

# 中国古代小说写人批评中的画论承变及理论贡献\*

李桂奎

**内容提要** 中国古代小说写人评语常灵活变通地援引或化用画论术语，并生发出各种新意，带有较强的“拟画”性。这种“拟画”性的写人批评常常与“拟史”性的叙事批评相拥并存。相对而言，叙事评语多直白明了，写人评语多含蓄蕴藉；叙事批评常持相反相成的二元论，写人批评则常由“形神”二元论，向“形影神”“形态神”“形神心”三元以及“性情、气质、形状、声口”“形状、顾盼、性格、心地”四元论延展。尤为值得注意的是，“传神写照”“气韵生动”“影写”“绘态”“追魂摄魄”等常用写人评语的评说意图和意蕴，也多从指示作者巧艺转向传达读者审美，由指示“妙得”笔法转向评赏“入妙”效果。总之，中国古代小说写人批评常源自系统性较强的画论术语，再经过活学活用，以及各评语之间内在关联的强化，显示出以活现画感为核心的谱系性。

**关键词** 形神 拟画批评 承变 读者审美 文论谱系

在“诗画本一体”文学艺术创作实践与理论建设过程中，与传统诗论相映的绘画评语常常被借用或援引到中国古代小说批评中，用以评说其写人效果。与以“赏其传奇”为主的叙事评语多拟于史传相比，以“赏其传神”为主的写人评语多拟于绘画。且不说“传神写照”“气韵生动”等常见画论术语，就是“摹态”“绘影”“写心”以及“追魂摄魄”等次常见画论术语，也常常在评说小说写人效果方面颇具效力。在以往关于“中国写人论的古今演变”的梳理中，我们曾将“以形传神”确认为一道贯通古今写人文论的气脉<sup>①</sup>。而今，我们更是发现，以“传神写照”为核心的各种小说评语，在由画论术语援引、推演的过程中，其理论蕴涵和应用价值也在发生较大的延展和提升，足可成为建构一套与叙事文论、抒情文论相呼应的写人文论谱系的有力支撑。

## 一 小说写人批评多借用含蓄蕴藉的绘画评语

在中国古代小说批评中，“叙事妙品”“写人之妙”之类的评语随处可见。或采取“拟史批评”策略，将小说叙事之妙比附为以《史记》为代表的史传，或依托史传评说小说叙事诀窍；或采取“拟画批评”策略，用绘画眼光或观念评说小说写人之妙。前者常是关于某些“定法”的总结，并以获得新的意象化的命名为特点；后者则多被赋予某种“活性”，且常被借用为画论术语。

在传统小说批评体系里，写人之“写”，既包括“实写”，又兼指“虚画”。“写出”的画面感、画境感自然给人以“如画”之美感。所谓“画境”，指的是富有立体性、空间感的审美境界，不仅由以写人为主体的各种“意象”构成，而且带有“幻象”美感性质，自然可借以阐释前人所论小说写人的审美境界。小说批评者乐于将小说写人之美感赞为“如画”，并以这一评语评说小说写人所达到的

\* 本文为国家社会科学基金重大项目“中国古代小说理论术语考释与谱系建构”（项目编号19ZDA247）阶段性成果。

① 李桂奎、黄霖《中国“写人论”的古今演变》，《文史哲》2005年第1期。

惟妙惟肖、活灵活现的效果；同时，又常常以“拟于画境”观念赞美小说写人之高致，并传达仿佛置身“画境”的读者之美感。在此，“画”意味着“美”，意味着“妙”。

在小说批评风行的明清时期，先有李卓吾、叶昼、胡应麟等，继有金圣叹，后有毛宗岗父子、张竹坡以及脂砚斋、畸笏叟等，纷纷用“画”“如画”“活画”等评语来评赏小说写人之美感。正是基于这种“依画论稗”观念，金圣叹才会在《水浒传》第二十二回的评点中把“武松打虎”那段文字说成“画出全副《活虎搏人图》来”<sup>①</sup>；脂砚斋等评点者们也才会把《红楼梦》第二十三回所写林黛玉“肩上担着花锄，锄上挂着花囊”的情景命名为《采芝图》，并评曰：“此图欲画之心久矣，誓不过仙笔不写，恐褻我颦脚故也。”把第二十七回所写“那林黛玉倚着床栏杆，两手抱着膝，眼睛含着泪”的情景命名为《金闺夜坐图》，并给出“画美人秘诀”评说等等<sup>②</sup>。小说评点家们之所以经常拿顾恺之、李龙眠、吴道子等人物画家作比照，就是因为他们要凸显小说家在写人方面具有善于创造“画境”的天赋，甚至强调他们拥有超越画家的创作智慧。

在小说评点家们所青睐的各种画论评语中，若论影响之大、援引之多，还是当数东晋顾恺之所提出的“传神写照”说与南齐谢赫所提出的以“气韵生动”为首的画家“六法”论。尽管“形神”“气韵”等原本生发于画者巧艺的评语，并非文学艺术写人批评之专属，但却在阐发、赞赏小说写人效果方面具有特别的效力，故而一向是传统文学艺术写人文论之支柱，也常在小说批评中保持着相辅相成、彼此互释之态势。

在借助绘画评语评说小说写人审美效果时，率先将顾恺之提出的“传神”“点睛”“益三毛”等画论术语移植而来者，是明代大思想家李贽。他在《初潭集又叙》中赞美刘义庆《世说新语》与焦竑《类林》二书说：“今观二书，虽千载不同时，而碎金宛然，丰神若一，学者取而读之，于焉悦目，于焉赏心，真前后自相映发，令人应接不暇也。譬则传神写照于阿堵之中，目睛既点，则其人凛凛自有生气；益三毛，更觉有神，且与其不可传者而传之矣。”<sup>③</sup>在此，李贽以“观”领起关于《世说新语》《类林》二书写人“丰神若一”之评，以“读”领起关于它们“于焉悦目，于焉赏心，真前后自相映发，令人应接不暇也”之誉，并运用自如地以各种画论术语作譬，赞美两部小说的如画感及逼真感，读者审美批评倾向已较明显。同时，容与堂本《水浒传》题名李贽（或被认定为叶昼）的评语也大致贯彻了这种评说观念。该书卷首《〈水浒传〉一百回文字优劣》写道：“若管营，若差拨，若董超，若薛霸，若富安，若陆谦，情状逼真，笑语欲活，非世上先有是事，即令文人面壁九年，呕血十石，亦何能至此哉！亦何能至此哉！此《水浒传》之所以与天地相终始也与！……至于披挂战斗，阵法兵机，都剩技耳，传神处不在此也。”<sup>④</sup>此把“情状逼真，笑语欲活”之写人视为“传神”之处，而把那些叙写战斗场景之处视为“剩技”。第二十三回回末总评亦指出：“人以武松打虎，到底有些怯在，不如李逵勇猛也。此村学究见识，如何读得《水浒传》？不知此正施、罗二公传神处。李是为母报仇不顾性命者，武乃出于一时不得不如此耳。俗人何足言此！俗人何足言此！”此强调“传神”之妙，至少应该符合“事理”“情理”。在第二十四回的评点中，评者除了大量使用“画”“如画”等评语，还反复以“肖像”“逼真”“传神，传神，当作淫妇谱看”等评语，赞美小说在写潘金莲等人方面的活灵活现。尤其是在第二十五回的评点中，评者更是直接以“画”字代“写”字，以画人喻写人，指出：“这回文字，种种逼真。第画王婆易，画武大难；画武大易，画郓哥难。今试着眼看郓哥处，有一语不传神写照乎？”在评者

① 施耐庵著，金圣叹评点《第五才子书施耐庵水浒传》，中华书局1975年版。后文相关金圣叹评语及其针对原文均据该版本，不再标注。

② 曹雪芹著，脂砚斋等评点，黄霖校点《脂砚斋评批红楼梦》，齐鲁书社1997年版。后文相关脂砚斋等评语及其针对原文均据该版本，不再标注。

③ 李贽《初潭集》，中华书局1974年版，第3页。

④ 施耐庵、罗贯中著，李贽（或叶昼）评点，凌麋校点《容与堂本水浒传》，上海古籍出版社1988年版。后文相关容与堂本评语及其针对原文均据该版本，不再标注。

看来，从写老虔婆王婆，到写愚夫武大郎，再到写少年郓哥等市井小人物，尽管难度系数在步步提高，但小说作者却均能凭着高超的“传神写照”能力，巧妙地将人物的生动“逼真”感传达出来。

后来，在金圣叹关于《水浒传》写人效果的评点中，“妙”“妙妙”“妙绝”等赞评更是俯拾即是。如评第二十三回所写西门庆偷情潘金莲一段文字曰：“写西门庆接连数番趑转，妙于叠，妙于换，妙于热，妙于冷，妙于宽，妙于紧，妙于琐碎，妙于影借，妙于忽迎，妙于忽闪，妙于有波砾磔，妙于无意思：真是一篇花团锦簇文字。”对小说写人之生花妙笔赞不绝口。再如，第四十五回写石秀诱使潘巧云上翠屏山对质，原文是：“石秀睁着眼道：‘嫂嫂，你怎么说？’”“嫂嫂，嘻！”对此，金圣叹夹批曰：“只一字，妙绝！上只四字，此只一字，而石秀一片精细，满面狠毒，都活画出来。”赞美小说作者上只用“你怎么说”四字一问，下仅用一“嘻”字感叹，便将石秀之“精细”“狠毒”等本色“活画”出来。可以说，“写人之妙”是小说评点者们津津乐道、乐此不疲的评赏重心。

除了《水浒传》评点，其他小说评点也常援引“传神”“摹神”“描神”等绘画评语评说小说写人效果。其中，张竹坡评《金瓶梅》第二十九回即对小说写人传神之道深有体会，他说：“凡小说必用画像。如此回凡《金瓶》内有名人物，皆已为之描神追影，读之固不必再画。而善画者，亦可即此而想其人，庶可肖形，以应其言语动作之态度也。”<sup>①</sup>他所说的“画像”，即指如同绘画一样以形传神、描神追影。读之，人物便历历在目，如闻其声，如见其人。其中，引文中的“肖形”见于大连图书馆藏本，而吉林大学藏本则作“肖影”，当更有利于写人之迹的虚拟传达，也呼应了前面的“描神追影”评语。另外，针对第十三回写李瓶儿憨态可掬地勾情西门庆一段文字，张竹坡评批道：“写瓶儿几番得露春信，俱用子虚往院中作间。见得不能修身，刑于寡妻之报必至如此也。可畏，可畏！请西门庆往院中去一引，后用院中灌醉一间，则两番勾挑已出。末用屡屡安下伯爵、希大语一总，下即借此意串下，写一无数打总勾挑处。末又以一番白话作结，作圆满相。真描神妙笔也。”在此，“描神妙笔”一语被用以赞美小说所写之人已达到了与众不同的高度。

再看《红楼梦》的评点情况，该书第六回给人留下深刻印象的地方是写凤姐接待刘姥姥的“凡六笑”，并传达出其接待贾蓉的微妙表情。对此，脂砚斋批道：“传神之笔，写阿凤跃跃纸上。”显然是在拿“传神之笔”对小说活灵活现的写人效果进行鉴定。再如，第二十六回写冯紫英到来前前后后，各色人物各尽其态。对此，畸笏叟批道：“写倪二、紫英、湘莲、玉菡侠文，皆各得传真写照之笔也。”所谓“传真写照之笔”，也是关于小说绘声绘色写各色人物声情的鉴定。另如，针对同回用“眉立”二字写凤姐恼怒，脂砚斋批曰：“二字如神。”自然也是从读者审美视角对小说写人传神之批评。如此等等，不胜枚举。

需要特别强调的是，面对“传情”与“传神”彼此贯通的传统小说文本，评点者常把与“传神”相辅相成的“逼真”“像”“肖”等小说评语拿来，与“传情”相联系。如李卓吾曾评《莺莺传》曰：“尝言吴道子、顾虎头只画得有形象的，至如相思情状，无形无象，微之画来，的的欲真，跃跃欲有，吴道子、顾虎头又退数十舍矣！”<sup>②</sup>在评者眼里，像《莺莺传》作者元稹这样的小说家，其写人物“相思情状”所达到的“的的欲真”境界，连著名画家也难以企及。关于“肖”“似”及“得其真”等评语蕴涵的写人原理，明代凌濛初《二刻拍案惊奇序》曾指出，对于艺术，“是将执画为真，则既不可，若云贗也，不已胜于真者乎”。如此说来，“汉刘褒画《云汉图》，见者觉热；又画《北风图》，见者觉凉”“僧繇点睛，雷电破壁；吴道子画殿内五龙，大雨辄生烟雾”等审美效果<sup>③</sup>，就可迎刃而解了。后来，清代但明伦评点《聊斋志异》，也常常注重拈用“儿女情态，写来逼真”（《凤阳士人》）之类的评语<sup>④</sup>，将“情

<sup>①</sup> 秦修容整理《会评会校本金瓶梅》，中华书局1998年版。后文相关《金瓶梅》评语及其针对原文均据该版本，不再标注。

<sup>②</sup> 陆采《虞初志》卷五《莺莺传》，中国书店1986年版，第8页。

<sup>③</sup> 参见曾祖荫、黄清泉、周伟民、王先霈选注《中国历代小说序跋选注》，长江文艺出版社1982年版，第114页。

<sup>④</sup> 蒲松龄著，张友鹤辑校《聊斋志异会校会注会评本》，上海古籍出版社1978年版。后文相关《聊斋志异》评语及其针对原文均据该版本，不再标注。



态”“逼真”相提并论。当然，最为人熟知的例子是皇室人物永忠《观红楼梦小说吊曹雪芹三绝句》赞美《红楼梦》写人之妙曰：“传神文笔足千秋，不是情人不泪流。”<sup>①</sup>特将作者“传情”“传神”与读者“感于情”等写人精髓有机地结合起来。

在古代小说批评中，“传神写照”“气韵生动”等画论术语常被征用。批评者除了看重“传神”“摹神”“描神”等笔墨，还时常关注“妙在笔画之外”的“情状逼真，笑语欲活”等写人效果。

## 二 小说写人评语常由二元相对论向三元及多元论延展

在传统文化中，“身心”与“形神”两组观念既相互对应，又彼此互补、互渗。“影”“态”“心”等术语主要生发于“身心”观念，又贯通到“形神”观念中。相对于诗法、文法评说，小说法评说既具有承继性，又具有演变性。一方面，在关于叙事效果的评赏中，评点者常与诗歌评说者呼应，惯于搬弄一对对相反相成的评语来评说<sup>②</sup>。另一方面，关于采取多元化术语评说小说写人效果方面，评点者也常与诗歌评说呼应。在不再囿于“形”“神”而放眼于包括“态”“影”“心”在内的多个方面，诗论与小说论是贯通的。尤其是小说写人评赏，至少是常兼顾“形”“貌”“声”“影”“态”“情”以及“心”等要素的。

首先，在传统小说写人评说中，“形神”加“影”三元观念得到推广。

若问“影”的来路，我们至少应追踪到东晋那个艺术探求较为自由的年代。陶渊明曾创作《形影神三首》，虽然以诗中问答探讨人的生存状态及其烦恼，但也隐含着“形神”加“影”的观念，即在“形神”观念基础上加入了一道关于“影”的思考和表达。宋代苏轼除了创作《和陶形赠影》《和陶影答形》和《和陶神释》三首，还在《传神记》中说：“传神之难在目。顾虎头云：‘传形写影，都在阿堵中。’其次在颧颊。吾尝于灯下顾目见颊影，使人就壁模之，不作眉目，见者皆失笑，知其为吾也。”“凡人意思，各有所在，或在眉目，或在鼻口。虎头云：‘颊上加三毛，觉神采殊胜。’则此人意思，盖在须颊间也。”<sup>③</sup>根据苏轼的文艺观念，“影”与“照”互通，加之“形”“神”，即“形影神”三元观念。其《书吴道子画后》进而用“以灯取影”来概括吴道子人物画达到精致性与经典性的秘诀：“道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜手直，各相乘除；得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃有余，运斤成风，盖古今一人而已。”（《苏轼文集》，第5册，第2210—2211页）此明确指出，吴道子为突出画人效果，采取了“以灯取影”的画法。

在明清崇尚“捕风捉影”的文化氛围和文学艺术语境中，小说家们常常借“影”写人，延承传统说诗论画风尚的小说批评也常常落笔论“影”，不仅使得“如灯取影”“追魂摄影”等评语发挥了赞美小说写人笔法和效果的作用，而且还借各种“影子”观念，总结并推演出一套有别于直面正写的侧面“影写”行文方法，使“形影神”三元文论观念得以发扬光大。如，张竹坡于《金瓶梅》第一回的回前评指出：“写春梅，用影写法；写瓶儿，用遥写法；写金莲，用实写法。然一部《金瓶》，春梅至‘不垂别泪’

① 朱一玄编，朱天吉校《明清小说资料选编》，南开大学出版社2012年版，下册，第576页。

② 关于诗法评说中的两极观念，如清代叶燮《原诗》有言：“陈熟、生新，二者于义为对待。对待之义，自太极生两仪以后，无事无物不然。日月、寒暑、昼夜，以及人事之万有，生死、贵贱，贫富、高卑，上下、长短，远近、新旧，大小、香臭，深浅、明暗，种种两端，不可枚举。大约对待之两端，各有美有恶，非美恶有所偏于一者也。”（叶燮《原诗》外篇上，丁福保《清诗话》，上海古籍出版社1999年版，第591页）关于文法评说的二元观念，如包世臣《艺舟双楫·文谱》曾指出：“行文之法，又有奇偶、疾徐、垫拽、繁复、顺逆、集散，不明此六者，则于古人之文，无以测其意之所至。”（包世臣《艺舟双楫》，《艺林名著丛刊》，中国书店1983年版，第1页）这种两极互补观念早就被贯彻到小说叙事评说中，以至于关于主客、体用、本末、上下、正反、根枝、明暗、分合、虚实、开合、显隐、抑扬、顿挫、轻重、冷热、照应、徐疾、顺逆、动静等文法的评语随处可见。

③ 苏轼著，孔凡礼点校《苏轼文集》，中华书局1986年版，第2册，第400—401页。

时，总用影写，金莲总用实写也。”此将写人之道分为“影写”与“实写”，并加以分辨。在第十三回回评中，张竹坡又将写人法分为“正笔”和“影写”：“写瓶儿春意，一用迎春眼中，再用金莲口中，再用手卷一影，再用金莲看手卷效尤一影，总是不用正笔，纯用烘云托月之法。人知迎春偷觑，为影写法，不知其于瓶儿布置偷情，西门虚心等待，只用‘只听得赶狗关门’数语，而两边情事、两人心事，俱已入化矣，真绝妙史笔也。”指出小说运用“影写法”将西门庆与李瓶儿偷情之事写得影影绰绰，扑朔迷离。再有，第六十二回针对小说所写西门庆去探视临终之际的李瓶儿情态，张竹坡接连两次用“颊上三毫，如灯取影”这一评语来称赞。另外，张竹坡还常用“小样”“小照”“影子”“副”“镜影”等评语，虽无“影写法”之名，却亦颇含阐发“影写法”观念之实。在“形影不离”“影写”等审美原则和用笔诀窍的贯彻上，《红楼梦》的作者显得更为得心应手，以脂砚斋为代表的批评家们关注到了这一点。

这种评说风气一直延续到清末。如，忏绮词人《樗枰萃编序》曾这样赞美《水浒传》《红楼梦》《儒林外史》等小说：“作者未尝着一贬词，而纸上之声音笑貌，如揭其肺肝，如窥其秘奥。画皮画骨，绘影绘声，神乎技矣。”<sup>①</sup>将画皮画骨、绘影绘声视为小说写人技艺传神的标志。又如，题名“蛮”者（黄摩西，或谓张鸿）在其所作《小说小话》中也指出：“小说之描写人物，当如镜中取影，妍媸好丑令观者自知，最忌搀入作者论断。或如戏剧中一脚色出场，横加一段定场白，预言某某若何之善，某某若何之劣，而其人之实事，未必尽肖其言。……夫镜，无我者也。”<sup>②</sup>这里所谓“影”，指的是一种给人以逼真感的写人审美虚象，不是现代某些学者所认定的反映现实的文学观。

东晋以来，“影”虽然早已存在于“形神”之间，但在诗论、画论中未得充分发育，直到明清小说写人评赏，其理论体魄才逐渐趋于健全。

其次，在传统小说写人评说中，“形神”加“态”三元观念引人注目。

据考察，“态”最初亦生发于画论。至唐代，各种画论中已不乏“有态”“多态”“富态”等说法。宋元以来，“态”的用场更广。在古代小说批评中，较早以“绘态”批评叙事与写人之妙者，当数北宋赵令畤《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》，其评价的对象是元稹小说《会真记》所写崔莺莺之审美效果：“夫崔之才华婉美，词彩艳丽，则于所载绒书诗章尽之矣。如其都偷淫冶之态，则不可得而见。及观其文，飘飘然仿佛出于人目前。虽丹青摹写其形状，未知能如是工且至否？”<sup>③</sup>这里所谓的“不可得而见”的“都偷淫冶之态”，就相当于“气韵”“神态”；而所谓“飘飘然仿佛出于人目前”，即是关于小说文本传神效果的描述。此外，评者进而强调这种“工且至”的传神效果，是“丹青描写其形状”所难以企及的。

至明清时期，作为中国写人批评谱系的有机构成，“态”既含有绘画的审美性，又含有戏剧的表演性。从戏剧表演性来看，清代李渔《闲情偶寄·选姿第一·态度》认定“态”介乎“形”“神”二者之间，既具有偏重于质实的“形”，又具有近乎空灵的“神”，可谓“是物而非物，无形似有形”<sup>④</sup>。这种关于“态”的阐发与建构已颇具理论高度。在明清小说批评中，“态”成为一个兼具“拟画”批评与“拟剧”批评性质的术语<sup>⑤</sup>。除了“姿态”“神态”“情态”，人们还常以“声态”（即“声口”加“姿态”）来评说小说对人物言行举止的合写。如，《水浒传》第二十三回写恼羞成怒的潘金莲闻知武松要离去，便在屋里嘟嘟囔囔地骂道：“却也好！人只道一个亲兄弟做都头，怎地养活了哥嫂，却不知反来嚼咬人……”在作者笔下，如此脱口而出的“却也好”，虽然仅三字，但有声有色地活画出淫妇潘金莲的性情，掷地有声。对此，金圣叹批曰：“三字起得声态俱有，活画出淫妇情性出来，正不知

① 丁锡根编著《中国历代小说序跋集》，人民文学出版社1996年版，下册，第1754页。

② 陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》，北京大学出版社1989年版，第1卷，第238页。

③ 赵令畤《侯鯖录》，中华书局2002年版，第142页。

④ 李渔《闲情偶寄》卷三，《李渔全集》，浙江古籍出版社1992年版，第3卷，第115页。

⑤ 关于小说批评中的“拟画”与“拟剧”性，参见拙著《中国小说写人研究》，生活·读书·新知三联书店2015年版，第166—176页。

耐庵如何算出?”“声态”这一术语很有生命力,直到现代还被鲁迅拈用到《中国小说史略》中。介于“形神”之间的“态”观念,也先是孕育于画论,而后在戏曲小说写人批评中得以逐渐走向完善。

再次,在传统小说写人评说中,“形神”加“心”三元观念屡见不鲜。

若由字形推本意,“态”自然含有较强的“表心”功能。在中国古老的文化传统中,相对于“影”“态”而言,“心”观念更具原发性。从先秦诸子那里,我们即可以发现“形”“神”“心”三元论观念之互释与关联。《荀子·解蔽》曰:“心者,形之君也,而神明之主也。”认为“心”统摄“形”、主宰“神”。由这些古老的观念,我们已感受到“形”“神”“心”三个核心写人术语之关联。在画论中,南宋诗人兼画家陈郁在其《藏一话腴》中进而指出:“盖写形不难,写心惟难……盖写其形,必传其神,传其神,必写其心。否则,君子小人,貌同心异,贵贱忠恶,奚自而别?形虽似何益?故曰写心惟难。”“夫善写心者,当观其人,……知其人,则笔下流出,间不容发矣。”<sup>①</sup>意思是,写人外形不难,传达人物神态较难;而较之“传神”,要写出人物独特的气质和内心,则是难上加难。此道出了文学艺术“写形”“传神”“写心”三个写人要领的难度及其层级。

明清时期的小说批评,不时地贯彻了画论中的“写心”观念。如,容与堂本《水浒传》第二十一回回末总评指出:“此回文字逼真,化工肖物。摩写宋江、阎婆惜并阎婆处,不惟能画眼前,且画心上;不惟能画心上,且并画意外。顾虎头、吴道子安能到此?”这里所谓的“眼前”指的是“写照”,而“心上”“意外”则兼顾了“写心”“传神”,又超乎二者之外。在评者眼里,“画心上”“画意外”才称得上“先天地始,后天地终”的神来之笔。这种“言有尽而意无穷”的“化工肖物”写人效果,既具有绘画之美,又超然于画美之上。

相对于意象、景象等虚拟化的“象”而言,“影”是一种古老的虚实结合的写人观念。相对于虚实结合的“影”而言,“态”不仅指“身态”,还可指“形态”“神态”,更具影响力。传统诗画论中未能适时发育起来的“形影神”“形态神”“形神心”三元观念,在小说批评中得到全面生发,并引发出“性情”“情理”“性格”“声口”等多元文论要素。

在小说评语拓展与活用方面,若论贡献之大,还是要首推金圣叹。如他在《水浒传·序三》有这样的评说:“《水浒》所叙百八人,人有其性情,人有其气质,人有其形状,人有其声口。”将“形神”二元扩展为“性情”“气质”“形状”“声口”四层。又如,《水浒传》三十七回所写李逵出场,是戴宗“引着一个黑凛凛大汉上楼来”。对此,以前的袁无涯本评曰:“只三字神形俱现。”赞美“黑凛凛”三字之于传达人物形神的效力,所持仍是形神二元观念。而金圣叹则不仅指出:“画李逵只五字,已画得出相。”强调“黑凛凛大汉”五字的写人效果,而且进一步指出:“‘黑凛凛’三字,不惟画出李逵形状,兼画出李逵顾盼、李逵性格、李逵心地来。”强调此“黑凛凛”三字所涉,不仅包括“形”“神”,而且还触及了“性格”“心地”。对《水浒传》的写人效果,金圣叹既能将其置于画论视角审视,又在“形神”二元画论观念基础上有所发挥,有所变通。

综上所述,中国古代小说批评者运用并阐发了诗画理论中固有的“影”“态”“心”等观念,分别使之成为“形神+”文论谱系的有机构成。不仅“画眼前”“画心上”以及“画意外”等评语得以不断衍生,而且“摹态”与“写心”,“绘影”与“传神”等关于写人艺术和效果的评语也得到关联,为写人文论的谱系化建构做了某些铺垫。

### 三 小说批评从“妙得”文法解说翻转为“入妙”美感评赏

如果说关于小说叙事的“拟史批评”重在总结作者作法,那么关于小说写人的“拟画批评”则重

<sup>①</sup> 俞剑华编著《中国画论类编》,人民美术出版社1986年版,上册,第473页。



在传达读者审美把握。借用画论术语，就是前者重在总结顾恺之所谓“迁想妙得”之“妙得”；后者重在传达读者心目中的神妙之境，即“造微入妙”，属于审美阅读。审美阅读是一种再创造，把握写人“入妙”是关键。金圣叹在《〈第五才子书〉序三》中说：“施耐庵以一心所运，而一百八人各自入妙者，无他，十年格物而一朝物格，斯以一笔而写百千万人，固不以为难也。”只有了解作家如何“格物”，才能更好地把握小说写人何以“入画”、何以“入妙”，小说评点者们多长于此般体贴入微。

在明清小说评点家们纷纷提出的“读法”建言中，把小说“当文章看，不当故事看”是一大强音。以金圣叹、毛宗岗父子、张竹坡、冯镇峦等为代表的小说评点家，一方面强调小说家贵在“有意作文”，另一方面又强调读者宜把小说“当文章看”，从而形成一套看重小说“文章之妙”的观念<sup>①</sup>。而“文章”之妙，又靠“文法”支撑。关于“文法”常规，古人又常借助学科跨界话语喻说，以晓示初学者。正如章学诚曾指出的：“法度难以空言，则往往取譬以示蒙学，拟于房室，则有所谓间架法构；拟于身体，则有所谓眉目筋骨；拟于绘画，则有所谓点睛添毫；拟于形家，则有所谓来龙结穴。随时取譬。然为初学示法，亦自不得不然。”<sup>②</sup>既然提倡把小说“当文章看”，那么自然可以借助于评说古文法度的“取譬”言说方式阐释、解说小说的作法与读法。小说评点者们总是从作者所取“文法”视角去观赏小说“入妙”之境。

首倡把小说“当文章看”的金圣叹，一方面格外看重小说作者的“作法”，他在《读第五才子书法》中表示“大凡读书，先要晓得作书之人是何心胸”“吾最恨人家子弟，凡遇读书，都不理会文字，只记得若干事迹，便算读过一部书了”，强调“《水浒传》章有章法，句有句法，字有字法。人家子弟稍识字，便当教令反复细看，看得《水浒传》出时，他书便如破竹”。为此，他试图总结《水浒传》作为文章的“定法”，以便为科举士子们提供写作经验，并在“袁无涯本”评点所谓正逆、缓急、宾主、急来缓受、疏密互见、水穷云起、形击、极省法等文法观念基础上，提出并阐发了倒插法、大落墨法、绵针泥刺法、正犯法与略犯法、极省法与极不省法、欲合故纵法、重作轻抹法等一系列相反相成的行文技法；同时，除了总结那些“读”出来的章法，他还大量运用绘画评语喻说小说写人之灵巧，将小说文心与作法纳入读者视野，完善了“读法”评点机制。后来的小说评点者也大致借鉴了这种批评经验。其中，毛宗岗父子在《读三国志法》中赞赏《三国志演义》乃“文章之最妙者”，是“绝世妙文”，并立足于这部小说的叙事之“佳”、文笔之“妙”，以形象的譬喻命名了星移斗转、雨覆风翻、横云断岭、横桥锁溪、寒冰破热、凉风扫尘、笙箫夹鼓、琴瑟间钟、添丝补锦、移针匀绣等文法<sup>③</sup>。脂砚斋评《红楼梦》第一回眉批也曾提出草蛇灰线、空谷传声、一击两鸣、明修栈道、暗渡陈仓、云龙雾雨、两山对峙、烘云托月、背面敷粉、千皴万染等文法，并分别在第二回、第四回、第六回以及第八回的眉批或夹批中提出回风舞雪、倒峡逆波、云罩峰尖、横云断山、偷度金针等文法。当然，小说评点者的着眼点和落脚点毕竟不是这些被概括和命名的文法、作法，而是由此产生的叙事之佳、写人之妙。

在用以表彰小说写人之妙方面，历久弥新的“传神写照”“气韵生动”两大画论术语仍最具效力。众所周知，在长期应用过程中，这两大术语逐渐形成不同侧重：前者更侧重于作者巧艺操作层面，后者更侧重于读者审美欣赏层面。在被援引、推演到古代小说批评后，二者更是偏向读者审美一边，并成为两道批评小说写人“得妙”的审美圭臬。在小说评赏中，“传神写照”“气韵生动”这两大术语的评说指向和文论动向总体上是从作者巧艺到读者审美的。

何为“传神写照”？何为“气韵生动”？这样的问题之所以常常发生争议，主要是因为其意义指涉带有多元性，至少兼指作者巧艺与读者审美。为了对这两个术语有更清晰的把握，我们不妨借鉴德国

① 参见拙文《中国古代小说评点中的“文妙”观念》，《中国文学批评》2021年第3期。

② 章学诚著，叶瑛校注《文史通义校注》，中华书局1985年版，上册，第509页。

③ 罗贯中著，毛纶、毛宗岗评，刘世德、郑铭点校《三国志演义》，中华书局1995年版。后文相关毛纶、毛宗岗《三国志演义》评语及其针对原文均据该版本，不再标注。

文论家沃尔夫冈·伊瑟尔关于文学的“艺术”与“审美”区分来说明。在伊瑟尔看来，“文学本文具有两极，即艺术极与审美极。艺术极是作者的本义，审美极是由读者来完成的一种实现。……如果作品的生成位置在于本文与读者之间，本文的具体化便明显是二者相互作用的结果。”“只有通过阅读，本文的意义才能产生。”<sup>①</sup>从作者“艺术极”与读者“审美极”双重维度，我们便可断言，“传神”至少有两重内涵：一是指作者维度的传神写人笔法，即生动逼真地写出人物神情；二是指读者维度的惟妙惟肖、活灵活现的传神写人效果。“气韵生动”也至少兼指制造“气韵”的艺术笔法和创造“生动”的审美效果双重涵义。这在明清时期的小说批评中多有体现。如，在明代李贽前后，随着“传神写照”与“气韵生动”两大术语的意义变迁，胡应麟《少室山房笔丛》卷二九就曾评《世说新语》曰：“读其语言，晋人面目气韵，恍忽生动，而简约玄澹，真致不穷，古今绝唱也。”“《世说》以玄韵为宗，非纪事比。”<sup>②</sup>显然这是在化用“气韵生动”，评说这部小说言约义丰的写人审美效果。再如，明崇祯年间的人瑞堂刊本《隋炀帝艳史凡例》也曾通过与顾恺之、吴道子画境对照，夸赞《隋炀帝艳史》这部小说“传神阿堵，曲尽其妙”“奇情艳态勃勃如生”，并强调其“词家韵事、案头珍赏”性质。

除了直接援引“传神写照”“点睛”等评语，各小说评本还惯于灵活变通地遣用“摹神”之类的评语，看似是在评论写法，其实仍然旨在赞美写人之“妙绝”，或为“入妙”的写人效果做注脚。其中，明末清初，金圣叹评《水浒传》就是代表。如，第十四回在写阮小七回应吴用索要三五十尾鱼的几句话行间，批道：“既说三五十尾，又说再要多些，写不通文墨人口中，杂沓无伦，摹神之笔。”第四十二回写李逵告别众兄弟回乡接老娘情景，针对“唱个大喏，别了众人”八字，金圣叹批道：“八字妙绝，摹神之笔。”这些批语主要针对小说所写人物声情并茂的声态而发，从作者艺术视角赞赏写人之妙。同时，金圣叹还不断援引“益三毛”“颊上三毫”等术语赞美小说写人传神。如，第六十八回有一段文字写董平出场，意味深长，被加以如下批语：“大处写不尽，却向细处描点出来。所谓‘颊上三毫’，只是意思所在也。”显然，此评语兼借顾恺之所谓“颊上三毫”和苏轼《传神记》所谓“凡人意思，各有所在”两语。再如，第八十一回写燕青“换顶头巾，歪戴着”，也被连续以“颊上三毛”“颊上三毫之笔”批之。如此这般，通过对各种绘画评语的援引和运用，小说批评者不仅有效地传达出形神兼备的写人之妙，还有效地引领读者去感受小说写人文本之画感。

值得注意的是，除了顺手拈来“传神写照”“气韵生动”等术语，小说批评者还创造性地推出“追魂摄魄”这一术语，使之成为“传神”这一用以评说小说写人审美效果的代名词。看似从作者维度立论，其实也是旨在赞美写人笔意之神妙，其神妙足以达到拘定魂魄的境界，故仍属于读者审美评说。如，针对《红楼梦》第十八回所写贾妃省亲与贾母及王夫人叹诉离别之情那段绘声绘色的文字，以及针对该回所写夏金桂挑剔宝钗给香菱取的名字不通，并做出“将脖项一扭，嘴唇一撇，鼻孔里哧了两声”表情几句；针对第五十七回所写宝玉听信了紫鹃黛玉要走的话，而痴迷不省人事，黛玉得知消息也痛急犯病一段文字，脂砚斋均作出“追魂摄魄”“摄魄追魂”之评，旨在赞赏写人之妙。尤其是，针对《红楼梦》第六回小说所写凤姐接待首次来访的刘姥姥一段，脂砚斋评赞曰：“此等笔墨，真可谓追魂摄魄。”既兼顾写人“笔墨”及其传神效果，又以笔墨巧妙佐证读者审美。可见，“追魂摄魄”“传神摄魄”等术语多用以评说小说写人笔墨及其传神之妙。

在中国古代小说批评中，批评者除了常借用“传神写照”“气韵生动”及“点睛”“益三毛”等“妙得”绘画画法评语称赏小说写人“入妙”效果，还常变通性地遣用“追魂摄魄”等评语来赞美小说写人之绘画般的生动传神。

<sup>①</sup> 沃尔夫冈·伊瑟尔著，金元浦、周宁译《阅读活动——审美反应理论》，中国社会科学出版社1991年版，第29页。此两处“本文”今多译为“文本”。

<sup>②</sup> 胡应麟《少室山房笔丛》，中华书局1958年版，第378页。



#### 四 中国古代小说写人评语之画感关联及其谱系性

在中国古代小说批评中，拟史的叙事批评常与拟画的写人批评相拥，文法评说常与画境评赏交互出现。从小说评点目的看，明人袁无涯在《忠义水浒全书发凡》所讲的那番话常被引用：“书尚评点，以能通作者之意，开览者之心也。”可见，评点者们向来是兼顾作者与读者的。由于评点这种批评方式多立足于读者审美，故其评语多侧重文本之“妙”而发。只是每当总结叙事文法，人们多持两极互补观念；每当赞赏写人美感，人们又多采取三元交互或多元并行观念。依据以往画论术语之间的关联及相关阐释，我们大致可梳理出中国古代小说写人评语之谱系。

关于小说写人之评，“传神写照”“曲尽其态”“气韵生动”三个术语最常用。若论它们之间的互释关系，我们可依据这样一条文献资料：“画之为用大矣。盈天地之间者，万物悉皆含毫运思，曲尽其态，而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也？曰：传神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神，此若虚深鄙众工，谓：‘虽曰画而非画者，盖止能传其形，不能传其神也。’故画法以气韵生动为第一，而若虚独归于‘轩冕’‘岩穴’，有以哉。”（《中国画论类编》，第75页）这条文献见于北宋末年至南宋时期邓椿所著《画继·杂说》，指出人物画和山水画皆重传神，门类虽异而艺道相通，不仅将“传神”视为“曲尽其态”的不二之法，而且对“曲尽其态”“传神”与“气韵生动”进行了互释。由此互释，再结合以往元代杨维桢在《图绘宝鉴序》中所谓“传神者，气韵生动是也”<sup>①</sup>之说，以及今人徐复观《中国艺术精神》所谓“气韵生动，正是传神思想的精密化，正是对绘画为了表现人的第二自然提出了更深刻的陈述”<sup>②</sup>，我们便能建立起“传神写照”与“气韵生动”之间的互释关系。

扩大一下视野，我们发现，在对各种绘画评语的灵活运用过程中，为赞赏小说写人之妙，评说者还时常将人物分解为多种元素加以审视。由于宋代张载《性理拾遗》提出“心统性情者也。有形则有体，有性则有情。发于性则见于情，发于情则见于色，以类而应也”<sup>③</sup>，从而建立起心与性、情之间的关联。故传统小说写人批评中的“性情”以及“性格”“情理”等术语也大有用场。除了把它们作为单独术语运用，还把它们与“传神”“写心”等术语结合起来运用。再说，受佛学影响，古人强调“境”由“心”生，如元代方回《心境记》讲：“心即境也。”<sup>④</sup>从而建立起“心”与“境”，“传神”与“画境”之间的谱系性关联。目前我们关注的这种“画境”观念，正好回应了中国古代小说写人批评含有“拟画批评”特点，而相对于史传，绘画属于空间美感。根据绘画题材和对象，明代唐志契《绘事微言·山水写趣》指出：“昔人谓画人物是传神，画花鸟是写生，画山水是留影。”<sup>⑤</sup>这意味着传神、写生与留影这三种绘画笔法可以互相解释。再说，画法讲活、重虚，以水中月、镜中花般的“妄境”为美，与带有“拟史批评”性质、瞩目时间性操纵的小说叙事批评，也可相得益彰。

在具体应用中，批评者不仅常将“传神”之“神”与“魂魄”观念相关联，而且还常将其与“气韵”观念相呼应。于是，在明清各种小说评本中，“传神写照”与“像”“逼真”“若活”“如闻如见”等画里画外相联的评语也不胜枚举。如，容与堂本《水浒传》关于写人效果之评说常常带有鲜明的读者审美性。第三回回末总评进一步指出：“描写鲁智深，千古若活，真是传神写照妙手。且《水浒传》文字妙绝千古，全在同而不同处有辨。如鲁智深、李逵、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等人，都是急性的，

① 夏文彦《图绘宝鉴》“序言”，商务印书馆1937年版，第2页。

② 徐复观《中国艺术精神》，商务印书馆2010年版，第171页。

③ 张载《张载集》，中华书局1978年版，第374页。

④ 方回《桐江集·心境记》，阮元辑《宛委别藏》，江苏古籍出版社1988年版，第105册，第132页。

⑤ 唐志契著，王伯敏点校《绘事微言》，人民美术出版社2016年版，第4页。

渠形容刻画来，各有派头，各有光景，各有家教，各有身份，一毫不差，半些不混，读者自有分辨，不必见其姓名，一睹事实就知某人某人也。”这里把作者“形容刻画来”的“派头”“家数”“身份”“光景”等外部面貌，视为“同而不同处有辨”写人的可辨识性因素，并进而将其视为小说写人“千古若活”“传神写照”审美效果的具体指标。第二十四回总评：“说淫妇便像个淫妇，说烈汉便像个烈汉，说呆子便像个呆子，说马泊六便像个马泊六，说小猴子便像个猴子。但觉读一过，分明淫妇、烈汉、呆子、马泊六、小猴子光景在眼，淫妇、烈汉、呆子、马泊六、小猴子声音在耳，不知有所谓语言文字也？”这里所谓各色人物之“像”，能产生“光景在前”“声音在耳”的效果，是“读一过”的审美感受。如此“读”出来的“光景”“声音”令人得意忘言，是文学艺术表达所能达到的最高境界。

为强调小说写人之审美效果，评点者往往先通过给其贴上某种笔法标签，以便将关于小说文本的作者巧艺评语与读者审美评语拉通。如，《金瓶梅》第一回叙写“西门庆热结十兄弟”这场重大活动，众人共推西门庆为长，并劝他当仁不让。针对关于应伯爵那段声情并茂的表态描写，张竹坡评曰：“描写伯爵处，纯是白描，追魂摄魄之笔。如向希大说‘何如？我说’，又如‘伸着舌头道爷’，俨然纸上活跳出来，如闻其声，如见其形。”如此评语，不仅夸赞了小说作者在活画一个帮闲无赖丑态方面的艺术水平及其所传达的审美效果，而且建构起“白描”手法与“追魂摄魄”笔墨，以及它们与“纸上活跳”“如闻其声，如见其形”等评语之间的内在联系。再如，《红楼梦》第三回写凤姐的笑声，以及“我来迟了，不曾迎接远客”的登场白，令“个个皆敛声屏气，恭肃严整”。对这种“未见其人，先闻其声”的叙述，脂砚斋批曰：“第一笔阿凤三魂六魄已被作者拘定了，后文焉得不活跳纸上？”强调小说家凭着如此“拘定灵魂”笔力，使得“放诞无礼”的“凤辣子”形象跃然纸上。

当然，中国古代小说写人效果评说话语不限于“画感”一脉，也并不囿于“文妙”一隅。关于《儒林外史》这部经典写人小说，虽然一度被作者同时的朋友程晋芳在《怀人诗》中称赞为“《外史》记儒林，刻画何工妍”<sup>①</sup>，带有拟画批评感，但后来的批评者们更偏重借助画论术语与非画论术语叠加来评说其写人效果。卧闲草堂本赞扬《儒林外史》写人达到“看财奴之吝嗇，莹秀才之巧点，一一画出，毛发皆动”（五回），“性情举动，一一描摹尽致”（二十六回）<sup>②</sup>，乃至“栩栩如生”“出神入化”等境地。另一位评点者天目山樵（张文虎）《天目山樵识语》也曾这样评这部小说：“《外史》用笔实不离《水浒传》《金瓶梅》范围，魄力则不及远甚，然描写世事，实情实理，不必确指其人，而遗貌取神，皆酬接中所频见，可以镜人，可以自镜。”（《中国历代小说序跋集》，下册，第1688页）强调其写人特色是，“不必确指其人”的“遗貌取神”。这种写人美感之批评，同样系针对小说富有想象力的写人效果而发。如此说来，为有效地对小说写人效果进行批评，明清小说评点者在画论术语运用上常显示出一定的综合性、灵活性，他们常常在有意无意之中建立起各种术语之间不同层次的关联。不过，话说回来，仅仅依托强调小说写人富含诗情画意这一脉，也足以彰显出其讲究画境空间审美的特质。

概而言之，中国古代小说写人批评大多以源自绘画的“传神写照”“气韵生动”等术语为圭臬，并善于从探讨绘画巧艺和文本审美维度的绘画评语中获取资源和能量。面对丰富多彩的小说文本，批评者也不再满足于采取“形神”二元观念，而是常借助拓展性的“形神+”多元观念，对传统绘画评语进行重新组合和编码，使得各种小说写人评语的审美境界和理论层次得到提升。而且，由于“评点”这种批评方式常采取读者维度，故各种小说写人评语之语义也多转向读者“入妙”评赏，并显示出重视文本审美的中国本土特色和推广价值。

[作者简介] 李桂奎，复旦大学国际文化交流学院教授。出版过专著《中国小说写人研究》等。

（责任编辑 石雷）

① 程晋芳著，魏世民校点《勉行堂诗文集》，黄山书社2012年版，第68页。

② 吴敬梓著，黄小田评点，李汉秋辑校《儒林外史》，黄山书社1986年版，第53、251页。