

童慶炳《中西文學觀念差異論》 若干論斷釋讀

■ 孫仁歌

淮南師範學院

前言

所謂漢語小說，就是指那些應用漢語書面形態及其語法規範寫作的小說文本，又被稱之為敘事性作品。然而，這種貌似說事敘事的虛構之事，放在中國文學史上具體語境上去考察，也就不難發現一個基本事實：漢語小說的敘事「基因」並不是從天上掉下來的，也不是滋生於敘事本身，而是與敘事性作品的前身抒情性作品的語境乃至文化淵源息息相關。

也就是說漢語小說家創作動機萌動之初，

講故事未必是作者的初衷，作者的初衷多是為情而造文，這樣，又不宜寫成詩句抑或長短句，它需要很細察的文字才能講清楚某些比較複雜的情感意緒，於是，情緒一拖沓，抒情形態就轉化成了敘事形態，漢語小說乃至戲劇最原始創作動機的構成顯然都是緣於物引情思而說事。

之所以會確立這一選題，是因為比較認可童慶炳《中西文學觀念差異論》一文中所闡釋的「中

國文學以『抒情』為主的審美論」。本著見仁見智、崇尚學術自由的原則，筆者認為把抒情視為中國

文學的一種觀念，是有充分依據的，也比較符合中國文學的文化語境乃至實際情況。縱觀中國文學史，每個階段的抒情似乎都在不動聲色地孕育著敘事的「胎盤」，直至敘事日益羽翼豐滿，做大做強，但只要對敘事文本的「DNA」加以檢測，就不難發現其抒情「基因」所在。如此，童慶炳在原文中的那麼幾句警示也並非武斷：「現在中國學者不少人摹仿西方學者在研究中國敘事學，這誠然是

很好的事情，但如果看不到中國古代敘事文學的抒情特點，就沒有找到中國敘事文學的根本所在。」^[1]竊以為，童慶炳這一觀點並非一家之言，對照一下中國文學史，可謂言之有據。

一、《詩經》以降，抒情始終領唱 中國古代文學

童慶炳在《中西文學觀念差異論》一文中針

摘要：中國文學自《詩經》以降，抒情始終頌唱中國古代文學是一個基本事實，可以說敘事是抒情的另一半，也是文學的另一半。本文緊緊圍繞童慶炳《中西文學觀念差異論》一文中所闡釋的「中國文學以『抒情』為主的審美論」之中心議題展開論證與闡釋，從而給予有理有據的應答。以《牡丹亭》、《紅樓夢》為代表的漢語戲曲、小說單單從形式上看是敘事的，即講故事的，但扒扒它們的皮，又不難發現其抒情為本的真面目。在童慶炳看來，《紅樓夢》是在歌唱故事，而不是一般地敘述故事。的確，《紅樓夢》是敘事的，也是抒情的、詩意的、浪漫的，通篇詩詞曲賦此起彼伏，構成了全書傷感悲世的基調，諸如此說，應該成為學界的一個共識。

關鍵詞：漢語小說；敘事文本；抒情為本；童慶炳文學觀

對中西文學觀念的差異性、從歷史文化根源上去尋求答案。這種以客觀的視域，從歷史文化的淵源上去探尋中西文學觀念上存在的差異性背景，無疑是一種實事求是的學術之道。為此，本文也樂於梳理並闡釋漢語小說敘事文本抒情「基因」的來龍去脈，表述的範疇當以中國文學的抒情脈絡及其對於敘事的孕育為序。誠如讀西方小說發生的文化淵源，就不能繞開古希臘神話乃至《聖經》等文化之源頭。讀漢語小說敘事之本的抒情性特徵，自然也繞不開《詩經》、楚辭、唐詩宋詞元曲以及種種中國式的浪漫主義風采。

《詩經》作為我國最早的一部抒情文本總集，它的誕生及流行，便領唱中國古代文學2000年之久。即便期間出現了唐宋傳奇、明清小說，但敘事的抒情「基因」的血統關係是不能因為敘事的崛起而改變。追溯中國文學的起源，我們不能否認魯迅的「拾木頭說」，如此，也就不能否認《詩經》的誕生與西周春秋時期民間狩獵、歌舞的關聯。《詩經》本是儒家的經典，那麼為儒家所崇尚的「制禮作樂」形成的獨有的禮樂文化體系，無疑就是《詩經》的精魂所在。《禮記·樂記》中有曰：「樂也者，情之不可變者也；禮也者，理之不可易者也。樂統同，禮辨異，禮樂之說，管乎人情矣。」這雖然不盡是《詩經》之理，卻應該是左右《詩經》從萌芽到形成一種抒情模式並傳唱開去的早期意識形態元素之一。雖不敢說《詩經》就是漢民族頌聖文化的開端，但可以說《詩經》以歌傳詩的抒情模式對於後世文學的影響與滲透卻是空前的且與時俱進，不僅是歷代詩詞發展的資源，也是敘事兩性文學悄然萌芽、發展乃至崛起的「酵母」。

由於《詩經》的文化主流強勢長期深入領唱中國古代文學，抒情這個觀念一直統領著中國文學的表現形式，尤其在古代文人墨客的文學活動中，形成了一種牢固的為情而造文的風尚。之所以在民間會湧現取之不盡的歌謠、民歌等「集體無意識」遺產，就在於《詩經》所構成的抒情傳統已經滲透到中國文學的方方面面包括民間的每一眼老井處，儼然老母雞下蛋，《詩經》以降，後來又有了楚辭、唐詩宋詞元曲等抒情文本一茬茬崛起與興盛，所有這些都割捨不了與《詩經》的血肉親緣關

係的傳承機制。

回首中國古代文學的漫漫歷程，最高的旋律就是抒情性作品，可謂一路歌唱走來，且不說開篇《詩經》就是抒情的格調，就連《尚書·堯典》中所記載的上古文藝史話裡就有「詩言志、歌永言、聲依永、律和聲」之說，可見《詩經》也並非從歷史的天空掉下來的「天賜餡餅」，也是從遠古先賢那裡傳承下來的「文化種子」發芽開花並結果。尤其到了唐詩、宋詞兩個抒情巔峰，抒情為本的觀念在中國文人墨客的寫作審美尺度裡就成了一種圭臬，正如童慶炳所說：「到了魏晉六朝時期……文學的觀念從『言志』說轉向陸機的『緣情』說，轉向劉勰的『物以情觀』說、『情者文之經』說，就把中國詩學的情感論作出了重新的理論闡述，凸顯出中國文學理論強調文學乃抒情之作品的性質。」^[2]即便是「詩言志」，「志」與「情」也不可分割，「情」乃是「志」的基礎抑或前提，倘無「情生」，又何來「志向」？正因為如此，「詩言志」才會轉向陸機的「緣情」說。唐詩中的意境說^[3]及其廣泛應用，對後世的文學藝術影響是巨大的，特別是對後世敘事性作品的影響尤為難解難分。國畫的寫意觀念也正是來自意境的文化淵源，意境的本質特徵就是寫意，寫意的表達方式就是抒情，詩畫一體。

中國古代文學史的主流導向就是抒情為本的寫作形態，這也是中國文學的語境常態，這種抒情文學領唱中國文學的語境並不以個人意志為轉移，這種現象是一種事實，所以說，童慶炳認為中國文學觀念是以抒情為主的觀點，並非空穴來風，有著堅實可靠的材料支撐，具有不爭的可信度。

當然，抒情畢竟不是文學的全部，後世發生並崛起的敘事性文學，即便是以抒情為目的，卻也終究歸屬於敘事性文字，構成了中國文學史的另一半。

二、敘事是抒情的另一半，也是文學的另一半

縱然抒情長期領唱中國文學尤其古代文學，但抒情終究是相對的，如果沒有敘事形態的存在，抒情說也就缺少了支撐。有抒情就必有敘事，彼此



相輔相成，儘管是抒情孕育了敘事，但敘事畢竟是構成文學的另一半。雖然抒情長期領唱中國文學，但抒情一時一刻也沒有離開過敘事的表達方式。無論是《詩經》、《楚辭》，還是唐詩宋詞元曲等抒情性文體，幾乎都是抒情領唱敘事，物引情思，情動為志，因此，抒情必然離不開敘事，否則，抒情也不成為抒情了。所以說，中國古代文學史一直是抒情為本，敘事為輔，抒情離不開敘事，敘事更依賴於抒情的左右逢源。

說抒情孕育著敘事，敘事又堅挺著抒情，或許就是中國古代文學的一種語境形態吧？詩人之所以會抒情，首先是因為被外物感動了，可見，文學發生的情感說也具有一定的代表性。曹文軒在談及「感動文章」時說：「從前的小說理論基本是圍繞『感動』這一核心單詞而建立的，許多話題只是這一話題的旁出或延長。當小說家們進入構思過程時，盤桓於心的一個問題便是：如何感動他人與後世。」^[4]由此可見，中國的小說理論家談及小說及其敘事時，也深受抒情觀念的影響而左右，強調小說構思必須從感動出發的重要性，但要感動他人與後世，首先是自我的感動乃至激情滿懷，否則，還談何感動他人與後世？

抒情與敘事既然是相輔相成的關係，那麼與抒情性作品發展到某種非此即彼的關口，敘事性作品也就會很及時地應運而生。之所以會產生六朝志怪小說、唐傳奇乃至明清章回小說之文本，可能就在於長期貫穿抒情為本的文學已經不能適應社會發展及其人性日益複雜的需要，更不能代替敘事性作品而獨領風騷。

不過，有了敘事性作品並不意味著敘事發生於敘事，而應該承認敘事脫胎於抒情性作品中的慢節奏，是抒情作品中包容著的「講」的層面而孕育了敘事的「胎兒」，抒情堪稱是敘事的催胎劑，所以把抒情為本的目的視為敘事文本的動機，也就順理成章了。楊義在《中國敘事學》一書中也涉及到中國敘事學之於意象與抒情的淵源：「中國詩歌長於意象抒情，它所創造的閃光的意象，隨時從這種處於文學正宗地位的文體向其它文體的滲透。」^[5]這裡雖然提出的是「意象抒情」，其實也在證明「意象抒情」是奠基「敘事文本」抒情為本的

發展脈絡。

本文之所以要反復強調漢語小說敘事始於抒情、緣於抒情、依賴於抒情的說法，旨在推崇並證實抒情作為中國文學觀念之命題的實事求是性所在，我們只有找到了漢語小說敘事「抒情為本」這個根本之本，我們才能為漢語敘事性作品中存在的詩性美、意境美抑或是中國式的浪漫主義表現形式種種作出符合漢語語境的判斷，就像我們要闡釋西方文學觀念就繞不開模仿說乃至柏拉圖的「床喻」一樣。

與其說中國早期的敘事文本就是抒情文本這棵大樹的旁枝逸出，還不如說敘事文本就是抒情文本的載體。《世說新語》作為六朝志怪小說的代表，離抒情這棵大樹的根脈最近，說它是小說還有點勉強，但把它視為敘事文本的萌芽倒也未嘗不可。單從它的語言特色去考證，其精煉含蓄，雋永傳神，簡約真摯、恍然生動的語勢，就與抒情性作品形神相融，血肉之軀難解難分，甚至可以把抒情喻之為皮，敘事喻之為毛，彼此的關係，單從表現形式上看似乎涇渭分明，但從內在關聯上考察卻又形影相隨，皮毛緊密，可謂「皮之不存，毛將焉附？」唐宋傳奇中的代表作《柳毅傳》，之所以全篇洋溢著浪漫主義基調，尤其語言方面體現出來的節奏感和音樂美，誰能把這種敘事的抒情性根脈一刀斬斷呢？漢語小說自誕生以降至明清，無論短中長，差不多篇篇都離不開詩詞歌賦的點綴與靈動，倘若把中國古代小說中的詩詞歌賦都抽樣，那麼剩下的文字就如同一個失魂落魄的人，再讓這個人去講故事，他肯定就喪失了生動性乃至靈性。故此，陳平原言之有理：「中國古典小說之引錄大量詩詞，自有其美學功能，不能一概抹煞。倘若吟詩者不得不吟，且吟得合乎人物性情稟賦，則不但不是贅疣，還有利於小說氛圍的渲染與人物性格的刻畫。」^[6]

所以，有學者認為探尋漢語小說敘事的胚胎抑或根脈，都繞不開「詩強其裡」這個事實。因為「小說在中國這個『詩的國度』始終受著『詩騷』傳統的影響，使小說思維呈現出詩化的流變態勢，以致在唐代發現了可以追求詩意的傳奇小說，在現代文學史上更是產生了浪漫主義小說。」^[7]的

確，韓進廉的說法是符合中國文學乃至漢語小說發生發展實際的，作為漢語抒情性作品的源頭「詩騷」就如同民族文化的一代代「疫苗」被不斷注射到漢語小說的文脈裡，後世小說無論把故事講得多麼好聽，恐怕都割捨不了「詩騷」的干預乃至無意識作用其中。「詩賦雖然不是小說的直接源頭，但它發於小說產生以致早在漢代就趨於鼎盛，它那虛構故事情節的敘事框架，對客體的精細描繪，不可能不對小說文體施加影響。」^[9]此外，郭紹虞也持這一觀點：「小說與詩歌之間本有賦這一種東西，一方面為古詩之流，而另一方面其客主以首引，又本於莊、列寓言，實為小說之濫觴。」^[10]

當然，僅憑這點材料還不足以講清敘事是抒情的另一半，也是文學史的另一半的話題，因為漢語小說的巔峰既不是六朝志怪，也不是唐宋傳奇，無疑，明清章回體小說以及某些短篇白話等等，被更多的學界同仁視為漢語小說的「黃金白銀」。尤其《紅樓夢》的誕生，理所當然成為漢語小說的一大標杆，它的詩性特徵更是有力地證明了漢語小說抒情為本的觀念之無懈可擊。

三、童慶炳：《紅樓夢》是歌唱故事而非敘述故事

回首中國文學史以及文學理論史，抒情獨領風騷中國文學兩千年是事實，但敘事性文學不可逆轉地一步步之發展壯大起來也是事實。不過，明清章回小說及其他品種的崛起，雖然成為後世小說繁榮的前奏，但那時的小說地位極其低下，以致作者寫了小說也未必署上真實姓名，就像西方文藝復興時期的戲劇，由於文俗筆賤，大作完成了都署上別名，從而給後世研究帶來剪不斷、理還亂的學術之謎。《哈姆萊特》的原創者到底是莎士比亞，還是愛德華·德維爾，在西方哈學研究領域至今也沒有定論。

明清章回小說從文本而論是敘事的，即講故事的，但扒扒它的皮，又不難發現抒情為本的真面目。廣為傳播的四大名著《紅樓夢》、《三國演義》、《水滸傳》、《西遊記》以及《金瓶梅》、《儒林外史》、《鏡花緣》等等，抒情的、浪漫的、詩詞曲賦此起彼伏的表述習慣，亦詩亦文的筆意，詩意

的語言加之文采飛揚的情節氣氛駕馭，在這些名著中比比皆是，隨篇可見。比較之下，《紅樓夢》整篇抒情含量和詩性元素更為彰顯。

童慶炳之所以用翔實而細密的材料闡釋中國文學觀念是以抒情為主的審美形態，應該為此做了充分的準備，對於中國戲曲以及《紅樓夢》等名著的敘事文化淵源之研究，一定是做足了功課。他在《中西文學觀念差異論》中提到湯顯祖創作情緣時，首先認為：「《牡丹亭》之所以能寫出這樣一個死而復生的人物，乃是根源於作者有情感鬱積於心中，不得不發。……這就說明了中國戲曲以講故事為表，以抒發情感為裡。」^[11]換一句話說，沉澱在湯顯祖心底的一種內在需要就是要釋放藝術化了的情感，這也是構成創作動機的主觀因素之首要內驅力。

如果說「戲曲表面是講故事，深層次仍然是要抒發自己的情感」，^[12]那麼以此類推，與戲劇相似的小說自然也在這一原理之中。應該說文學就是情感的載體。詩人、小說家一生都在悉心侍候自己的思想情感，情生於萬物之誘惑，如此才有生命寫作的誕生，情滯而文謝，情是妙文之源。縱然中西方文學觀念有所差異，但在研究定論文學起源說中，卻也有人主張文學起源於情感說，托爾斯泰就是一個代表。

以中國「詩言志，歌詠言，聲依樂，律和聲」的文化淵源為考，明清以來的戲曲、小說的真正核心還是離不開一個「情」字，正如童慶炳所說，「明清以來，戲曲、小說作品的大量出現，從表面看，似乎離開了抒情傳統，轉向了敘事方面。其實也不儘然。因為第一，明清兩代抒情的詩仍屬於正統，是高雅的標誌；第二，就中國古代戲曲和小說作品而言，仍然貫穿著中國的獨特的抒情傳統。」^[13]是的，擺一擺明清以來傳世的每一部戲曲與小說，都是抒情與敘事的「種子」，《西廂記》、《牡丹亭》如此，此外，《紅樓夢》等四大名著也如此。

若以詩詞曲賦的數量作為衡量，一部名著抒情為本的事實，那麼《紅樓夢》也首當其衝。童慶炳不僅認為中國戲曲是以「講故事為表，以抒發情感為裡」，^[14]還不容易置疑地認為「一部《紅樓夢》不過是作者感歎自己身世，感歎生命的快樂與

悲哀而已。……《紅樓夢》是在歌唱故事，而不是一般地敘述故事。」^[14]或許童慶炳是提出《紅樓夢》「敘事如歌」的第一人，大凡認真讀過《紅樓夢》又深諳中國文學史的人，可能不會對這一說法持完全否定立場，《紅樓夢》是敘事的，也是抒情的、詩意的、浪漫的，通篇詩詞曲賦此起彼伏，構成了全書傷情悲世的基調，已是一種不爭的事實。

紅學研究者蔡義江曾編輯出版了《紅樓夢詩詞曲賦鑒賞》一書，並在書中提出「按頭制帽，詩即其人」的議題，同時也認可作者苦著《紅樓夢》定「有傳詩之意」，「傳詩」說可謂就是抒情為本的另一種說法。該書共選入了360餘篇詩詞曲賦和分析鑒賞，頗有可讀性，假如你把這些詩詞曲賦從《紅樓夢》中全部抽掉，那麼《紅樓夢》可能就曲終歌罷，面目全非了。

《紅樓夢》飽含抒情根脈的敘事形態，與童慶炳的「歌唱故事」說從某種原理上看完全和諧匹配。《紅樓夢》的思想及其敘事方式對於後世小說的影響與滲透之深，已無需贅述。漢語小說發展至上個世紀30年代乃至建國以來，80多年間，小說發展的長河中一直湧動著抒情的、浪漫的、詩性的小說，諸如魯迅的《傷逝》、郁達夫的《沉淪》、沈從文的《邊城》、廢名的諸多短篇小說，抒情意緒仍然顯而易見；即使當代小說敘事形態由於星轉月移、時過境遷，已與抒情的家族宗親出了「五服」，但深入扒扒當代小說的皮下根系，還是斬不斷抒情為本的「基因」。

所以童慶炳有關中國文學觀念是以「抒情」為主的審美論，以區別西方文學觀念是以「摹仿」為主的文學形態，不僅從歷史文化的根源上諸如中國農耕文明、人文傳統、務實精神等方面發掘材料，更重要的還是從文學本身去追根溯源並探尋漢語小說「敘事為表、抒情為裡」的文學史情感脈絡，並順理成章地提出《紅樓夢》是「歌唱故事而不是一般地講故事」之弘論。《紅樓夢》是抒情的，也是充悲情的，千軍萬馬一般沉澱在內心世界裡的「原始積累」，構成了作者長歌當哭的激情中心，真乃不吐不快、不抒不快。正如關四平所述：「《紅樓夢》的情感表現由多個層面構成，既有男女愛情，也有親情、友情。無論是哪個層面的情感

表現，有一點是共同的，即均帶有濃重的悲劇色彩。」^[15]這與童慶炳的《紅樓夢》敘事觀「歌唱故事」說如出一轍，悲劇的傳播，有時就是一種感歎、一種哀號、一種泣血，一言以蔽之，就是抒情。

童慶炳的中國文學觀念抒情說不僅與整體中國文學史相呼應，也與整體中國文學理論批評史相呼應，單以張少康、劉三富等著的《中國文學批評發展史》的脈絡為憑，自先秦文學觀的萌芽至清代前中期的詩詞理論，諸如詩、樂、舞三體一體的「詩言志」、孔子的「詩教」文學觀，西漢的「發憤著書」唐詩意境說，北宋論詞、《滄浪詩話》以及清代詩詞理論種種，都為抒情領唱中國文學史及其小說敘事抒情為本的中心議題提供了更加可圈可點的理論材料。小說敘事得益於抒情的孕育，同樣，中國文學理論批評史也得益於詩評的發展與豐富。倘若沒有詩評，又何來敘事理論的批評。

「小說的評點自然是從對詩文的評點發展起來的，但它的盛世則要歸功於李贄。」^[16]即使現當代文學理論抑或批評研究，詩學批評雖然所佔的比例銳減，但似乎也沒有任何一位專家會公然否定漢語小說敘事的抒情「基因」，相反，不少專門從事小說敘事理論研究以及美學研究的當下學者，也早已認識到了這一點。有關這一點，陳世驥給予的論斷更為明確：「中國文學註定要以抒情為主導，抒情精神成就了中國文學的榮耀。……賦中若有些微的戲劇或小說的潛意向，這意向都會被轉化，轉化成抒情式的修辭。」^[17]

小結

總之，童慶炳生前作為文藝理論研究領域的領軍性人物，對於文藝學科的貢獻是不言而喻的，一篇《中西文學觀念差異論》不過九牛一毛而已，但就是這「一毛」也是金牛之身彌足珍貴的「一毛」。筆者多次研讀了此文，尤其對第一部分「中國文學觀念——以『抒情』為主——審美論」作了深入的思考與考證，在充分認可這一觀點的同時，也並非盡信無疑。也就是說，漢語小說敘事固然可以視為抒情的載體，但就創作動因極其目的而言，抒情為本也並非敘事性作品的唯一，就文學的社會功能而言，應該還有補察時政、泄導人情乃至

傳播某種思想等等意圖，單純強調抒情為本抑或歌唱故事，難免顯得簡單而又空泛，因為抒情是與作者的創作思想、發揮某些社會功能的目的緊密掛鉤的，有關抒情的思想層面、社會功能層面的意義在強調漢語小說敘事抒情為本觀點的同時，也當給予必要的闡釋，讓「抒情為主」這個核心觀點既有內涵也見外延，更具有一種張力抑或彈性。限於篇幅，有關此文涉及的另外幾個分論點，這裡就從略了。

隨著社會現代性文化元素日益全方位注入，現代小說的現代性敘事也會多元生變，比如小說的主觀性色彩逐漸會被小說的客觀性所取代，不過萬變不離其宗，即中國文學的觀念抒情說或則敘事性作品的「抒情基因」永遠都是研究中國文學的真命題，不會因為文學的發展多變而被顛覆。

[1] 童慶炳：〈中西文學觀點差異論〉，載《文藝理論研究》，2012年第1期。

[2] 同注[1]。

[3] 同注[1]。

[4] 曹文軒著：《小說門》（作家出版社，2002年7月版），第206頁。

[5] 楊義著：《中國敘事學》（人民出版社，2009年5月版），第277頁。

[6] 陳平原著：《中國小說敘事模式的轉變》（北京大學出版社，2010年1月版），第210頁。

[7] 韓進廉著：《中國小說美學史》（河北大學出版社，2001年1月版），第6，15，16頁。

[8] 同上，第16頁。

[9] 同注[7]。

[10] 同注[1]。

[11] 同注[1]。

[12] 同注[1]。

[13] 同注[1]。

[14] 同注[1]。

[15] 關四平：《唐代小說文化意蘊探微》（人民文學出版社，2012年2月北京第1版），第437頁。

[16] 張少康、劉三富著：《中國文學理論批評發展史》（下）（北京大學出版社，1995年12月版），第225頁。

[17] 陳世驥著：《中國文學的抒情傳統》（三聯書店，2015年1月版），第5頁。

Interpretation of some assertions in Tong Qingbing's *On the Difference Between Chinese and Western Literary Ideas*

Sun Renge (Huainan Normal University)

Abstract: Since the Book of Songs was born, it is a basic fact that lyrics has always eulogized Chinese ancient literature. It can be said that narration is the other half of lyricism, and also the other half of literature. This article focuses on Tong Qingbing's "On the Difference between Chinese and Western Literary Ideas" to explain the central issue of "Chinese Literature's Aesthetics of Lyricism" and give a reasonable answer. Chinese operas and novels represented by Peony Pavilion and A Dream of Red Mansions are narrative only in form, that is, storytelling, but it is not difficult to find the true face of their lyricism by removing their skins. In Tong Qingbing's opinion, Dream of Red Mansions is about singing stories, not telling stories in general. Indeed, "A Dream of Red Mansions" is narrative, lyric, poetic and romantic. The rise and fall of poems and songs constitute the tone of the book's sad world. Such a theory should become a consensus in the academic circles.

Key Words: Chinese Novels; Narrative Texts; Lyric-based; Tong Qingbing's Literary Views