在《聊斋志异》的诸序跋题词中，有不少称扬蒲松龄具有良史之才的说法，这在一定程度上揭示出《聊斋志异》近似于历史叙事的现实主义指向；但同时应该充分注意到蒲松龄以“异史氏”自居，自称《聊斋志异》为“异史”的叙事旨趣。“异史”的说法固然含有自我贬抑的意味，但在“厌作人间语”的创作心态中，“自鸣天籁，不择好音”的辩解，又分明表现出

用源自个人化视野的“异”偏离甚或抵制“常”的历史叙事,以成就一种另类历史的用心。因此《聊斋志异》文本常常显示出这种个人欲望与普遍律令的矛盾状态。与唐传奇篇末仿照历史叙事所作的充满各种道德说教的评论不同,以“异史氏”自居的蒲松龄在“异史氏曰”部分处处流露出“孤愤”者的抑郁不平,具有鲜明的个人主义立场,这就在一定程度上偏离了上述文人叙述者所流露出来的群体意识,而更多地转向经验自我的个人化“心灵史”和生命隐喻。这也在一定程度上说明为何兴起于明清文人小说大兴语境下的《聊斋志异》,会表现出比传统志怪和唐传奇更强烈的偏离历史叙事话语成规的特点。

根据蒲松龄的自述,并结合明清之际文人小说大兴的时代语境,《聊斋志异》是具有生命隐喻色彩的诗性文本,然而,作为深受传统思想文化浸润的文人阶层一员的蒲松龄,在志异奇谭中展演个体生命欲望的同时,却又自觉或不自觉地受到文人群体意识的影响与规约,致使《聊斋志异》最富于个性色彩的情爱叙事从整体上呈现出外部与内部、群体与个人意识观念的矛盾和共生,典型地体现了古代文人小说的文体特质。

参考文献:

- [1] 何天杰.《聊斋志异》情爱故事与女权意识[J].文学评论,2004(5):150-155.
- [2] 马瑞芳.《聊斋志异》的男权话语和情爱乌托邦[J].文史哲,2000(4).
- [3] ABBOTT H P.The Cambridge Introduction to Narrative[M].NewYork:Cambridge University Press,2002:65-66.
- [4] 赵毅衡.究竟谁是“第三人称叙述者”?[J].西南民族

大学学报(人文社科版),2016,37(9):179-183.

- [5] 杨义.中国叙事学[M].北京:人民出版社,1997.
- [6] 袁世硕.《聊斋》志怪艺术新质论略[J].文史哲,1989(6).
- [7] 陈晓屏.论《聊斋志异》书斋空间中权力叙事对身体叙事的收编[D].北京:首都师范大学,2008.
- [8] 李炳海.女权的强化与妇女形象的重塑:唐传奇女性品格刍议[J].学术交流,1996(3):110.
- [9] 刘慧英.走出男权传统的樊篱:文学中男权意识的批判[M].北京:三联书店,1995:16.
- [10] 约翰·伯格.观看之道[M].戴行钺,译.桂林:广西师范大学出版社,2005:1.
- [11] 桑德拉·吉尔伯特,苏珊·古芭.阁楼上的疯女人:女性作家与19世纪文学想象[M].杨莉馨,译.上海:上海人民出版社,2015:73.
- [12] 尚继武.第三叙事空间:《聊斋志异》独特的艺术空间[J].连云港师范高等专科学校学报,2008,25(1):14-17.
- [13] 万建中.解读禁忌:中国神话、传说和故事中的禁忌主题[M].北京:商务印书馆,2001:152-153.
- [14] 汪民安.身体、空间与后现代性[M].南京:江苏人民出版社,2006:105.
- [15] 王平.论《聊斋志异》的叙事角度[J].淄博学院学报(社会科学版),1999,15(4):67-71.
- [16] 段宗社.论《聊斋志异》中的“限知视角”叙事:兼论中国文言小说视角控制技巧的演进[J].陕西师范大学学报(哲学社会科学版),2016,45(6):41-47.
- [17] 陈平原.小说史:理论与实践[M].北京:北京大学出版社,1993:132.
- [18] 西蒙·查特曼.故事与话语:小说和电影的叙事结构[M].徐强,译.北京:中国人民大学出版社,2013:19.
- [19] 小南一十郎.论颜之推《冤魂志》:六朝志怪小说的性格[J].中国古代小说研究:第一辑.北京:人民文学出版社,2005:179.

责任编辑:黄声波