

Lyrical and Narrative Traditions? An Integrated Approach to the Study of Chinese Literature

Dong Naibin

Abstract: The view that Chinese literary history follows a lyrical tradition has been popular for a long time and has also gained considerable influence in the mainstream research on Chinese literary history and relevant theoretical discussions. This, however, is obviously inadequate, for it not only fails to reflect the true picture of the Chinese literary history, but contradicts with the status quo of current literary situation as well. The various approaches and techniques in literary expressions can be broadly classified as being lyrical or narrative. While it is true that Chinese literary history follows a lyrical tradition, the parallel development of narration should not be neglected, as the two traditions arise from the same source and are therefore both sides of the same coin. They compete for prevalence and are intricately interwoven with each other in the long historical development of literature, each leaving behind a spectacular legacy of untold richness. Literary tradition is carried forward through different forms such as poetry, prose, biographies, novels, dramas and various kinds of applied writings (in the form of reports and proposals to emperors, imperial appointments and nominations, tablet inscriptions and exhortations, prefaces and postscripts, etc. in ancient China), none of which could have been possible without narrative and lyrical elements (including discussion and argumentation). The lyrical tradition is robustly supported by millennium-old concepts in Chinese literature, such as “poetry used to express ideals” and “poetry used to express emotions”. However, extensive discussions about narration can also be traced far back to ancient times, including the exploration of narrative elements in poetry. Today, the development of the two traditions seems to have taken a drastic turn, with narrative writings gaining increasing currency and lyrical writings on a steady decline. This can be explained by the commercialization of literature and more distinctive division of lyrical and narrative writings. Nevertheless, the lyrical tradition will by no means be engulfed in the torrents of narration. On the contrary, it will continue to retain its position and play its role. After all, the two traditions still depend on each other for mutual development. To look ahead, the trend of their parallel evolution can be well envisaged.

Keywords: description; lyric; narration; literary tradition; literary history

Author: Dong Naibin graduated from the Department of Chinese Language and Literature, Fudan University in 1963 and began to work at Institute of Chinese Literature, Chinese Academy of Social Sciences (CASS), where he earned his MA in 1981. He became a research professor and was awarded the title of “Young and Middle-aged Expert with Outstanding Contributions” in 1992. From 1994 to 1998, he worked as vice director of Institute of Chinese Literature as well as professor and doctoral supervisor at the Graduate School of CASS. In 2001, he began to work as a professor of Ancient History of Chinese Literature, School of Liberal Arts, Shanghai University. His representative works include *Inner World of Li Shangyin*; *Stylistic Independence of Chinese Classical Novels*; *Spirituality of the Tang Empire – Folklore and Literature*; *Studies in the Narrative Tradition of Chinese Literature*; *Ancient Urban Life and Cultural Narration*; *History of Chinese Literature with Full Color Illustrations* (co-author).

“唯一”傳統還是兩大傳統貫穿？

——從“抒情”與“敘事”論中國文學史

董乃斌



[摘要] “中國文學史僅存在一個抒情傳統”的說法，長期流傳，至今影響甚大；近年來，已上升為與整個文學史和文藝理論研究相關的一種宏觀理論，並在實際上產生了研究範式的效應。這不僅與中國文學史的實際不符，也與文學現狀背離，片面性之弊明顯。文學的表達途徑、手法很多，然而似可歸結為抒情與敘事兩大類。中國文學史固然有抒情傳統，但抒情從來離不開敘事。抒情傳統與敘事傳統本是同源共生，而又互動互滲，在漫長的文學發展過程中更是互競博弈，推挽前行，形成互有消長起伏、高峰迭起而多變的壯麗景觀。文學傳統由各體文學承載，無論是詩歌辭賦、散文史傳，還是小說戲劇或各類應用性文體（就古代

而言，則從章表奏議、詔命敕告到碑銘箴頌、書志序跋等等），其表達均離不開敘事和抒情（含議論說理）。抒情與敘事兩大傳統，就是在眾多文體、眾多作品的承載下不斷演變的。“詩言志”、“詩緣情”是“抒情傳統”說的有力理論支撐；但對於敘事問題，中國古人也早有論述。從“敘事”一詞的最初形成到對詩歌之“理、事、情”要素的闡述和詩歌非抒情即敘事的論斷，都有迹可循，值得人們取資和借鑒。中國文學抒情、敘事兩大傳統發展至今，呈現出更加鮮明突出的新景象：敘事傳統日趨壯大，抒情傳統漸見萎弱。之所以會如此，有兩條原因似可注意：一就外部條件而言，是文學的商品化、市場化；二就文學內部因素而言，則是抒情、敘事兩類文學自身性質的區分。目前中國文學的抒情傳統雖然在走下坡路，但絕不會就此消歇。在敘事傳統大發展的洪流中，抒情傳統仍有自己的位置，仍將發揮自己的作用。兩大傳統無論怎樣博弈、怎樣互競，仍會互補互滲互相促進。今後的文學史，仍將是兩大傳統並肩前行、比翼齊飛的歷史。

[關鍵詞] 敘述 抒情 敘事 文學傳統 文學史

[作者簡介] 董乃斌，1963年畢業於復旦大學中文系，之後到中國科學院文學研究所工作；1981年在中國社會科學院研究生院獲文學碩士學位；1992年晉升為研究員，同時獲國家級“有突出貢獻的中青年專家”稱號；1994—1998年，任中國社會科學院文學研究所副所長，研究生院教授、博士生導師；2001年調入上海大學文學院，任中文系教授；主要從事中國古代文學史研究，代表性著作有《李商隱的心靈世界》、《中國古典小說的文體獨立》、《唐帝國的精神文明——民俗與文學》、《中國文學敘事傳統研究》、《古代城市生活與文化敘事》、《彩色插圖中國文學史》（合著）等。

說中國文學史貫穿着抒情、敘事兩大傳統，應該是順理成章不言而喻的。然而，何以這又成了一個問題呢？那完全是因為先有了“中國文學僅存在一個抒情傳統”的說法，而且這一說法長期流傳，頗具權威性，至今影響甚大——一些論者在對抒情傳統的闡論中逐步把問題從文學表現方法擴展到文學的本質、創作的動因、作品藝術性的鑒賞和評價、作者心靈波動和創作行為的剖析、作者生活道路和思想情操的闡論，乃至對一國一族文學精神的判斷和概括等等，從而使“抒情傳統論”上升為與整個文學史和文藝理論研究相關的一種宏觀理論，並在實際上產生了研究範式的效應；個別論者甚至還在某種程度上將本具獨立性的敘事傳統吞沒，將敘事及其整個敘事傳統籠統地含納到抒情傳統之中，而使其所謂的抒情傳統變得龐大蕪雜、無所不包，並以此為核心、為主要依據，去與西方文學進行比較。^①至此，“抒情傳統說”就走到了“唯一”和“獨尊”的地步，因此就不能不用兩大傳統貫穿說來糾偏、補正和平衡。否則，對中國文學史的認識和評價就不能全面而完整，也不符合中國文學的狀況，甚至可能對現實文學的發展產生不良影響。當然，由於本文的目的是致力於“立”，不想把精力放在對“抒情傳統唯一獨尊說”的批評上，也不想糾纏於抒情傳統本身的局限，而主要是想就敘事、抒情兩大傳統在中國文學史中的合理性和必要性從正面說明。

一 “抒情”與“敘事”是同源共生的關係

抒情與敘事可以說是人類為維持物質生產、社會活動和精神生活必不可少的一種行為，兩者都是因人類的表達、敘述、交往的需要而產生的。由於人類的口頭語言、書面文字皆因表達和敘述方式而生，文學也就有了口頭文學與書面文學之分。口頭文學通過古人的代代口傳，最後落實、保存到書面上，纔能流傳至今。書面文學雖是今日文學的大宗，但口頭創作並未消亡，由口頭而書面的轉化（有時也反過來由書面而口頭）至今依然存在。

文學有文學的特質。如果一言以蔽之，它歸根到底是一種敘述；或者說，它是人類敘述的一種，是一種為了宣洩、告知、交流而做的敘述（請注意：是“敘述”，不是“敘事”）。^②所敘者或為身外之“事”、客觀之“態”，那便是“敘事”；所敘者或為“情”，包括敘述某種感受、看法、意見、觀點即屬於主觀“情、志、意”範疇者，那便是“抒情”。敘事、抒情實為文學表現的兩種最主要方法，至少中國文學（又尤其是中國古典文學）是如此。在更多情況下，敘事、抒情交織在一起，混雜在一起，甚至難以區分，直到發展出各式各樣的文學藝術樣式；但對於研究者來說，抒情與敘事畢竟又是需要分清，而且是可以分清或基本分清的。

對於“敘事”從思維到行為的起源與逐步發展，現代心理科學、行為科學是有研究的，中國古代文獻也提供了某些綫索。有論者指出，敘事與古人對秩序的追求分不開。人的等級地位，宴會的座次，祭祀的排列，直至記錄的序列，都與敘事思維和行為的形成有同一個內在根源。《易經·艮卦·象辭》有“艮其輔，言有序，悔亡”之語。所謂“言有序”，就與人的敘述行為即敘事有關。可見，古人很早就懂得“敘事有序”的重要性，言有序乃可無悔吝。“敘”、“事”二字搭配成詞，則始見於《周禮·春官》所謂內史“掌敘事之法，受訥訪，以詔王聽治”。它說的雖然是官員職責，但其實際內容與清晰有序地敘說事情顯有瓜葛。^③

二 在“大文學史”的範疇裏討論抒情、敘事

文學史範疇有大小，其大小則是由史家文學觀之大小決定的。

① 柯慶明、蕭馳 編：《中國抒情傳統的再發現——一個現代學術思潮的論文選集》（臺北：臺大出版中心，2009）；陳國球、王德威 編：《抒情之現代性：“抒情傳統”論述與中國文學研究》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2014）。
 ② 趙毅衡言：“從這三個角度（人類進化、人的個體成長、人的夢幻）看，敘述的確是人生在本質特徵，是人類最基本的生存方式。”他還對“敘述”下了一個簡約定義，亦稱“底綫定義”：“1.某個主體把有人物參與的事件組織進一個符號文本中。2.此文本可以被接收者理解為具有時間和意義向度。”〔《廣義敘述學》（成都：四川大學出版社，2013），“導論”第7頁〕傅
 ③ 修延：《先秦敘事研究——關於中國敘事傳統的形成》（北京：東方出版社，1999），第1章。

“中國文學史”本是一個舶來的名詞，經過一百多年的發展而形成一個學科。最初的“中國文學史”範疇，廣泛而不明晰，其時流行的、作為文學史論著指導思想的是泛文學觀，幾乎把所有訴諸文字的東西，從經史子集到學術文章、簿書譜錄之類都納入文學範圍。後來（大致在1920年代之後）受西方文論影響，產生出純文學觀，把歷史上許多應用型、實用性的文字（包括經國大文）排除在文學之外，祇承認那些富於美感、觸動感情而非以實際功用為主要的作品纔算文學，也纔屬於文學史的內容，在文體上便限於詩歌、小說、散文、戲劇四大塊。這種純而窄的文學史觀念風行了數十年，至1980年代以後，隨着中國文化復興思潮的高漲而漸起變化，一種新的大文學觀逐漸崛起。

這所謂新的大文學觀，要點有二：一是尊重中國歷代佔主流的文學觀，即重視當時人的文學觀。凡當時被視為文學的文本，特別是在文壇上受到重視、居於中心的創作，不因時過境遷、也不因與純文學觀扞格就將它們排除在文學史之外。二是判斷一篇作品是否能夠入文學史，應該是它的文學性。文學性與審美價值有關，其有無、多少並非純主觀的判斷，而是有一定的客觀性，可以分析和稱量；文學性存在着層次，有高下、強弱、多寡、濃淡之分，文學史根據歷史事實和今人評價載入具有不同分量文學性的作品，而不是僅根據文體形式容納詩歌、小說、散文、戲劇四類文體的作品。

這樣的文學觀乃是新的大文學史觀的基礎，必然會影響所寫文學史的面貌。最重要而顯著的，是它容納的作品種類大大多於純文學史，而由於更全面真實地反映各歷史時代的文學樣態，也就不像純文學史那樣祇限於今人認可的文學。比如，唐代幾位以“大手筆”而聞名當世的作家，張說（667—730）、蘇頲（670—727）、張九齡（678—740）、元稹（779—831）、權德輿（759—818）、陸贄（754—805）、李德裕（787—850）等，他們的很多奏議章表，或代朝廷起草的詔告文書，以前基本上不在文學史的視野之中，被關注的祇是他們的詩賦雜文，實際上是不全面的。有的人公務寫作之外的私人作品少，像蘇頲、陸贄，一般文學史就往往不提了，其實，他們的許多公務寫作在當時影響很大，有的甚至影響了一代文風，不提他們，就不能完整地反映那段文學史的全貌。若從大文學史和抒情敘事兩大傳統的角度來看文學史，這些就都可彌補了。

這個所謂新的大文學觀，與早期的泛文學觀有聯繫而並不相同。因為，它有比純而窄的文學觀寬泛的特點，似乎有向往昔回歸的傾向；但它又並非泛文學觀的翻版，而是經過新文藝理論淘洗，對文學性有較新較深入認識的文學觀。它對此前的泛文學觀與純文學觀都是批判的繼承。我們所討論的中國文學史抒情、敘事兩大傳統的種種問題，正是以這個大文學史範疇為前提的。

三 文學的抒情、敘事與一定的文體有關，兼評“文史不分”

一切文學作品都需採用一種文體來表現。比如，在一般人的觀念裏，抒情多與詩歌有關，敘事多與小說、戲劇有關，散文則可兼敘事與抒情。但實際情況要複雜得多。倘若是對一篇具體作品作抒情還是敘事的分析，似乎還不是太難，祇要對何謂抒情、何謂敘事有個比較明確的判斷，便可就作品論作品。困難在於，超越一般的作品分析而進入“傳統”的判斷和論述。何謂抒情傳統？何謂敘事傳統？它們的關係又如何？這纔是問題的癥結，但也是這個問題的價值所在。對單篇作品的抒情敘事分析，影響主要限於對該作品的認識，而對抒情敘事傳統及其關係的闡論則關乎文學史特質的判斷裁定，當然更為宏大而重要。不過，對於文學史抒情敘事傳統的闡論，離不開對具體作品的分析，傳統的存在要有大量作品的歷史性發展和沿革來構成，也要由此來證實和檢驗。所以，歸根到底，對兩大傳統的研究不可能是空洞的理論闡述，還是離不開具體的而且往往是十分有趣的文學作品分析。

還有一個何謂“傳統”的問題。所謂的“傳統”，大體上就是在歷史過程中形成和發展演變，並貫穿於歷史過程之中的那些根植深厚、影響深刻、代代傳承的特點。如果要從上古口頭文

學開始論文學的抒情和敘事傳統，那麼，最古老的詩歌謠諺是它們共同的源頭，其中既有敘事成分，也有抒情的表現。即使以文字結集的第一部詩集《詩經》觀之，也是如此。後世學者，有的把《詩經》視為抒情詩的總匯，也有的指出中國古典詩歌的每一種表現手法（無論敘事還是抒情），都能在其中找到根源。比較起來，我更贊同後者。

在文學後來的發展與分化中，往往要求押韻的詩歌較多地負擔起抒情的職責，而不那麼重視押韻的文字（文章），主要是史述，因為更便於敘事，也就更多地承擔起敘事的責任。

抒情固然是詩歌的主要職責，但詩歌的抒情從來不可能脫離敘事。雖然純抒情（包括純議論）的詩歌作品不是沒有^①，但與巨大的詩歌總量比較，純粹抒情議論之作畢竟是少數，大多數詩歌實處於抒敘結合狀態，祇是抒敘比例不同、抒敘結合方式各異而已。既往許多被籠統視為或說成是抒情詩的作品，仔細分析就能發現敘事的成分或因素，很需要用“抒中敘”或“敘中抒”的視角和方法加以重新研究；^②更不用說那些敘事色彩明顯，或公認為敘事之作的詩歌了。但就文學史總體來看，不妨仍將詩歌視為抒情傳統的主要承載者，因為文學抒情在詩歌以外的各種文體中雖然也有，但還是在詩歌裏抒情的成分更多更明顯，與音樂和歌舞關係密切（早期幾乎三位一體）的詩似乎也更適宜抒情。最重要的，還因為抒情實乃詩歌唯一獨特擅長，若把“抒情載體”的資格也剝奪了，那詩歌文體還能充當什麼傳統的載體呢？它的價值會不會受到貶損呢？

敘事傳統的源頭是史述，從文體言之，就是散文，一般的文學史常稱之為歷史散文。把與此有關的大量作品劃入文學史的研究範圍，是前述大文學史觀內容之一部分。

這些史述，包括某些甲骨文、鐘鼎銘文等，更重要的當然是被視為“皆史”的“六經”。史學史不會忽略它們，但它們也早已進入文學史，是跨文史兩域的存在。到了《春秋》及其三傳，《國語》、《國策》等史書，則史述的水準已發展到相當高度。此時，敘事傳統不但成形，而且已相當發達。再到紀傳體史書出現，《太史公書》橫空出世，中國文學的敘事傳統就達到了它的第一個高峰。

編年體史書的文學性體現在敘事的眉目清晰，無論是錯綜複雜的外交活動，還是伏綫久遠、因果綿互的酷烈戰爭，它都能敘述得有條不紊，有場面，有對話，有人物的活動，甚至有某些心理的描寫和暗示。這是文學史家必須把它們寫入文學史的理由。史學史家捨不得割愛，也可以從不同角度進行分析和肯定。人們由此看到了古人敘事思維的日趨精密，敘事能力的極大提高。

紀傳體史書的文學性比編年體要高出一籌。關鍵就在於“紀傳”二字，它在體制上規定並突出了以“人”為中心。這就使它與號稱“人學”的文學產生了更密切的聯繫，使史學的這一部分超越了史學而進入文學的領域。司馬遷（前145—前90）的《史記》首創歷史人物傳記，其《本紀》、《世家》、《列傳》中都有一些特別精彩的篇章，不但記載了歷史人物的生平事蹟，描述了他們的命運遭際，而且刻畫、塑造了栩栩如生的性格和形象，使一兩千年後的讀者閱之仍如聞其聲、如見其人，而且許多人物的刻畫進入人性深處，使之成為不朽的典型形象。

《史記》、《漢書》、《後漢書》以外的雜史雜傳在東漢以後一度極為繁榮，這在唐人劉知幾（661—721）的史論巨著《史通》中有重要的論述。雖然這類書籍大量佚失，但後繼者不絕，並且還發展出新的史體，如具有地域特徵的方志。這些都是敘事傳統上重要的現象，遺存豐富。

① 姑舉二例，一是《古詩十九首》中“生年不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊？為樂當及時，何能待來茲？愚者愛惜費，但為後世嗤。仙人王子喬，難可與等期”一首，純係詩人心情之直抒；二是陶淵明的《形影神》三首，以哲理闡發充當感情的抒洩。

② 例如，陳世驥在《中國文學的文化要義》〔張暉 編：《中國文學的抒情傳統——陳世驥古典文學論集》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015），第60頁〕提到謝朓詩《玉階怨》：“夕殿下珠簾，流螢飛復息。長夜縫羅衣，思君此何極。”說明意象（珠簾）的抒情作用及其含義的固化。詩很精彩，但應視為是一首抒敘融合的代表性作品。前三句敘宮人從黃昏到深夜的所為所見（下珠簾、觀流螢、縫羅衣），唯末句是抒，直言在整段時間裏默默地思君。此詩不但有“人”有“事”，甚至可想像為“有某種故事”，完全符合趙毅衡定義要求的“具有時間和意義的向度”。至於意象，則不止一個，除“珠簾”外，還有“流螢”及其“飛復息”，有“羅衣”，乃至“長夜縫羅衣”的組合性意象或曰行為意象。衆意象在時間過程中勾連照應，構成敘事，含蓄地表達了複雜深沉的感情。

而《史通》則是對唐以前史學的總結，也可以說是對唐以前敘事傳統的總結，而且是經典性的總結，其概前而起後的價值是怎樣評估都不會為過的。

接下去發展起來的是數量巨大的碑傳志銘類作品，是形式多樣文史筆記類作品。中國小說的源頭，有人追溯到上古神話、諸子寓言，然後以魏晉時代繁榮起來的志怪、志人小說接續之。把小說史的源頭和上述史學源頭打通來看，中國文學史敘事傳統起源之悠久遙遠，就更加清楚了。

中國文史有着深厚淵源，文學中有史性的存在，史著中有文學（詩性）的成分，這是眾所公認的。當然，隨着科學思維的發展，文史也需要分科，不能混為一談。古人在這方面曾作過很大的努力。劉知幾《史通》的理論核心之一，就是闡明和劃清文史的界限。在史著中徹底乾淨地排除文學成分，這幾乎是歷來史家恒久不變的心結，從劉知幾到章學誠（1738—1801），無不如此。而在劉知幾之前，當文學觀念漸趨自覺，蕭梁的昭明太子編選《文選》，則是通過選政，表達了文學家的態度。《文選》絕不選入任何史文，無論你把場面描寫得多麼精彩，無論你把人物刻畫得多麼生動（這也說明蕭統的文學觀尚未注意到“寫人”“敘事”的重要性），而祇是選入了一些文字精粹的史贊和史論——它們用詩性的文字正面抒發史家的觀點，是議論，但也如詩歌之抒情。問題是不管文家史家怎樣努力地劃分文史，文史總有一部分是無法分清的。文史的真正交集點，就在於對人物形象的刻畫和描寫。史部書的內容和形式非常多，許多不涉及人物描寫（或雖涉及當事人，但不涉形象刻畫）的部分，是可以與文學無關的。但祇要一涉及人物形象的刻畫，即使你宣佈是百分之百的“非虛構”（實際上很難做到），也不能不與文學發生瓜葛，因為人物的刻畫和塑造乃是文學的專利，也是文學至高無上的職責，故祇要是紀傳體史書，必有部分先天就具備文學性質，碑傳志銘或涉人的筆記雜文小品之類，也是如此。所謂“文史不分”本是個十分籠統的說法，其實文史早已分道揚鑣，其真正發生交集而永世無從解脫者，唯在人物傳記一項而已。且在小說、戲劇充分發展起來之後，文學作品刻畫人物形象的手段漸趨豐富無限，後世正史之人物紀傳卻日益拘謹、形成格套、缺乏進步，於是，寫人和敘事的重心就逐漸轉移，敘事的能力，“寫人”的智慧，大踏步回歸文學，說到文學敘事也就無需像早期那樣非借重史部的著述不可了。

但儘管如此，文史的因緣仍然未斷，說到中國文學的敘事傳統，仍然必須文史兼顧。試看今日之文壇，出現了多少亦文亦史的作品！文學中的“非虛構”、“報告文學”、“傳記文學”（或准傳記文學）、各種回憶錄，無不史性十足；而史部書中，除嚴肅板正的寫法外，格外受歡迎的正是以文學筆法出之的作品，包括形形色色的口述史。英國學者史景遷（Jonatan D. Spence）的多本著作，實質是史，寫法卻近文，他的偶像和模仿對象就是紀傳體史書和文學的鼻祖司馬遷。

四 對“事”的認識、界定，“事”與抒、敘的關係

文學表達與任何表達一樣，都是把作者心中的東西（感受、認識、知識、人物和故事等）外在化，以傳達給別人。文學表達也和任何表達一樣，是一個過程，是一個將作者主觀告知他人的過程。

敘事之“敘”和“事”可分而視之。“敘”乃行爲，“事”則是此行爲之對象。所謂“事”，即某種事情，包括事由（因）、事象、事態（狀）、事境、事脈、事程、事果（結局）、事證（遠期後果）……乃至某種故事，既可以是曾經發生過的實在事，也可以是想像中的虛構事。無論敘述哪種事，無論怎樣敘，都是“敘事”。

抒、敘、議是人們從分析文學作品表現方式中總結出來、而再用之于分析更多文學作品的概念。正如古人曾用“賦比興”來概括《詩經》和某些古詩的表現手法一樣。當初的創作者祇因有事要敘，有情要抒，怎樣合適便怎樣說出來或記下來，並不知道也不在乎自己發明創造了什麼“賦比興”。但研究者卻不能不運用這些概念去分析，即使為此而爭論不休也在所不惜。古人

愛用的“賦比興”概念，今人幾乎不用了，常用的是“抒情”、“敘事”、“議論”這些概念。其實，“賦比興”也好，“抒敘議”也好，都是說明人們對文學作品表現方式做研究的概念。這些概念，既可以用於一篇篇文學作品的微觀分析，也可用於中觀視角的考察，如對一個作者全部作品、一批詩人的作品、一個時代的創作進行研究和分析。而將其提升到宏觀視角來看，就會發現整個中國文學無非是抒敘的互動互滲，但因抒敘各有所長，甚至各有所能與不能，故又有所博奕競爭，在相互推挽中前進。

關於文學與“事”的關係，清人葉燮（1627—1703）在《原詩·內篇》中有過精彩的論述，不止一處講到“理、事、情”與詩之道、詩之法的關係，雖是就詩而言，實可擴及全部文學。其中，最集中而重要的是以下這段話：

自開闢以來，天地之大，古今之變，萬彙之曠，日星河嶽，賦物象形，兵刑禮樂，飲食男女，於以發為文章，形為詩賦，其道萬千，余得以三語蔽之，曰理，曰事，曰情，不出乎此而已。然則詩文一道，豈有定法哉？先揆乎其理，揆之於理而不謬，則理得；次徵諸事，徵之於事而不悖，則事得；終絜諸情，絜之於情而可通，則情得。三者得而不可易，則自然之法立。故法者當乎理，確乎事，酌乎情，為三者之平準，而無所自為法也。

他是把“事、情”作為詩的內容來源，構成詩歌作品之基礎，而以“理”滲透其中又凌駕其上，從而形成一個三角形（△）的樣態，以此說明它們的關係。在葉氏觀念中，“事”與“情”（有時還加上“景”，但在後面的論述中又略去“景”而祇提“事”、“情”）既是促發詩人創作的動因，又是詩歌作品的根本內容：

原夫作詩者之肇端，而有事乎此也，必先有所觸以興起其意，而後措諸辭，屬為句，敷之而成章。當其有所觸而興起也，其意、其辭、其句劈空而起，皆自無而有，隨在取之於心，出而為情、為景、為事，人未嘗言之，而自我始言之。故言者與聞其言者，誠可悅而永也。

他認為“事”在創作之前和之初，是觸發作者情思的外在因素；經過創作，“事”及其引發的“情思”被寫入詩中，成為詩中的“事”與“情”。這是經過作者主觀心靈加工後的“事”、“情”，與當初觸發作者詩興的“事”、“情”既有關聯，又並非同一。葉氏還特地深論與詩有關之“事”、“理”的複雜情況：

子但知可言可執之理之為理，而抑知名言所絕之理之為至理乎？子但知有是事之為事，而抑知無是事之為凡事之所出乎？可言之理，人人能言之，又安在詩人之言之？可徵之事，人人能述之，又安在詩人之述之？必有不可言之理，不可述之事，遇之於默會意象之表，而理與事無不燦然於前者也。

並且以杜甫（712—770）、李白（701—762）、王昌齡（698—757）、李益（746—829）、李賀（約791—約817）等人的詩句說明並強調“作詩者實寫理、事、情，可以言，言可以解，解即為俗儒之作。惟不可名言之理，不可施見之事，不可徑達之情，則幽渺以為理，想像以為事，惆恍以為情，方為理至、事至、情至之語”。^①

葉燮對“事”在詩中作用和表現的論述，實已涉及敘事傳統問題。概略地說，就是“情”與“事”構成了文學的兩大內容，是詩文創作的基本構件。世上沒有無事的文學，文學之“事”其實就是人的生活——所歷所遇所見所聞，豐富多彩，花樣百出，無所不包。“事”首先是以創作動因的姿態發揮作用，“事感說”認為人總是因“事”而生“情”，因“情”的推動而進入創作，故世上也沒有無情的文學。文學作品總是通過敘事和抒情的途徑曲折而多樣地表現那些“事”與“情”，抒洩自己的積鬱胸臆，也把它們傳達給讀者或聽眾。抒情與敘事是文學表達的兩大主要手段，如此代代傳承、代代積疊，既有因繼，又有變革，從而形成一種富於活力的創作傳統——

^① [清]葉燮：“原詩·內篇”，《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978），下冊，第574、575、567、585、587頁。

分觀之是為抒情傳統和敘事傳統，合觀之則為中國文學之表現體系。若將文學視為一種過程，則其創作階段又可分為兩段，前段是感事，即在生活中感受並醞釀情緒，尋覓靈感。後段進入寫作，將心中所思付諸文字。抒情或敘事之行為就發生在這個時段。文學創作，看似方法無限，歸納之，則不出抒情敘事二者，而且單抒單敘的情況極少，絕大多數是抒敘不同比例的融合。

清人劉熙載（1813—1881）的《詩概》也曾論及於此。其言曰：“賦不歌而誦，樂府歌而不誦，詩兼歌誦，而以時出之。”這是從詩歌、樂府、辭賦在表演方式上的差異着眼，來論說它們的區別。由於表演方式的不同，會影響到內容及抒敘方式的選擇，故劉氏又曰：“《詩》，一種是歌，‘君子作歌’是也；一種是誦，‘吉甫作誦’是也，《楚辭》有《九歌》與《惜誦》，其音節可辨而知。《九歌》，歌也；《九章》，誦也。詩如少陵近《九章》，太白近《九歌》。”論到這裏，於是總結道：“誦顯而歌微，故長篇誦，短篇歌；敘事誦，抒情歌。詩以意法勝者宜誦，以聲情勝者宜歌。古人之詩，疑若千支萬派，然曾有出於歌誦外者乎？”^①在這裏，劉熙載明確指出了古代詩歌非敘事即抒情的事實。

劉熙載指出的古詩中長篇宜誦，故多敘事，短篇宜歌，故多抒情的情況，反觀文學史，大致可以得到證實。但也還有人加以補充修正，如夏敬觀（1875—1953）在《劉融齋詩概詮說》中云：“長篇不止敘事一種，亦有寫意、寫景、寫情，或參錯於其間，或專寫意、寫景、寫情。短篇不止於寫意一種，亦有用之敘事也；情景二者尤多。”^②這一補充，不但肯定了詩之長篇多敘事，還指出詩之短篇“亦有用之敘事”的情況，以及無論長篇短篇往往是抒情（寫意寫情）、敘事、寫景參錯融混的狀態。

文學必然也必須與事發生關係，文學總要這樣那樣地去表現事與情，但文學與事的關係有多種樣態，關係有遠近，不可一概而論。比如，有含事而並不實寫某事者（或謂之“事在詩外”），有詠嘆某事而不具體細緻寫其事者（詠史詩或於題目作出標示，或以極簡括之語提示史事）。這兩種都是事與詩（作品）有關而距離較遠者。進一步，便是敘事，即具體寫到或正面寫出那樁事件來，這裏可關涉各種文體，或為筆記小品，或為散文小說等等，不一而足。若是詩體，則屬所謂“事在詩中”者，其中敘述較詳細者，則漸次向敘事詩靠攏。至於具體寫法，花樣極多，不勝枚舉。

文學作品從含事，到詠事，再到敘事，是文學與事的關係一步步走近的過程。到了敘事階段，作者描摹人物、模仿聲口和鋪排講演故事的能力已大為提高。慢慢地，他們不但能夠複述已有之事、真有之事，能夠一般地添枝加葉、移花接木，而且能夠憑空杜撰、按需虛構，能夠無中生有地編派人物或故事，並把它講得天花亂墜、誘人忘倦，在藝術上創造出可以亂真的“第二自然”；或者用更時髦的“可能世界理論”來說，是通過藝術運作，將一種可能世界的情景描繪得如同實在世界一樣。^③同時，這也是作者一步步退隱幕後，少用直接抒情手法，而讓抒情（包括述意、議論等）逐步融化於敘事之中的過程。所以，這也是抒情、敘事兩大傳統在發展中有所消長浮沉，有所博弈和競爭，從而顯出不平衡狀態的過程。

在文學與事的關係中，還有一個演事的階段。敘事能力漸臻高峰，乃有演事能力的潛滋暗長，文學品種中，遂有戲劇的產生並迅速走向成熟。戲劇為藝術的綜合體，其文學本質仍是敘事和表現，但與小說不同，戲劇的敘事人徹底隱退。真正的戲劇敘事人完全走入了幕後，他所敘述的故事人物則以角色的身份粉墨登場，把故事演練一番。^④戲劇又是敘事和抒情兩大傳統融合的最高形式。中國戲劇從古代歌舞表演萌芽，到唐代初成雛形，到宋元明清開始壯大成熟，有遍佈

① [清]劉熙載：《藝概·詩概》（上海：上海古籍出版社，1978），王國安標點，第76—77頁。

② 夏敬觀：“劉融齋詩概詮說”，《唐詩說》（臺北：河洛圖書出版社，1975）；王氣中：《藝概箋註》（貴陽：貴州人民出版社，1986）“附錄”。

③ 趙毅衡《廣義敘述學》，第176—197頁。

④ 有的戲劇在出場人物中安排一個用來串場的局外敘述人，但他並不是劇作家自身，仍然是劇作家筆下的一個角色。

全國各地南腔北調的地方戲，有所謂的花部和雅部，至近現代因受外來文化影響而多途發展，更出現各種新的形式，如話劇、歌劇、舞劇、電影、電視劇、廣告等等，直至今日方興未艾的視頻和網絡遊戲，媒介工具有所不同，花樣、形態不斷變換翻新，但本質仍不離敘事，仍以在故事中展現人物、塑造人物形象為宗旨，讓設定的各類人物矛盾衝突演繹故事為表現手段。在抒情傳統與敘事傳統新一輪的博弈和競賽中，敘事顯得頭角崢嶸、氣場十足，呈現一派領先態勢。敘事傳統與抒情傳統在浮沉起伏的關係中，進行着新的調整。

敘事領先不但表現在現實文壇份額分配上，也深刻地表現在讀者的愛好傾向上。即使是古典文學研究者，其實也不滿足於抒情，往往要“因情而尋事”“由情而入事”，考證箋註之學的大興即與此有關。

五 敘事傳統義涵的補充說明

文學的抒情傳統和敘事傳統之分，表現方法的差異僅是文學寫作的淺表層次，稍一深究就須涉及文學表現之前的感受醞釀，涉及文學在人心（意識或意念）中的孕化生成等問題。即使僅僅把文學過程粗分為內在的涵育運思和以語言文字工具外化傾訴兩個階段，討論抒情、敘事傳統也不能僅僅限於外化的表達這個層面。無論抒情傳統還是敘事傳統，都關聯着文學的全過程，貫穿其首尾，都與作者的自我定位和創作取向，與他觀察生活、擷取和處理題材的姿態角度相關，也與他們的創作動機和目的分不開，再進一步，則還與作品的實際效用、影響和價值有關。這對我們更深入地理解文學和文學史，把握兩大傳統的內涵、更痛切地認識兩大傳統共存互補的必要，或者更好地說明以抒情傳統唯一、獨尊而遮蔽、壓抑敘事傳統之違理和危害，都是非常重要的。

顏崑陽教授在《從反思中國文學“抒情傳統”之建構以論“詩美典”的多面向變遷與叢聚狀結構》一文中，對鄭毓瑜教授的觀點作過如下介紹：

近年來，鄭毓瑜有見於陳世驥以下對“抒情傳統”的論述，大多關注在“抒情自我”的發現，強調內在主觀心靈的優位性，相對將外在於人的景物，僅視為詩人情感的寄託。因此，她在《詩大序的詮釋視域——“抒情傳統”與類應世界觀》、《身體時氣感與漢魏“抒情”詩》等篇論文中，乃試圖從“類應”的觀點，去探討古代詩學中所建構龐大的“比物連類”體系，如何展現人在天地物我相互開放，彼此參與的存在情境中，產生“觸物以致情”的歌詠，而“抒情”也不再只是內在主觀單向的表現，而是“自我與空間的相互定義”。^①這裏首先是指出了一種事實，即陳世驥（1912—1971）教授以下的抒情傳統論者，大多更為關注“抒情自我”的發現，強調文學創作中“內在主觀心靈的優位性”，而將外在於人的景物“僅視為詩人情感的寄託”。這個事實暴露了抒情傳統說的偏頗和局限——過於關注，甚至只是關注“抒情自我”，過於強調“內在主觀心靈的優位性”，而忽略甚至遮蔽、貶抑文學表現客觀世界的能力和責任。創作者心靈的複雜深邃很有必要，簡單淺薄是文學的大忌；但主體心靈除要善於挖掘和傾吐自身，也需有關注身外之事乃至天下大事的熱誠和激情。雖不能認為，主抒情者必定拘囿於個人內心，或主敘事者就准定胸懷世界，關心他人，但抒敘二者畢竟出發點有異，要求也有所不同，容易造成這種差別。記得陳世驥教授曾經說過：“抒情精神（lyricism）成就了中國文學的榮耀，也造成它的局限。”^②這局限究竟是什麼？又是怎樣造成的呢？是否與“抒情自我”的過度膨脹有點關係？也許如此過度地闡揚抒情傳統“內在主觀心靈的優位性”，把抒情傳統“絕對化為唯一的傳統”，形成一種“覆蓋性大論述”，以至造成“整個中國文學被一元化，至少是絕對中心化、單一綫性化”的狀況，^③並非是已對抒情精神（傳統）之局限有所覺察的陳

① 柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》，下冊，第735頁。

② 陳世驥：“論中國抒情傳統——1971年在美国亞洲研究學會比較文學討論組的致辭”，《現代中文學刊》2（2014）：55。

③ 顏崑陽：“從反思中國文學‘抒情傳統’之建構以論‘詩美典’的多面向變遷與叢聚狀結構”，《中國抒情傳統的再發現》，下冊，第739、743頁。

世驥的本意。顏崑陽教授的文章還說到，諸位學者在對抒情傳統論的反思中各自提出了轉向或補救的論點：

高友工已預示此一轉向的可能性，他特別從中國戲曲提出“描敘美典”，已與“抒情美典”對觀。蔡英俊先前雖多關於“抒情美典”的論述，近些年已關注到“敘事美典”的相關議題。前文述及龔鵬程從“假擬、代言、戲謔”諸類型，提示吾人開啓“抒情、言志”傳統以外的另一詮釋視域。鄭毓瑜也由主體性轉而關注到客觀“物”的世界，依藉身體論述與人文地理學的知識基礎，從“類應”的觀點，去探討古代詩學所建構“比物連類”世界觀的體系，而提出對“抒情傳統”另一種取向客觀面之理解的可能。

針對過度宣闡抒情傳統說所造成的局限，人們似乎不約而同地想到用敘事（描敘）來作彌補。這當然不是偶然的。因為，若論文學之表現，自以“抒情”與“敘事”為兩大可對舉之範疇，其餘種種描寫和修辭手段皆為抒情或敘事服務，亦可歸約到它們之中。而抒情與敘事二者則有根本區別，因之在討論文學表現問題時，二者也就處於對舉甚至某種程度對立的位置上。

抒情傳統的本質和理論基石是情志至上，這就必然會導致個人中心的觀念，從而鼓勵個人，而且鼓勵作者向心靈內部挖掘，以把作者變成高度純粹的“抒情自我”為創作的最高追求，這與文學的自覺固然有關，或許也是文學發展的必經階段和必要條件，但其弊端則是易致文學的私人化、空虛化、高蹈化。所謂中國古典詩歌之衰，主要乃是抒情傳統之衰而已；若從敘事視角來作分析，未必就能得出衰落的結論；且欲拯救中國詩歌，向敘事傳統尋求倒不失為途徑之一。

文學敘事從來也不排除抒情，但“敘中抒”不是直白的呼喊，而是將感情和看法蘊涵在敘事之中；不是作者自我中心的傾訴抒洩，而是在敘事與寫人寫物中“潤物細無聲”的滲透，因而更為讀者所樂見、所易於接受。與僅重視個人抒情不同，敘事需要作者心靈開放，眼睛向外向下，要十分關注自身以外的他人和事情，自覺留心客觀世界萬事萬物，否則，若想抒情（比如寫幾行抒情詩）尚可，若要繪畫場景、描敘人物、講述故事，恐怕就不可能。所以，就文學表現手法言，敘事應該、而且必須對抒情有所襄助和補益，敘事實有幫助抒情突破自我而開拓文學天地之功。而就文學傳統言，敘事與抒情自然也就不能互無瓜葛，不相交往。鄭毓瑜教授敏銳地發現抒情言說的局限，乃提出不要將抒情僅理解為“內在主觀單向的表現”，而應是“自我與空間的相互定義”。事實上，若把這意見落實下來，也就不能不把敘事的某些職能賦予抒情，按此做去，便會出現“抒中敘”的現象。“抒中敘”與“敘中抒”當然不是一回事，但卻都顯示了兩大傳統難分難解的關係。

當然，無論“抒中敘”還是“敘中抒”，所涉及的差別都在文學表達手法的範圍之內，比這更重要更核心的還是抒敘的內容本身。內容可取，則抒敘皆不妨，也可以或抒或敘而皆佳好，各有所長，各盡其妙，各展所用，各得其愛，正不必厚此薄彼，更不必有我無你。

六 抒情、敘事博弈消長，在演變中形成傳統，構成文學史的千姿百態

綜觀中國文學史，從古到今可分為七個階段，抒情與敘事兩大傳統貫穿始終。

1. 以文字產生之前的文學史史前階段為起點，為抒情和敘事兩大傳統的遠源。在此階段中，與勞動、生活、宗教、民俗相聯繫的詩、歌、樂、舞等等常同為一體而尚未嚴格區分，文學的抒情敘事均在自然發生和運作之中，而它們的關係還處於某種混沌狀態。

2. 殷商後期經西周到春秋戰國，加上短暫的秦代，時間在千年以上，為兩大傳統發端和初步生長階段。此階段最重要的文化事件是文字的產生、定型和實際應用。《詩經》、楚辭和早期史籍《尚書》、《春秋》及其三傳、《國語》、《戰國策》等皆出現於此階段，它們是文學史兩大傳統明確而可信的源頭。文史的瓜葛於焉發生，並由此歷經變化地貫穿下來。

3. 兩漢的四百多年，是兩大傳統從成形到基本定型的階段。抒情、敘事兩大文學表現方式與各自主要依託的文體（詩歌辭賦——抒情；散文史傳——敘事）關係日益明確而緊密。在這個階

段中，詩歌由四言為主發展出五言的格式，抒情功能均大為提高，樂府的雜言則表現力更強。辭賦篇幅宏偉，結構趨於複雜，既發展着抒情議論和想像鋪敘的能力，也探索着虛構述事、描畫人物言行的途徑。尤其重要的是《史記》的問世，宣告紀傳體史述的誕生。從此，史部著述的這一部分（其根本特徵是以人為單位敘述歷史，記敘刻畫人物的形象和命運）就與文學結下了不解之緣，而文學的敘事傳統也因之壯大，並從此受其滋育和影響，至今未曾斷絕。

4. 魏晉至隋亡的四百年間，是兩大傳統自覺競變、各自加速發展的階段。以往人們認為魏晉始進入文學自覺時代，表現為文人自我意識日益高漲，詩歌的主體抒情性加強，故臺灣學者多贊成以《古詩十九首》為抒情傳統的開端（反對以《詩經》為始）。然而在我看來，這一階段的文學自覺思潮可從其欲與史述分家的衝動覘之。陸機（261—303）的《文賦》突破“詩言志”之古訓，倡“詩緣情以綺靡”之說，突出一個“情”字；《昭明文選》不錄經、史、子之文，其序所謂“事出於沉思，義歸乎翰藻”，實有重“文”輕“筆”之意。陸、蕭皆似有以抒情、敘事區分文、史的暗念。劉勰（約465—520）的《文心雕龍》博涉當時諸種文體，自然觸及敘事問題；鍾嶸（約468—約518）的《詩品》論詩歌創作動因，也將“物感說”具體化為“事感說”，但他們對文學之美與價值的裁斷標準仍大致與陸、蕭相應，抒情與抒情傳統地位高於敘事和敘事傳統，這一觀念在文學界中逐步形成。而另一方面，敘事傳統所主要依託的史述也在發展，不但各類正規的史傳層出不窮，而且雜史別史乃至筆記小說也大量湧現，出現了《搜神記》、《世說新語》等名著。這個階段乃是兩大傳統都在加速發展，並且有所競爭的態勢。

5. 唐宋兩代六百多年，是抒情傳統達到高峰、敘事傳統深入文學領域的階段。在此階段，抒情傳統的主要代表是詩詞，當時的人們若有情欲抒，大多會選擇詩詞的形式，而且抒情的技術也達到極為多樣繁複、細密精巧的程度——故稱之為“高峰”——但就在抒情傳統發揚到最極致的時候，也並未拒絕敘事傳統的滲入。在詩詞辭賦這類韻文形式中，抒情與敘事兩大傳統是一派互滲互動、相融共進的景象。敘事傳統除與抒情傳統互融外，也有自身的發展，史傳類和應用型作品繁榮，尤其是屬於文學驕子的小說文體，在唐宋時代開始獨立並快速成長，預示着它在文學史上輝煌的未來。當然，無論文言小說，還是通俗的白話小說，既從史述汲取營養、承繼傳統，也自始就與抒情傳統、與詩詞曲賦結有深刻的情緣。由於詩詞作品的傑出成就和巨大影響，後世一些學者以偏概全，將這個階段文學史以“唐詩宋詞”來概指，甚而稱之為“抒情時代”。其實，這不過是刻意地突出時代文學的主導趨向而已，並非否認敘事傳統的存在。

6. 元明清三代的六七百年為敘事移向文壇中心、抒情傳統沉潛變易的階段。抒情傳統既已在唐宋時代升至巔峰，之後自不可能再有巔峰。當然，在這一階段，中國文學的抒情傳統仍在延續，仍有演變，且屢欲崛起，但在與敘事文學的競賽中，後者在時代開始轉型的大趨勢下借助文學商品化的巨大力量，表現出更強勁的活力。其中最值得重視的恐怕要數小說的繁榮和戲劇文學的發展。許多文學史將小說視為明清時代“一代之文學”，與唐詩、宋詞、元曲並列。而中國戲劇（戲曲）更是抒情敘事兩大傳統最佳結合的產物。中國戲劇亦敘亦抒，且敘不離抒，抒不離敘，達到了兩大傳統最密切最完美的交融，成為最能代表民族特色的文學樣式。正是中國戲劇將兩大傳統推送到嶄新的更高階段，而中國詩詞、史傳文學、長短篇小說，則是它強有力的友軍。當然，這一切也就顯示出中國文學重心由抒情向敘事的轉移和傾斜。

7. 時代、文化重大轉型，兩大傳統關係進一步演化的新階段。時間從民國建立（1912）算起，至今已逾百年，遠未結束。這個階段除中國自身的內在變化，更有歐風美雨的來襲，文學的新變迅捷而巨大。從兩大傳統的關係考察，最顯眼的特點是以受眾面廣為特徵的敘事文學（小說戲劇及各種新敘事樣式）繁榮、發達、領先和進一步佔據文壇中心和主流地位，而高雅精英的抒情文學（各類詩歌）雖數量尚夥而影響大不如前，呈現愈益退居邊緣的狀況。^①

① 董乃斌：《中國文學敘事傳統研究》（北京：中華書局，2012）。

中國文學抒情敘事兩大傳統發展至今，在早已顯露的傾斜趨勢下呈現出更加鮮明突出的新景象：敘事傳統日趨壯大，抒情傳統漸見萎弱。之所以會如此，原因自不止一端，但有兩條似可注意：一就外部條件而言，是文學的商品化、市場化；二就文學內部因素而言，則是抒情、敘事兩類文學自身性質的區分。抒情文學是以自我心靈、個人情志為中心和創作動因，即以自我、個人為中心纔能寫出某種抒情文學來；而敘事文學不同，無論從寫作素材還是從作品出路，都必須把世界和他人置於自身之上的首位來考慮，即使以自身遭際為敘述對象，也總要涉及一定的社會面。抒情文學，特別是號稱純粹的抒情文學，可以滿足於自我把玩或小圈子的友朋酬答，甚或無意於當世流傳而藏諸名山，可以不在乎市場，不在乎其商品價值，不在乎是否能轉化為物質財富，而以此為清高脫俗。但敘事文學往往有具體現實的創作動機，所寫常為世人關注的題材，寫作時還必須考慮未來讀者的觀感和反應，必須考慮市場接受、歡迎的程度，因而在內容、形式、結構、技法上必挖空心思努力創新，不斷求進。這樣一來，就使得敘事文學無論是從被接受和受歡迎的社會效應看，還是從作品衍生繁殖的可能性和市場影響看，都比抒情文學勝出一籌。當然，廣大受眾的審美趣味是不斷變化提高的，這種敘事作品（往往比較通俗）較受歡迎的情況會延續多長時間還要走着瞧。目前中國文學的抒情傳統雖然在走下坡路，但絕不會就此消歇，更不會消亡。在敘事傳統大發展的洪流中，抒情傳統仍有自己的位置、自己的聲音，仍將發揮自己的作用。兩大傳統無論怎樣博弈、怎樣互競，仍然會互補互滲互相促進。今後的文學史，仍將是兩大傳統並肩前行、比翼齊飛的歷史。

〔編者註：該文係作者承擔的中國社科基金重大項目“中國詩歌敘事傳統研究”（15ZDB067）的階段性成果。〕