

明清小说叙事的意味形式*

许建平

摘要：贝尔从绘画等视觉艺术中归纳出来的“意味形式”的审美概念包括三层内涵：意味源于形式；形式具有引发动人情感的功能；有意味耐品味的审美情感；而其灵魂则是崇尚艺术品能引发人心灵与精神的美感。就此概念的本质而言同样适用于作为语言艺术的小说叙事的审美分析；以此分析明清时期的小说，发现明清小说叙事意味形式产生的原因在于叙述者的叙述意图及其意图力，在于叙述意图所规定着的内、外叙述者意图间的诸种关系。这些关系构成了意味形式生成的三大层次：诱人、动人、移人，以及七种类型：对抗意味、人格意味、幻想意味、巧合意味、怪奇意味、神秘意味、诗思意味。意在弄清明清小说的“有意味的形式”及其生成原因。

关键词：明清小说；叙事；意味形式；诱人；动人；移人

中图分类号：I206.2 **文献标识码：**A **文章编号：**0257-5833(2015)01-0168-12

作者简介：许建平，上海交通大学人文学院教授、博士生导师（上海 200240）

一、“意味形式”及其小说叙述的意味形式

“意味形式”一词是英国著名美学家克莱夫·贝尔在其《艺术》一书中提出的概念。在承认审美判断是根由人的个体体验基础上，贝尔同时又提出了一个关于艺术审美判断标准的问题，即“所有的人谈起艺术的时候，总会在心理上将艺术作品与其它所有的东西区分开来，这种分类有什么正当的理由呢？”^①贝尔认为必须由一个概念来解决这个审美判断中所共同的问题，艺术这一类别的东西中必须具有某种区别于其它任何人类作品但是又能为这一类别的艺术所共有的属性，这就是他所提出的“有意味的形式”。

在每件作品中，以某种独特的方式组合起来的线条色彩、特定的形式和形式关系激发了我们的审美情感。我们把线条和颜色的这些组合和关系以及这些在审美上打动人的形式称作“有意味的形式”。^②

贝尔这段话与其论及的“有意味的形式”内涵向我们传达出四个重要信息。一、每部艺术作品都有其独特的形式。形式由线条色彩、特定的形式和形式间的结构关系三部分构成；二、纯粹的形式可以激发人的审美情感，即意味隐身于形式之中，意味源于形式。“他是在纯粹形式中感受

收稿日期：2014-11-02

* 本文系国家社科基金项目“明清小说意图叙事与意味形式研究”（项目编号：08BZW043）的阶段性成果。

①② [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社2005年版，第5、4页。

到被激发的情感的，或者说他是通过纯粹的形式来感受到这种情感的”^①；三、形式虽具有自足性，但有意味是其灵魂，“艺术就是创造有意味的形式”^②；四、有意味是一种隐喻，有耐人品味的重复性。正如苏珊·朗格对意味形式所分析的那样，“艺术品表现的是关于生命、情感的内在现实的概念，是一种较为发达的隐喻……它表现语言无法表达的东西——意识本身的逻辑”^③。贝尔的“意味”一词，很可能受到中国古代“意象”、“意境”和“意味”概念的影响，有着隐含于语言背后的味浓耐品的意义。贝尔在《艺术》一书中自己说：“我在思考艺术的本质特征时，大量地接触到了古代原始艺术，包括古印度、古埃及、古罗马和中国古代魏晋唐大师的作品。”^④

贝尔对艺术的“有意味的形式”的预设，虽然基于绘画艺术特别是后印象派绘画艺术，然而，其目的则是由此抽象出艺术的共同的本质特征，是经他强调的“打动我的视觉艺术作品所具有的唯一共同和独特的属性”。而这个判定标准是在艺术作品中客观存在的，尽管所有艺术的审美都会流于个人体验的问题，但充其量只是因为每个人对于某个作品中是否含有这种“有意味的形式”有分歧罢了，而在“有意味的形式”是否能够引起人的美感方面则是不应该存在多少分歧的，是可以确定的。于是，这个经由贝尔的绘画审美实践提出的概念其实很好地运用“独特方式组合在一起的形式会如此深刻地打动我们”这一基本事实，解决了艺术审美判断中的主观性和客观性之间的分歧问题，也因此“意味形式”的概念在《艺术》一书中一经提出，便成为了形式主义美学的一个典范，研究者对于它的使用范围也远远超出了贝尔提出这个概念时所针对的视觉艺术领域。尤其是在叙事艺术的研究中，意味形式的概念不断被用来分析小说、戏剧。

将“有意味的形式”运用于语言艺术的叙事作品的分析，涉及到视觉艺术领域的概念是否适用于语言艺术的问题。绘画的视角艺术与语言的叙述艺术是两种性质不同的艺术形式。绘画可以从现实生活中抽象出线条、色彩及其关系来表现人的精神情感，可以用静态的线条构图表现人的生命意识与心灵世界，它可以排斥运动、节奏、描述，也可排斥对于生活的再现性描绘，可以超越生活情感的层次直接引人进入审美情感层次。而叙事艺术则是通过叙述运动的、历史的、有节奏的故事，表现人的情感与精神世界。再现性的叙述、描绘是其艺术的基本手段，而审美情感是隐身于生活情感之内的存在，不能逾越生活情感，故而生活情感不能被排斥于艺术之外。正因此，贝尔关于“描述性绘画不是绘画”，而“再现往往是艺术家低能的标志”^⑤一类的话，以及排斥“生活情感”的观点^⑥，只适合于绘画艺术特别是后印象派绘画艺术。这是我们不能不看到的。然而，就通过形式而感动人这一性质而言，二者具有相同性。

首先，“意味形式”生成的原因在二者中是一样的，都是缘于人内心的情感需求——作者情感需求与接受者情感需求的一致性。贝尔认为“所有美学的起点一定是个人对于某种独特情感的体验。我们将能唤起这种情感的对象称为艺术品”^⑦。所以，“意味形式”就是作品能打动人的艺术形式。诺曼·霍兰德认为，“不同个人在解释作品时的差异与一个人心理‘同一性’有关”^⑧。“一旦读者小心地设好防卫，以抵挡一篇叙事可能给心理平衡带来的任何潜在威胁之后，他（她）就能够自由幻想，而这将满足个人求愉快的内在冲动”^⑨是视觉艺术与语言艺术共同的目的性。所以有此共同的目的性，是因为两种艺术都具有通过艺术形象感动人的本质性特质。

其次，好的叙事作品和好的视觉艺术作品之所以能“打动人”，靠的都是作品自身的艺术形

①②⑤⑦ [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社2005年版，第29—30、126、92、3页。

③ [美] 苏珊·朗格：《艺术问题》，藤守尧等译，中国社会科学出版社1983年版，第25页。

④ 转引自潘繁生《中西艺术美学交汇点：意境与有意味的形式》，《淮海工学院学报》2005年第1期。

⑥ 贝尔在《艺术》中说：“再现常常是一位艺术家的缺点的标记。一位低能的画家如果无力创作出哪怕能唤起少许审美情感的形式，他将会通过暗示生活中的情感来弥补这一点，而为了唤起生活中的情感，他必须使用再现的手法。”参见《艺术》，江苏教育出版社2005年版，第15页。

⑧⑨ [美] 华莱士·马丁：《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社2005年版，第159、160页。

式，只不过视觉艺术是直观的线条和色彩，而叙事作品则是语言所叙述的人物行为（故事）的时空组合。贝尔一再强调他所认为的“有意味的形式”并不是一般人通常所言的“美”，而是表现美的形式——“在审美上打动我的线条和色彩（把黑色和白色也算作色彩）的组合”^①。并且他肯定了“有意味的形式”可以被“形式组合”和“韵律”等词语替换，但在类似的意义之外，任何描述性的成分或者暗示情感、传达信息的成分都是不应该存在的。在贝尔那里是一种对形式的极致强调——线条、色彩及其之间的关系。只有这些组合才是表达情感从而“打动人”的部分。而在叙事艺术中，同样也存在着类似的对应关系，那就是语言和文字的组合所表现的时间与空间、故事与情节的组合。“一旦文学把语言用作表达思想、感情或美的工具，就几乎再也不可能把文学看成一门与语言没有任何关系的艺术，因为语言用自身的镜子反照着话语，以此始终伴随着话语。”^②在《叙事作品结构分析导论》之中，罗兰·巴特对于语言的结构进行了详细地分析，从句子到超越句子再到意义层次，这正是以语言的单位进行组织的过程。如果说在绘画之中，欣赏者是通过画家用线条构建起结构，再往当中填充色彩形成一种有意味的形式关系，从而打动欣赏者给他带来美感的话，那么在叙事作品中，作家也同样是通过先构建故事的基本的结构框架，再填充场景、对话、细节的方式来完成的。在当代的叙事理论之中，则将其解释为“被结构的故事”^③，而将这一结构分析用在语言层次上，就是语言学提供给叙事学的关键性概念——描写层次。这一概念点明了叙事作品其实“不是单句的简单总和”，而是一个“意义系统的组织”。^④罗兰·巴特将之称为“意义系统”其实正是强调了语言构成的系统性。而我们必须对其进行修正，因为语言所传达的不一定仅仅是意义，或者即使是意义，它也是如绘画一般，最终是能通过形式结构达到打动人的目的的。尽管绘画艺术与语言艺术的形式有着本质的差异，但它们打动人、激发人情感的功能却是一样的。既二者在本质上和功能上具有相同性，那么“有意味的形式”的概念既适用于线条艺术也适用于语言艺术，适用于以语言叙述故事的叙事艺术。

二、明清小说叙事意味形式的层次

就艺术接受而言，视觉艺术和叙事艺术接受过程具有直接、间接性的差异。在视觉艺术中，欣赏者面对的是整幅的绘画即作品的全貌，所以线条的组合、线条和色彩的关系都是完整地呈现在欣赏者面前，一眼即可形成总体印象，引发出情感效果。这种直观性（视觉与感觉的同步过程）在艺术品体验中可以一次完成。而在叙事艺术作品面前，直观性消失了，线条变成了一个文字横向（或纵向）的线性排列。这些排列起来的语言长城必须通过较长的阅读过程才能完成，才能获得一连串的印象。视觉与感觉的同步性被拆分成了异步而且至少是三步。第一步伴随想像与记忆的阅读，第二步回忆、复制文字语言叙述的故事的时空顺序，第三步对艺术形式的总体感受。我们不否认阅读与感受具有同步性，但那种感受只是伴随着阅读的局部的阶段的感受，没有阅读绝无感受，而且只有当阅读完成后才有总体的感受。然而那种感受更多是对故事本身的感受，真正更深的感受——认知的升华——则是需要回忆、联想、重现书中的内容顺序和形式，从整体（形式）的联系中完成情感和认识的升华（第三步最高的感受）。以凌濛初“二拍”中的《转运汉巧遇洞庭红 波斯胡指破鼍龙壳》为例，只看题目，不知故事细节，不可能感动，只有读完了，获取了叙述的信息，方知道小说主人公文若虚是如何发生命运转换的——由倒运汉变为转运汉。原来他这次海外游商，意外地发了两笔财，一筐洞庭红小橘子，换回了一筐银元；荒岛上捡到一个破鼍龙壳，换了五万两银子，成为一方巨富。这两个故事是阅读完成后，通过回忆而获得的。这两个故事中主人公文若虚的行为意图与行为结果的关系皆呈现逆折状，逆折是指

① [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社2005年版，第6页。

②④ 张寅德编选：《叙述学研究》，中国社会科学出版社1989年版，第7页。

③ [荷] 米克·巴尔：《叙述学：叙事理论导论》，谭君强译，中国社会科学出版社2003年版，第91页。

与自己的初衷的方向发生了大的逆转——转向了相反方向，即文若虚在海边沙滩晒橘子，起初的意图因担心“莫不人气蒸烂了？”防止在船上捂的时间长了的橘子发霉，而结果却是换取了一筐银元。这种动机与结果的逆转是向善的向上更高层次的善意转折。第二个故事也同样如此，只是转折多了次数，且向善向上的幅度更大。那个荒岛荒无人烟，大家都不下去，文若虚没来过，好奇而下船上岛的。他并非想在岛上找到什么东西（他没有寻找东西的意图），却意外地发现了那个鼈龙壳。这是一个转折。他将那个破鼈壳带回船上的愿望，不过是回家做两张床，“锯将开来，一盖一板，各置四足，便是两张床”，结果他却获得了五万两银子。则又一折。第二折的向善向上比第一折更高。再看第二个故事与第一故事相比，出乎意料的程度——回折的幅度——远大于第一个故事。两个故事的结构就以上两个特点来说愈到后来愈大，整部小说的结构由两个V字形由下向上叠成一个卧着的W，给人意外的舒张、快乐。而这个形式所表现的正是人的一种美好愿望：贫穷者变富的强烈念想和老天美意带来的惊喜——发财也要靠天意和命运。而后一结果则是对全部小说整体的感受所获得的，属于第三步。由此，小说才能够如一幅完整图画那样在读者心中引起独特的意味。

由此看来，艺术作品的意味形式不尽存在于叙事文本中，同时也存在于读者的接受过程中，并通过接受而最终完成。如是以来，叙事作品的意味形式的效果意义是一个不容忽视的现象，乃至可以说是检验叙事艺术的重要标准，从这个重要标准分析作品动人的意味形式，大体有诱人、动人和移人三个层次。

一部叙事作品如果能引诱读者不断阅读下去，从而构成叙述长度和接受者的兴趣长度，而尚未能诱发接受者思考的深度与情感的震荡，那么，我们称这种能诱发人阅读兴趣长度（也仅仅是兴趣长度）的叙事作品属于具有“诱人”的意味形式类作品。诺曼·霍兰德的《文学反应动力学》在讨论到读者与文学作品之间的关系时认为，“他们不再注意艺术品之外的东西；他们全神贯注于作品之中”^①，这便是作品达到了诱人的效果。这类作品的叙述主要通过借助事件性质的独特性或者叙述上暂时的缺场、缺席手法来完成的。前者主要是要描写人生中较少经历的能够满足人们好奇心和诱发人继续进行阅读的事件。《文学反应动力学》认为，这种“缺少”的事件正是“在核心的相当令人讨厌而又充满着欲望或恐惧的幻想”^②的事件，正因为其是幻想——通过非现实的怪异和因果的缺席——更易于满足人们的好奇心。对于另一个方面的作品叙述中的缺席，则是叙述学论述中的一个重点，即“叙述者可以采用全交流方式，也可以采用压制方式。因此对读者来说在非限制叙述者或任务叙述者不想显示信息的情况下，或者在任务叙述者不掌握某一信息而无法显示的情况下，信息就可能被延宕或压制”^③。信息的被压制而造成的缺席可能是暂时性的，也可能是永久性的，“我们关于叙事和历史的观念依赖于有一套有关因果性、统一性、起源和终结的共享假定”^④。这样的共享假定不仅如华莱士·马丁所说一般是西方文学批评家所共有的，也是多数读者进行阅读时所秉承的一般心理需求，所以读者实际上总是期待被延滞或缺失的信息的具体内容，希望能够知晓并将其补全，这作为一种精神动力也是引诱读者继续阅读过程的一个主要原因。

如《蒋兴哥重会珍珠衫》便是一篇诱人的作品。其之所以诱人的原因，主要来自于三个方面：一是故事与人物命运的牵引。一般说来，读者关心书中人物命运的程度超过对于故事本身的关注度，因为故事本身的核心就是人物的命运。而对于叙述的故事焦点（人物命运来说），叙述者不会将其所知一览无余地倾泄于读者面前，相反却是煞费苦心地经营着他手中的信息透露技巧。叙述者的信息量大于作者得到的信息量，而叙述者运用手中多余信息巧妙地控制发出的时

①② [美] 诺曼·N·霍兰德：《文学反应动力学》，潘国庆译，上海人民出版社1991年版，第73、115页。

③ [美] 戴卫·赫尔曼主编：《新叙事学》，马海良译，高等教育出版社2002年版，第5页。

④ [美] 华莱士·马丁：《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社2005年版，第78页。

间，有意造成读者信息的缺失以及填充缺失的欲求，引诱读者不停地读下去。蒋兴哥与新婚燕尔的妻子王三巧分手，为了以后长久地生活而不得不去外地经商，将此前与父亲一同踩出的商业路接续起来并继续走下去。当他与三巧分手时，告知对方，明年春天椿树发芽，我就回来。对于故事的这一重要变故，存在着两人到明春三月可否如其所愿的疑问。首先是蒋兴哥经商是否顺利，如果身体患病，或没赚到钱，折了本儿等，蒋兴哥都难以回家。而蒋兴哥不能回家，作为年轻美貌刚饱尝婚姻幸福的三巧，能否守得住寂寞的长夜，也是读者所关注的疑点。正是这来自于两方面的信息缺失造成了读者阅读兴趣，引诱读者继续读下去的阅读欲望。而当蒋兴哥果然因害了一场大病，花光了钱而未能回家后，读者的所有兴趣便转向了对王三巧的疑问上来。随即又出现了一连串的信息缺失和由此引起的疑问：那位街头上被向自己挥手的楼上美女弄得神魂颠倒的年轻商人——陈大郎，一心想得到王三巧的愿望是否能够实现？他找到的王婆是否肯帮他的忙？又是怎样帮忙，怎样让两位陌生的男女弄到一起的……这种出于叙述者有意安排的对信息的控制与施放、停顿与延宕，是造成诱人的主要形式之一。

造成诱人的主要形式之二，则是人们极少知晓的怪奇的情节。这些怪奇的情节也是叙述形式中结构的核心——关碍处。对于《蒋兴哥重会珍珠衫》来说，就是陈大郎如何弄到王三巧，二人如何偷情。这一情节也是此部小说叙述故事的文眼。对于读者来说则是记忆的趣点、焦点。每当读者一想到这部小说的名字便想到陈大郎与王三巧。至于陈大郎酒后向蒋兴哥吐露真言，袒露出那件珍珠衫，以及此后蒋兴哥休妻、陈大郎病逝等一系列情节，不过是这一核心的情节的延宕、补充而已。此前的夫妻分手与蒋兴哥不归等故事，也只是这一核心情节的铺垫而已，而最诱人的地方就是怪异的少见的偷情故事。

造成诱人的意味形式的第三个原因，则是故事叙述者编排故事的技巧，说得具体点则是连接故事与故事、人物与人物的方法（这种方法不同于叙述者控制信息的方法，控制信息的方法多见于某一事件长度的叙述之内，而连接故事与人物的方法则在不同故事长度之间关系的处理之中）。这种方法往往不是合乎逻辑的推理，相反是非逻辑性、非常理性。正因非常理性，读者往往猜想不到，往往出乎读者的意料之外，像添加进催化剂一样，徒然增加读者的阅读兴趣。这种非逻辑性非常理性的组合故事的方法，具有偶然性、意外性的特征。或者说，故事与人物就是由偶然性、意外性、巧合性组合起来的。譬如回家途中的陈大郎偏偏与蒋兴哥同坐一船，同吃一餐，瞬间便成为朋友；陈大郎死后，陈氏改嫁的男主人恰好正是蒋兴哥；蒋兴哥到潮州经营珍珠而犯人命官司，处理此官司的恰好正是王三巧改嫁的丈夫，等等。

不过诱人的故事有些只是满足人的好奇心，却不能推动读者产生与自己生活的联想，因为那些诱人的故事与读者间有较大的距离，或者故事本身就是虚幻的，现实生活中很少遇到。或者故事与读者的生活毫无联系性，只能使读者得到虚幻性满足。这类诱人的意味形式只停留于阅读过程中，也只存在于诱人的层次之内。另一类诱人的故事由于与读者的距离近，故而不仅作用于阅读过程本身，而且由于它与人物的生活存在着某种联系，使得读者将小说中的事件场景与自己的生活联系在了一起，读者不自觉地成为了小说中的某一角色，并与之同悲喜、同命运。于是读者不仅仅是好奇而且是同感，那么这类小说便升华为动人的小说。其形式也进入动人的意味形式。

所谓动人，是指在引诱读者完成阅读以及审美欣赏之后，还能引起读者情绪上的震撼和感动。诸如遇到弱者受到强者的欺凌而为之抱不平；遇到路见不平拔刀相助的义士，而为之拍手称快；遇到杀死仇人和恶人的行为而感到身心痛快。或为生死不渝的爱情而向往；或为负心男子而气恼；或因美好愿望不能实现的悲剧结局而同情、怜悯、悲伤。总之，作者所表现的情感倾向引发读者的生活联想，从而拉近了书中人物与书外人物的距离，生发出情感的共鸣。

细心推敲，这种情感的共鸣可分为两类，一类是人的欲望与严酷现实间的尖锐矛盾冲突以及在冲突中主人公所表现的坚韧不屈之精神，或者是主人公不屈意志被毁灭的悲剧。这种冲突、斗争和悲剧引发人的情感共鸣。换言之，人物的欲求与现存世界的矛盾及其斗争是激发人的情感共

鸣的源点。譬如《水浒传》中林冲被逼上梁山的故事，展现的是一个温暖的大家庭被官二代威逼陷害以致家破人亡，林冲这样一位一身武功的汉子也弄得无立足之地。朋友与恶霸合谋定要斩草除根，林冲无奈不得不铤而走险，杀死仇人，落草为寇，以图活命和寻机报仇。林冲的这种遭遇不但在现实生活中随时都可能发生，而且还带有普遍性，这会使生活在逆境的读者产生生活共鸣，情感共鸣；即使生活在顺境中的读者也会引发对弱者的同情怜悯；而对于有正义感的读者来说也会产生爱憎之激情。

另一类则是在表现人物欲望与现实世界矛盾的同时，着重于个体与群体之间关系的叙述，而其叙述往往体现出主要人物一种为他之善，给人以精神上道德上的感染或心灵的净化。这种感动会深于人物心灵之深处，并进而取代以往的某种陈旧的东西，使人物的内在的某种本质性的因素发生根本的改变。如《水浒传》写鲁达救金翠莲父女，救人危难不惜金钱、性命，同时也换来了金翠莲父女报恩之义举；史家庄的九纹龙史进因山上草寇头目朱武为救被缚兄弟而甘愿一同赴难的义举受到了感动，而义释山寇；以及一些描写被佛、仙点化而使人生醒悟一类的小说。即这一类情感共鸣的激发源是人际关系中的美德。“对自己的灵魂异乎寻常地激动、而对自己的肉体又异乎寻常地冷漠”^①，这便展示了好的艺术作品的关注点往往是人的灵魂而非肉体，对自己的灵魂激动正是将自我投入到了艺术之中，这也正如贝尔所说的“艺术是人们获得善的心理状态的最佳的途径”^②。在艺术和伦理的关系之中，艺术如何能够使得读者这种“善的心理状态”从世俗中萌生、蠕动和跃然而出，便是要依赖于这种艺术动人的力量，使得读者能够从艺术作品的教化中获得道德价值的精神快感。

尽管第二类（动人）比第一类诱人的意味形式更高一层，它是第一类诱人意味形式的升华。然而，第一类的意图实现过程的自我性的显现则是第二类为他的善德性显现的基础。其意味着个体与群体关系的叙述本身是在理想与现实的矛盾叙述中完成的。正因如此，第一类诱人的意味形式更具有普遍性意义。

需要特别说明的是，从诱人到动人需要经过两个中间阻抑环节，一个是动人的故事在满足人的好奇心等心理缺失的同时，能激发人特别是个体人的生活联想，进入现实与幻想矛盾的情感领域。生活联想是激发情感的门坎，不能跨入这一门槛，便不会动人。另一个则是生活中最需要最宝贵的东西，那便是无私地助人，自己得到幸福同时也让他人幸福，乃至将别人的幸福置于自己幸福之上，而这种爱人的结果使接受者获得了感动，从而打动人的情感心弦，即掀动人情窟的力量来自于人性中最宝贵的真情。故真情是从诱人到动人的第二个门槛。

然而，能打动人的小说并不一定是意味浓厚而引发人不断品味地重复性阅读的小说，也并非都具有改变人的性情、品格，提升人生境界的效果，即动人只停留于情感的层次、非理性的层次，而未上升至触动人的心灵深处而引发人的理性思考的程度。达到后一种效果的艺术品，我们称之为达到了“移人”层次。“移人”层次包括两个方面：引发人重复性地阅读、品味；改变人的性情品格、提升人的人生境界。一般说来，前者是后者的基础。意味醇厚浓郁的作品往往是有艺术品格和精神品格的艺术品，其美的艺术形式能诱发人的审美情感、心灵发现而精神激荡，从而使读者总想重复艺术和精神的美境界，而每一次重复都有新异的收获，这也就是中国古人所说的“天下之至文”。正如贝尔所言，“既然没有比艺术更了不起的获得善的手段，也就没有比艺术属性更大的道德价值了”^③。“审美品格”、“道德价值”倒并非与为了维护某种政治统治所宣扬的道德观念等同，即并不一定是政治化的道德，而是来自于人性中的美好品格。正因为它是来自于人的天生属性，必然是自然而然的，正是这种人性的自然所以才会引起人类的广泛共鸣，所以才从心灵的深处震撼，而产生“移人”的效果。

所谓“移人”是指使接受者的性情得以向上的移动——升华——至更高的境界，而不是平

①②③ [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社2005年版，第56、56、63页。

移，更不是“下滑”。动人只是停留于为某人某事某种行为引发强烈的情绪。然而也只是情绪的震荡，在经历一段震荡后，慢慢消失，并未发生连续或突然的认识上的升华。而“移人”则不然，它超越了“生活情感”而升华至“审美情感”；它超越了现实的事件层次，而进入了心灵深处、精神新境；它是情绪震荡后一种人生改变的选择，或是性格上的由懦弱变得坚强，由小气变得大方，由顺从而自立，或是品格境界的，由只为自己变得更关心别人，由为了家庭变得为了村民、群体抑或国家、民族，等等。

能够达到“移人”的作品不仅是使得在读作品时“人们‘被托举起，与之共游’，‘心醉神迷’，‘神驰身’外”^①，同时也能在读完作品之后因为其情感影响而产生实际功效。在这一点上，好的文学作品与时刻劝人忏悔信仰的宗教具有某种相似之处。贝尔所说的“如果艺术是一种情感表达，那么，它表达的情感乃是任何宗教都有的重要动力，或者说，它无论如何都表达了某种在一起事物的本质之中感受到的情感”^②。这种通过宗教引申出来的被称为“终极现实感”的感情便是“移人”的作品与宗教相通的地方，都是推动读者在阅读作品之后产生“移人”效果的动力。汉族是一个无真正宗教信仰的民族，即使有佛教、道教，而信仰者也多是其可解决人生的实际问题（生存、情感与生命问题），故而所谓宗教信仰也是实用性多于精神性的，故而明清小说“动人”者多于“移人”者。能达到移人者多为生死之情与感人格格交融的作品——浩然正气、仁爱之德、超人智慧与生死之爱。如刘备的仁、关羽的义，孔明之智；鲁达、武松等江湖义气；杨家将、岳家军的忠君爱国；黛玉与宝玉的生死之至爱，等等。

三、明清小说叙事意味形式的生成类型

“诱人”、“动人”、“移人”是从作品接受效果角度所作的意味形式的层次划分。若探讨如何会达到上述三种效果，那必然涉及到更具体深细的叙述形式，即意味是通过不同结构形式而展现出来的，由此而形成了以下形式类型。

1. 对抗意味形式。指小说打动人的形式是由于主意图力与反意图力之间的矛盾冲突而生成的人物结构、情节线索、迴环曲折、相生相克，此消彼长等艺术形式。我们将这种通过意图力之间的尖锐对抗而生成的动人形式，称之为“对抗意味形式”。譬如《水浒传》的动人诱人的效果，是通过以蔡京为首的奸臣与以宋江为代表的忠义之士间的矛盾冲突而完成的。无论是众好汉被逼迫而上山落草，还是梁山英雄与官军一次次的对抗，抑或接受招安的复杂过程，而最后被奸佞之臣一步步加害，直到众英雄魂聚寥儿洼的悲惨结局，形成了整部小说无数次冲突、高潮、起伏、转折。这种动力结构形式具有引发人的动人力量。《封神演义》则是仁君与暴君、仁政与暴政之间的冲突构成的“诱人”的意味形式。

矛盾冲突的主要一方可以是正面善的力量，也可以是反面恶的力量。可以是正面善的力量被反意图力击败而造成悲剧，也可以是反面恶的力量被正面善的力量击败而造成喜剧。后者如“二拍”《西山观设鞞度亡魂 开封府备棺迫活命》的主要人物的意图力是邪淫不法的代表黄道士和一意要满足性快乐的吴氏。反意图力则是迟迟出现的黄氏的儿子刘达生，因“年纪渐渐大了，情窦已开……晓得母亲有这些手脚”，便生出要破坏母亲和黄道士关系的意图。黄道士不断希望能和吴氏偷欢，而刘达生不断用出各种计谋进行阻止。以至于吴氏和黄道士二人终于定下告儿忤逆乃至害死儿子的计谋。正反意图的冲突不时出现诱人的场景。公堂上吴氏坚持打死儿子刘达生，而刘达生反而为母亲辩护，使小说叙述出现高潮。最终以府尹钉死黄道士、吴氏郁郁而终结束，主要人物意图自此完全失败。造成善恶、是非分明的价值评判，从而符合“肯定和否定的对立具有‘好’与‘坏’的内容，并产生‘英雄’与‘坏人’、‘促进者’与‘反对者’等

① [美] 诺曼·N·霍兰德：《文学反应动力学》，潘国庆译，上海人民出版社1991年版，第73页。

② [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社2005年版，第50页。

组对立”的特征^①。这正是 A·J·格雷马斯所认为的通过严格的二元对立的方式来进行说教的民族文学中经常出现的形式。

那么如何判定小说是否为说教小说的方法就是检验小说的内结构：主要人物意图是正面的还是反面的；主要人物的意图经过意图实践过程后是成功了？还是失败了呢？如果主要人物的意图是反面的并最终失败结束，那么其“说教”便是“合格”的真实，属于劝喻类小说。如《醒世姻缘传》二十三回之后的薛素姐和童寄姐两个角色，她们的人物意图正是如何虐待丈夫狄希陈，作者正是通过描写这样的“恶姻缘”来展现家庭应该具有的三纲五常伦理。如果主要人物的意图是作为反面描写，其结局却是成功的，那么“合格”化的说教便是表层的而非本质的。《金瓶梅》这部小说则兼有上属“真”与“假”两种倾向。主要人物西门庆追求钱、权、色，似乎是作为反面人物来写的。但他在钱与权的追求上是成功的，唯独“色”的追求因过了头，而最后弄得精血耗尽，早年身亡，随之家庭败落。作者的意图似在“戒色”，却又不尽然，一部小说中的淫妇之首内有潘金莲外有王六儿，潘金莲因色而亡，王六儿却得善终，最后竟然与偷奸的小叔子成为了夫妻，还继承了嫖客家的一大笔财产。所以小说的戒色，更多侧重于不能过度的生理医理式的戒色。故而一部《金瓶梅》所做“说教”既有真也有假。

2. 人格意味形式。所谓人格式意味形式，是指作品的感染力的主要来源不单是矛盾冲突，而更多地却是在矛盾冲突中所凸显的主要人物的人格魅力。正因凸显主要人物的人格魅力，遂形成特有的众星捧月或层层向上的阶梯式结构形式，即人格魅力在结构中处于中心地位。这种人格魅力在处理矛盾冲突过程中，往往有出乎人们意料的表现，从而改变情节发展的转向，甚或使此类转向呈现为连续性。这种转向与读者的接受期待偏离距离愈大，转向的连续性愈强，人格意味的诱人力便愈大。我们将这两个数值（偏向距 R、连续值 S）称为人格值 W，如果用公式表示即是： $W = R \times S$ 。偏向距 R 如是向读者意料的相反方向——恶的方向，那么则用“-”号；其得出的数值 W 也自然是“-”W。其公式便成为了： $-R \times S = -W$ 。可分别举《三国演义》^②中的两个例子。正向人格值的例子如关羽：第二十五回“屯土山关公约三事”，写关羽落入曹操之手，曹操爱惜他的才德，想以封官赐爵动其心，以新袍、须袋动其情，以金银收买，以美色诱动，非但丝毫未能掀动关羽，反更增其思慕兄长刘备之情，真真是富贵不能淫，威武不能屈，财色不入心。曹操也不得不为其一身义气所感动，益加爱惜。一日知刘备下落，挂印、封金、归美女；千里单骑，护送二嫂，迎刀枪，冒生死，过五关，斩六将。处处出人意料之外，使情节一折再折，不只其与常理偏向距离大，而且具有较长的连续性，出现次数频率也出奇地多，人格值也自然高大，为千古所少见。故而，关羽成为“义”的化身，达到动人、移人的艺术效果。反向人格值如曹操，叙述者屡屡写其奸，将一个“宁让我负天下人，休让天下人负我”的曹操，一个多疑、奸佞、欺君罔上者的品格，跃然纸上，且连续性几贯穿其一生，使读者见其胜而咬牙顿足扼腕，知其败而拍案欢呼，呈现出动人的阅读意味。又譬如《聊斋志异》中的席方平，写他与谋害自己父亲的羊某之间的冲突。席方平从城隍至郡守直至阎王，一级级为父鸣冤，却一次次变本加厉地遭受酷刑，然而，愈是遭受贪官污吏淫威，他的意志便愈坚强，复仇之欲愈旺，乃至投胎为婴儿也愤啼不食而死，定要为父鸣冤。构成递进式的情节结构，呈现席方平身上那种百折不挠、宁死而不屈的精神。该小说动人之处正是来自于主人公身上的这一精神品格。

3. 幻想意味形式。指小说诱人或动人的艺术效果是通过叙述幻想的非现实的故事情节和富于腾挪转换的结构形式。非现实的幻想故事内容主要指仙、佛、妖、魅与世间凡人的往来以及巫师、佛、道、圣贤除妖灭怪的故事。非现实的幻想世界是人间现实世界借助虚幻想象力的外延、放大，是放大、虚幻了的现实世界。而沟通、联结两世界的唯一的桥梁不过“情理”二字。正

① 张寅德编选：《叙述学研究》，中国社会科学出版社1989年版，第121页。

② 文中引文参见罗贯中《三国志通俗演义》明嘉靖元年刻本。

是“情理”这一桥梁、纽带,使得这两个世界既有着鲜明的差异性(人仙两域、人鬼两途),又有着同情同理的同一性。从而构成了故事叙述的五大特点:一是对于现实生活中的人来说具有怪异性,可补充人未知信息的缺席,引发人求知的好奇心。二是因它产生于人的性情与心理,故而异类往往具有人的天性、情感、心理,是人性化的异类,故而易引发人的情感共鸣。三是,正因其是人的世界的外延,又具有非现实性,故而不受人间规范和制约,具有非现实世界所特有的更多自由。其四,因其有着非人力所及的佛力、神力、巫力,比之现实的人来说更富于突破类界线、穿越时空的能力和不受时空约束的突兀与多变性。五是巫仙佛圣的预见性,使人物命运和情节发展呈现出特有的预设特征。

4. 巧合意味形式。所谓巧合意味是指小说诱人的原因,来自于叙述者采用了误会、错认、巧合、弄假成真等手法组织情节所形成的叙述形式。换言之,主要人物意图从生成、实践到结果都带有很大的偶然性。本来故事间关系排列组织需依照两种原则,一是时间原则,按照自然时间与思维时间叙事。二是逻辑原则,依照与思维时间相联系的因果关系叙事。而作为艺术品而言,思维时间(又称心理时间)比自然时间重要,而逻辑时间又比思维时间重要。关于这一点,兹维坦·托多罗夫在讨论到叙述的逻辑与事件布局时这样认为:“在读者眼中,逻辑序列是比时间序列强得多的一种关系,虽然二者一起出现,读者所见的却只有第一种关系。”^①而他又指出因果关系并不应该是情节间的简单联系,而应该还如罗兰·巴特所言,有一种叫做“迹象”的单位和“功能”单位共同作用,如“人物的性格特征、有关人物身份的信息以及背景‘气氛’的表现等等”^②。而所谓的“巧合”之所以与日常生活的“偶然性”有如此多的相似之处,正在于它是背离了逻辑序列的一种表现,直接以时间序列来替代逻辑序列,虽然它能够实现“功能”的作用,却也因它事先并没有展现所谓的“迹象”而显得不那么合情合理,突破了读者在阅读过程中进行合理想象的界限,因而迫使读者不得不将注意力集中在对于情节的猜测上,由之而形成了小说诱人的意味。正是这些偶然性事件超出了读者的阅读预期,造成意想不到的惊喜、快乐,且这种惊喜是连续性的从而引发读者连续持久的阅读兴趣。

巧合意味形式是汉民族的叙事传统手法,有“无巧不成书”之说。巧合意味形式通常具有四种类型功能。其一,巧合的偶然事件促成主要人物某种意图的生成,即具有意图生成的功能。如《金瓶梅》写西门庆偶然被潘金莲失手掉下的竹竿砸了头,抬头见其美丽,便不禁萌生与其偷情的念头;张飞、关羽因打架而巧遇刘备,且志投意和,便萌生结拜为兄弟的念头;李甲一见杜十娘便放弃学业一心要与杜十娘做恩爱情侣……。其二,巧合的偶然事件用来改变人物意图实践的方向,使情节发生转折。细究其转折的原因,则多是因偶然插入人物意图的作用,而改变了主要人物的原意图所造成的。如《杜十娘怒沉百宝箱》中,李甲船与一位商人孙富船相傍,孙富因偶听到临船传来的歌声,而生出新的意图——得到这位美丽的歌者,且这一意图改变了李甲原来的愿望,情节发生突转,由爱惜而舍弃,由喜而悲。其三,故事连接功能,巧妙地引出新的人物或情节。既通过读者意想不到的巧合时机,连接处于不同空间场景的人物或事件,故事由这个人物转向新出场的人物,行为主体发生了转换,生发行为主体行为的心理意愿也同时发生了转换。如《水浒传》《儒林外史》中人物故事的转换等。另一种是通过巧合相遇而插入某人故事,然被插入的人物并非转换,只是增加的一股力量或一条线索。如《西游记》唐僧收用孙行者、猪八戒、沙僧、小白龙即是。其四,巧合的意味形式因人物巧合相遇,使实现意图中的矛盾得以解决,从而推进了意图实现的进程。如《初刻拍案惊奇》卷二《姚滴珠避羞惹羞 郑月娥将错就错》中,姚滴珠的失踪使得父亲、丈夫、公公、弟弟和县令都想找到她。而相貌极像姚滴珠的妓女郑月娥想从良的意图的插入,可满足众人的意图,同样被认出为假滴珠的郑月娥,愿意嫁给被流放的姚乙,也成为解决矛盾的主要力量,从而推进了叙述者意图实现的进程。

①② 张寅德编选:《叙述学研究》,中国社会科学出版社1989年版,第75、77页。

5. 怪奇意味形式。所谓怪奇意味形式是指引起读者对小说浓厚兴趣的是日常生活中少见的奇闻异趣、怪奇故事以及叙述者制造怪异离奇的叙述效果的叙述形式。它与上文幻想意味形式的根本差异在于其怪奇来自于日常生活而非幻想的非现实世界。其所叙述的怪异故事对于当时的作者或读者来说都认为是真实的存在。正因日常生活中的存在而少见，故而怪奇。作者叙事的意图在于如何以怪异故事引发读者的好奇心，达到诱人的艺术效果。由于叙述者所掌握的故事信息量，特别是主要人物的信息量远大于读者，故而叙述者在信息的控制节奏和故弄玄虚上动心思。

故弄玄虚的手法表现在五个方面，一是矛盾的双方拥有怪异的性情和技能，出乎常人之外。如鲁达急躁的性情，爱打抱不平的侠肠义胆，力大无穷的武功，遂生成三拳打死镇关西，倒拔垂杨柳、大闹五台山等诱人情节和扑面而来的气场以及人生的大起大伏的故事线索。二是常人遇到了非常之人，发生了非常之事。或救了一条鱼，而鱼则是龙王的女儿，遂与龙女为亲并获得无价之宝；或一位女子突然失踪，竟是被山中白猿掠去做妻；或男子遇到美丽女子的爱助，两人相爱，后竟发现所爱的女子并非人类。三是他们往往有着常人所没有的想法，做出超常的怪事。譬如武松，人家说“三碗不过岗”，他偏要饮“十八碗”；黄昏不可过景阳岗，他偏要单人过岗。打蒋门神，众人劝不要喝酒太多，他偏要见一酒店喝三大碗，一路喝他个酩酊大醉，遂有“醉打蒋门神”、“血溅鸳鸯楼”等超常之事。四是故事的走向具有偶然性、超常性乃至逆向性。倒运汉文若虚两件偶然性事件（晒一筐小红橘竟换回一筐银元；到荒岛无意捡回一个以为无用的龟壳竟获得五万两白银），转眼成为一方巨富，倒运汉成为转动汉。五是，以超乎平常人想象的结局警示某种难以全信的道理是真实的。或一个弱小的人，或一个贫穷的人，竟然战胜了强人或富人；一个不引起人注意的暗示，竟然变成了事实。一个人丢了银子而贫穷，后来拾到银子的富人的财家却不知不觉又转到了穷者手中而变成了富人；一个拾金不昧的人，最终在最困难时得到了回报而度过难关，实现了富贵的梦想，等等。

6. 神秘意味形式。指小说动人的力量来自于故事神秘叙述和叙述所产生的神秘性。神秘性与怪异性的差别有两个方面：其一，怪异性侧重于人物与故事超乎日常生活的司空见惯，而叙述者通过求异寻怪的叙述意图，使其怪异故事变为怪异叙述和怪异的接受，从而增加怪异的非寻常性。而神秘性的范围大于怪异性范围，既神秘意味类小说其故事本身或是怪异的或是非怪异的，非怪异故事也可产生神秘的阅读效应。譬如《红楼梦》因采用以“假语村言”将“真事隐去”的叙述方法，故而在“假语”、“村言”故事背后，隐藏着许多读者不明白的神秘事件。其二，怪异性多停留于故事层面和叙述层面，而神秘性则隐藏于故事与叙述背后，比故事及其叙述更深藏，不分析难以发现。怪奇性一读就明白，而神秘性非经分析才能明白。譬如《西游记》普提祖师是何种教派，他培养的孙悟空因何天兵天将无一是其对手？孙悟空大天宫时，天下无敌，因何西天取经途中却不是无敌了？诸如此类，只有分析才能晓得。正因上述这两点差异性，怪奇意味并不等于神秘意味。神秘意味形式是更高级的叙述形式。这一形式主要是通过三种方式构成的。一是叙述的层次性。神秘叙述与非神秘叙述最大的不同在于，后者追求叙述的长度，前者则追求叙述的层次感（深度）。其层次一般说来由故事层次、故事生成层次；叙事层次与表意层次两种层次结构，而神秘意味的叙述更侧重于第二层次：生成层次与表意层次。二是以虚笔写意的叙事。怪异叙事多实笔、史笔，虚笔较少，既是有虚笔，实笔与虚笔之间常处在同一表意层面。而神秘叙事很注重实写与虚写的呼应配合，其用意往往在虚笔，在似写而非写之处，即虚笔与实笔的用意并不在一个层面。三是制造非明非暗的矛盾之处，令人生疑，神秘性就从这些非明非暗的矛盾中生发出来的。譬如《金瓶梅》中李瓶儿与花太监、李瓶儿与花子虚的两性关系等。由这些矛盾的不正常现象，人们会发现许多隐藏在故事背后的秘密。即叙述的神秘性来自于矛盾的非常理的现象，而且这种种现象往往隐藏于侧笔、虚写的文字里。

7. 诗思意味形式。所谓诗思意味形式是指小说叙述者在组织情节、表现意图、实践意图的过程中，有意无意地将诗的思维方式运用到了故事的叙述中，造成言有尽而意无穷的再生性艺术

效果。所谓诗的思维模式就是诗人通过意象及其组合抒情言志的思维模式及其体现这一模式的时空结构，包括空间的共时性思维与时间的历时性思维。就空间的共时性思维而言，善于通过设置空间感、层次性，造成想象的隐性空间、意境空间。如阴阳对应观念以及这些观念运用中所表现出的处理实与虚、表与里、明与暗、景与情、物与我、有与无的艺术方法，以及对照、对映、对比、比喻、象征等一类修辞手法。明清小说中的人物设置、场景设置、空间设置都具有明显的诗性表意思维，造成事中寓意（叙事写意）的特色。就时间的历时性思维而言，叙述者不仅善于设置曲折多变的叙事长度，而且善于通过节略、跳跃、阴阳五行的相生相克等手法表现故事寓意层面，如以日记事、以月记事与以年记事的相互间隔法，略写、侧写、虚写法，藏头露尾、露头藏尾、隔云断雾、穿插、草蛇灰线法等，以及叙事总框架的冷与热、明与暗、盛与衰的双层结构和首尾映照法等。

诗思意味形式集中表现于叙事的四个环节：一是人物设置环节中的二元三元组合、双影三影设置。前者如历史小说总不离忠臣、奸臣与中立者；神魔小说也是神与魔、仙与佛对出；情爱小说则是一男二女或二男一女并写。公案小说不外做案者、破案者、帮助破案者，等等。与二元三元的实相组合所不同的是实虚、主次、主体与影子式的人物设置，如有西门庆，便有陈经济、张二官人；有潘金莲便有宋金莲（宋惠莲）；有李瓶儿，便有奶子如意儿；有李娇儿，便有李桂姐、吴银儿；有贾宝玉，遂有甄宝玉；有薛宝钗便有薛宝琴、花袭人；有林黛玉遂有晴雯；有范进即有周进；有严监生即有严贡生等。

二是意图实践的行为环节中，形成对应的或相似的行为场景，如西门庆迎请蔡状元与西门庆迎请宋巡按，乃一因一果，寓意颇深。又如前有黛玉、宝玉葬花，后又有《芙蓉未》，继而有凹晶馆夜吟诗；一僧一道时常出现于贾府；刘姥姥三进荣国府等，一步步展示叙述者的特有用意。横向结构如，先有林冲被逼上梁山，继而写杨志被逼上梁山，以揭环境不容英雄之黑暗。至于《水浒传》先有武松杀嫂，继写石秀杀嫂；前有武松打虎，又有李逵杀虎，显示出叙述者独特的表现意图。

三是以隐笔写意，包括命名寓意法，即通过人名、物名、地名、事名及其谐音表现叙述者的用意。人名如《红楼梦》中贾宝玉姐妹的名字：元春、迎春、探春、惜春，用谐音的修辞手法寓意为“原应叹惜”。物名如茶名“千红一窟”，酒名“万艳同杯”，寓“千红一哭”、“万艳同悲”。地名如“落凤坡”、“玩花楼”、“方寸山”、“七星洞”、“天香楼”、“警幻仙境”等。事名可从明清戏曲小说命名中看出。如《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》、《十五贯》、《香囊记》、《宝剑记》、《黄粱梦》、《南柯梦》、《红楼梦》、《歧路灯》等。其二，借用象征手法以求达到以物寓意的效果，而此种寓意单靠阅读很难发现，需反复品味。如《金瓶梅》中潘金莲所住玩花楼第一层住人，第二层成为药库；李瓶儿所住玩花楼第二层为存放当物的仓库。不过是以“药”寓金莲，以“当物”喻瓶儿。其三，以局部环境寓居住者内在心理或性格趣好。《金瓶梅》中永福寺，为人死之归所，寓冷；道观乃盛事必请醮之地，寓热。潇湘馆之潇湘竹、鹦鹉、书房，寓示屋子主人黛玉潇湘妃子的悲情、真人快语和博识敏才。蘅芜院水边草浓香、阴冷而终年不开花，屋内布置空荡粉白无一妆饰，分别寓示房子主人冷美人的特性与守空房的命运等。其四，以梦寓意，如“宁国府红楼梦”、“黄粱一梦”、“南柯一梦”、“牡丹亭花丛一梦”等。其五，以一组对立情节寓示深意。《金瓶梅》叙述西门庆一战林太太，一边写大堂上王昭宣像，威风凛凛，旁挂两副讲道德家风的对联，不禁令人肃然起敬。一边卧塌内则是林太太正与西门庆干着偷奸的齜齜勾当。《儒林外史》借用了《金瓶梅》的叙事手法，总爱将真假两件事放在一起，对照着写，使得不着一字褒贬而“形神毕现”。其六，明暗双线结构，明写兴，暗写衰；明写喜，暗写悲；明写热，暗写冷等。譬如《金瓶梅》写西门庆生子喜加官，连着三天摆庆喜宴席，席间却丢了银壶，家中乱成一团。李瓶儿过生日热闹非凡，却丢了一锭金子，搞得家翻宅乱等。其七，以梦境之虚笔暗示生活的某种真实。如贾宝玉在宁国府秦可卿绣房睡了午觉，而梦中由秦可

卿带着到了太虚幻境，夜里与一位兼有宝钗、黛玉之美的仙女“可卿”睡了一觉，寄寓着宝玉与秦可卿在那天中午的暧昧关系。其八，对照式结构。借故事首尾、前后的对照、映衬来表达叙述的意图。如《儒林外史》开篇写鄙视功名富贵，追求“文行出处”的奇人王冕，结尾写琴、棋、书、画四位自食其力的高人，中间前半部写丑，后半部写美，呈美丑对照结构，通过扬善揭丑来表达自己的价值观念与叙事意图。

关于这七种意味形式的生成类型有两点需特别说明。其一，这几种意味形式生成类型并非全部地单一地存在于一部叙事作品中，而往往是以一种形式为主兼有其它形式。其二，七种类型生成的根本原因在于叙述者的叙述意图、叙述者表现叙述意图所具有的审美情趣、审美境界和艺术表现力，在于由叙述意图及意图力所规定着的内、外叙述者意图间的诸种关系。

综上所述，英国克莱夫·贝尔在《艺术》一书中所阐释的艺术是“有意味的形式”的核心理论也适用于叙事艺术。本文用此理论的合理内核分析明清时期的小说，发现明清小说叙事意味形式产生的原因，在于叙述者的叙述意图，叙述者表现叙述意图所具有的审美情趣、审美境界和艺术表现力，在于由叙述意图及意图力所规定着的内、外叙述者意图间的诸种关系。这些关系构成了意味形式生成的三类层次：诱人、动人、移人，以及七种类型：对抗意味、人格意味、幻想意味、巧合意味、怪奇意味、神秘意味、诗思意味。意在弄清明清小说的“有意味的形式”及其生成原因。

(责任编辑：李亦婷)

The Significant Form of the Novel of the Novels of the *Ming* and *Qing* Dynasty

Xu Jianping

Abstract: The aesthetic concept named “significant form” which bell induced from visual arts such as painting is consist of three levels of connotation: significance comes from form; the form has the function of causing moving emotion; the soul of aesthetic emotion which is significant and worthy to savor is aesthetic feeling of one’s mind and spirit caused by artwork. The essence of this concept is suitable for aesthetic analysis of fiction narrative, which is an art of language. This paper uses the concept to elaborate novels of Ming and Qing dynasty to discover the reason why significant forms emerge in the fictions. That is because of the narrators’ narrative intention and its intention impetus, and the various relations between the intention of outer and inner narrators set by narrative intention. These relations form three levels created by the significant form: attractive, touching, improving and seven styles: antagonistic significance, personalistic significant, fantastic significance, coincident significance, strange significance, mysterious significant and poetical significant. The paper focuses on clarifying the “significant form” of the Ming and Qing novels and formation causes.

Keywords: Novel in *Ming* and *Qing* Dynasty; Narration; Significant Form; Attractive; Touching; Improving