

# 中国传统故事诗学的现代重构

王轻鸿

**内容提要** 中国传统故事诗学在现代以来看似被否定，实际上其中蕴含的民间性、劝诫性、口语化特征契合了五四新文化运动的方向，促成了文学观念变革的学术增长点。现代以来，故事诗学在继承传统的基础上发生了嬗变，意义指向从关注“已经发生的事”的真实性转向了注重缀合性、奇幻性、悠远性、超越性，虚构意味更加突出，结构形态从关注故事的“穿插”“连缀”等转向了注重故事“头”“身”“尾”的“完整”，理性化色彩更加浓厚，从内容和形式层面重构了具有现代意义的诗学话语体系。总体而言，这种重构受到了西方文化和文学观念的影响，如何进一步激活中国传统故事诗学的活力，还有较大的拓展空间。

**关键词** 故事诗学；意义指向；结构形态；话语体系

学术界关于中国传统诗学现代转型的探讨，在研究方法上不再坚守纯粹的反叛或者割裂传统的思维方式，而是越来越强调从传统与现代的整体性关联中辩证地看待中国诗学的内在机理，推进学术思想的创新，并取得了不少有影响的成果<sup>[1]</sup>。故事诗学在中国影响深远，研究其现代重构具有重要意义，然而至今并没有得到深度有效的开掘。中国传统故事诗学的基因为何能在现代遗传？在继承传统的基础上产生了什么样的变异？这些是本文要探讨的问题。

## 一 与现代的契合

五四时期是文化变革的时代，对于传统文化的质疑是时代的浪潮，中国传统故事诗学也被推到了风口浪尖上，出现了与现代“断裂”的迹象。现代学者大多以西方现代小说观念为标准，标举“典型”“性格”“情节”等，对中国传统故事诗学则讳莫如深，要求人们读古书“则略去故事”，原因在于古书“说故事，则大抵谬妄，陋易医，谬则难治也”<sup>[2]</sup>。深究小说、戏剧不如诗文地位高的原因时，则直接把矛头指向了故事<sup>[3]</sup>；还以西方小说发展的历史阶段为例，试图说明中国传统故事只是小说的初级形式，因此缺乏审美价值<sup>[4]</sup>。阅读

被奉为经典的文学作品，看重的却是关于人性、人情的书写，而不再是所讲的故事，如陈独秀这样告诫读者：“今后我们应当觉悟，我们领略《石头记》应该领略他的善写人情，不应该领略他的善述故事；今后我们更应该觉悟，我们做小说的人，只应该做善写人情的小说，不应该做善述故事的小说。”<sup>[5]</sup>沈从文1933年写作《月下小景》时在题记中感叹：“中国人会写‘小说’的仿佛已经有了很多人，但很少有人来写‘故事’。”有人在评价这部作品时也认为，“小说就是讲故事”这种观念在现代已经被看作是“陈腐的文艺原则”<sup>[6]</sup>。中国传统故事诗学在现代遭受冷落可见一斑。

然而，文化、文学观念秉承遗传基因，现代与古代血脉相连，二者是无法完全割舍的，所谓“断裂”只是在传承的过程中会发生一些变异而已。黄子平、钱理群等学者认为：“一个纵向的大背景是两千多年的中国古典文学传统，当我们论证那关键性的‘断裂’时，断裂正是一种深刻的联系，类似脐带的一种联系，而没有断裂，也就不成其为背景。”<sup>[7]</sup>传统故事诗学与中国文学观念的现代转型不乏内在精神的契合，形成的是相互依存和转化的耦合机制。

首先，民间性。与登大雅之堂的传统诗文不同，传统故事流传在勾栏瓦舍甚至田间陌头，显现

出非凡的活力，就像有的学者说的那样：“一个讲故事的高手总是扎根于民众，尤其扎根于手艺人阶层。”<sup>[8]</sup>与世界各地流传的故事进行比较，民间性在地域辽阔历史悠久的中国表现得尤为突出。

现代以来，中国学者开始撰写文学史，故事因其洋溢着浓郁的民间气息，其文学史上的合法席位在现代得到认可。鲁迅在《中国小说的历史的变迁》中说道：“人在劳动时，既用歌吟以自娱，借它忘却劳苦了，则到休息时，亦必要寻一种事情以消遣闲暇。这种事情，就是彼此谈论故事，而这谈论故事，正就是小说的起源。”<sup>[9]</sup>胡适写作《白话文学史》，设专章梳理故事诗并予以高度评价，就是因为纯粹故事诗的产生不在于文人阶级而在于爱听故事又爱说故事的民间<sup>[10]</sup>。在郑振铎看来，“《四库全书总目》别集部所列，多不足为凭；其分类亦未恰当；且尤多遗漏；伟大的国民文学，如《水浒》、《三国演义》、《西游记》等一概不录——《四库全书总目》内本就不列小说一门——非以现代的文学的原理，来下一番整理的功夫不可”<sup>[11]</sup>。也就是说，没有被《四库全书总目》收录的《水浒》《三国演义》《西游记》等，其实在民间早已流传，只有以“现代的文学原理”即民间视角进行整理，才能够被纳入到文学史的范畴。不难看出，故事的民间性已经成为现代厘清中国文学源流的重要依据。

故事的民间性彰显出现代文学革命的性质，更是顺应了现代以来文学革命的需求。五四时期将新旧文化、文学的对立转换成民间与贵族的对立，所谓“活的文学”指的就是迥异于陈腐的贵族文学而唯一存在于民间的文学。人们普遍认为文人的雕琢导致了文学生命的枯萎，唯有回到民间才可能有“活的文学”，即“一切新文学的来源都在民间”<sup>[12]</sup>。新文化运动的一个非常重要的实绩，就是开拓性地展开了民间文化资料的收集、整理和研究，来自民间的故事这股潜流在现代受到关注而成为显学。救亡时期的文学肩负着特殊历史使命，其战斗性离不开唤起大众的感召力，故事的民间性作为现代文学的价值取向得到强化：“为了人民大众对于民间文学是喜闻乐见的，我希望能有一个‘新的民间文学运动’，我指的是民间故事、民歌、谚

语这一类的文学。”<sup>[13]</sup>也就是说，故事的民间性将中国文学现代转型奏响的主旋律推向了又一个高潮。

其次，劝诫性。柏拉图在《理想国》中强调要用“好的故事”来教育儿童，关于诸神的故事是主体，而且所讲的是“最大的、宇宙中最重要的事情”，因此对于人生具有非凡的意义。中国现代学者也持相似观点，认为“儿童既喜欢，有兴趣能够看的那些童话、神话、故事等，不妨尽搜罗来给他们看，尽听他们自己去看，用不着老师来教”<sup>[14]</sup>。诗文固然也能发挥重要的“诗教”“文以载道”功能，这种道德净化主要是在具有一定文化层次的社会阶层产生影响，而通过故事讲述来惩恶扬善，则在普通的民众中也能起到潜移默化的劝诫作用，效果更为明显。

现代启蒙高度关注人的发现，反对旧道德，倡导新道德，是新文化运动的重要内容，建设“人的文学”与“活的文学”一样，成为了五四文学革命的重要目标，顺理成章就会自觉选择故事这样一条便于通达寻常百姓家的路径。周作人在《人的文学》中就是这样说的：“人的文学，当以人的道德为本，这道德问题方面很广，一时不能细说，现在只就文学关系上，略举几项。”<sup>[15]</sup>他列举的道德包括两性的爱、亲子的爱等，由理性层面扩展到人的欲望层面，充分体现出新文学对于新道德的关注。现代对于旧道德的批判就是从故事入手的，武侠小说中有黄天霸、白玉堂等锄强扶弱、除暴安良的英雄好汉，最后却为官僚效忠，成为驯服的走狗。在现代作家看来，这样的故事导致了不识字的社会大众英雄崇拜意识的模糊和迷失<sup>[16]</sup>。对于新道德的倡导，也主张从故事中去挖掘，要求“农民剧本的结构应该先是一个很具体而生动的故事”<sup>[17]</sup>，这样才能展现人生意义的片断。像婚姻自由、男女平等、个性解放等现代道德理想，就是通过讲述刘兰芝与焦仲卿的故事，得到农民的理解和认同的。还把故事的劝诫意义和人的塑造结合：“一般民众之所以要求小说，是因为要读故事。”“问题是在——故事有没有意义？藉了故事的躯体而描写人性，这便是好的小说。”<sup>[18]</sup>沈从文的《看虹录》反映了以“我”为代表的中产阶级的人生境况，结尾就是这

样的：“到末了，‘我’便消失在‘故事’里了。在桌上稿本内，已写成了五千字。我知道这小东西寄到另外一处去，别人便把它当成‘小说’，从故事中推究真伪。对于我呢，生命的残余，梦的残余而已。”实际上在通过故事来演绎人生意味，彰显生命意识，极具现代意义。

最后，口语化。唐代佛教兴盛，为使得经书通俗而改为口语色彩浓厚的“俗文”，到后来变文则专讲故事而成为了口头讲话的艺术。宋代说书成为了职业，说书人讲故事所用的底本即话本，属于言文一致的白话，对于中国早期的短篇小说和长篇小说的影响很大。中国传统故事的口语特点备受现代学者关注，鲁迅说：“以俚语著书，叙述故事，谓之‘评话’，即今所谓‘白话小说’者是也。”<sup>[19]</sup>在胡适看来，《水浒传》《西游记》《三国演义》以及关汉卿的戏曲中的故事，“不避俗字俗语”，“言文合一，白话几成文学的语言矣”<sup>[20]</sup>。

口语化体现了新文学运动反对文言文、倡导白话文的内在要求。胡适认为，“一切语言文字的作用在于达意表情”，因此需要一种“可读，可听，可歌，可讲，可记……村姬妇孺皆可懂”的“活的语言”“活的文学”。因为讲故事使用的是白话，所以主张将小说地位提升：“今人犹有鄙夷白话小说为文学小道者，不知施耐庵、曹雪芹、吴趼人，皆文学正宗，而骈文律诗乃真小道耳。”<sup>[21]</sup>包天笑在其主编的《小说画报》中，极力主张“小说以白话为正宗”，并认为“文学进化之轨道，必由古语之文学而变为俗语之文学”<sup>[22]</sup>。守旧派尽管对于白话文运动持怀疑态度，但主要针对的是诗文，认为“小说词曲故可用白话，诗文则不可”<sup>[23]</sup>。文学史的编写更是突出了故事的口语特点，胡适编写《白话文学史》强调“唱歌说故事”的口语特点，六朝文学专门介绍包括《孤儿的故事》《孔雀东南飞》等“故事诗”（Epic），反复阐述“说”的特点：“小百姓是爱听故事又爱说故事的，他们不赋两京，不赋三都，他们有时歌唱恋情，有时发泄苦痛，但平时最爱说故事。”“故事诗的精神全在于说故事：只要把故事说的津津有味，娓娓动听。”<sup>[24]</sup>郑振铎《中国俗文学史》中所指的“俗文学”包括大众的、集体的口传文学，蒋祖怡《中国人民文学

史》涵盖历代劳动人民创造的口头的文学，包括神话与传说、巫舞与杂剧、传说与说话、讲唱与表演等。概而言之，故事的口语化与新文学运动方向是一致的。

## 二 意义指向的变迁

故事作为一种传统的诗学观念，在进入现代的文论话语体系后，其意义指向不再与传统同日而语。浦安迪在《中国叙事学》中明确提出“叙事就是讲故事”，并总结出中国古代文学故事的意义指向的独特之处：“西人重‘模仿’，等于假定所讲述的一切都是出于虚构。中国人重‘传述’（transmission），等于宣称所述的一切都处于真实。”<sup>[25]</sup>如果说中国传统的故事意义指向是事件的“真实”，属于非虚构的范畴，那么现代以来则转向了虚构。具体表现在故事的缀合性、奇幻性、悠远性和超越性。

首先，故事的缀合性。传统的所谓故事，与“史”相关。《说文解字》这样解释“史”：“史，记事者也。”司马迁在《史记·太史公自序》中说：“余所谓述故事，整齐其世传，非所谓作也。”这里所说的故事就是指对于过去已经发生了的事件的忠实记录。这一传统源远流长，春秋时期就出现史官，并且有了“左史记言，右史记事”的明确分工。史传因其真实可靠，所以在文中的等次高，不论“六经皆史”还是“史贵于文”也都表明了这一点，演义、野史、外史、稗史、异史、别传、外传、列传等皆依附于史，均体现出以小说叙史的观念。中国古代小说讲的故事来源于道听途说、街谈巷语，存在不实之处，远远不及史传文学地位高，而被视为“小道”“末技”，在《文心雕龙》里连次等的文类都没有列进去。

而现代小说理论主张故事的缀合性，意在打破历史的真实性，就是从对文学讲“史”的否定开始的。鲁迅将正史称作“相斫书”，而小说被看作是“史”的一个支流则难有真知灼见：“史家成见，自汉迄今盖略同。”<sup>[26]</sup>实际上就是在告诫人们，与其读线装的历史书，不如去读野史、看杂说。在具体的文学批评实践中也体现了出来，郑振铎的历史

小说《桂公塘》被认为“太为《指南录》所拘束，未能活泼耳”，并批评中国古代的一些历史小说：“拘牵史实，袭用陈言，故既拙于措辞，又颇惮于叙事，蔡昉《东周列国志读法》云，‘若说是正经书，却毕竟是小说样子，……但要说他是小说，他却件件从经传上来。’本以美之，而讲史之病亦在此。”<sup>[27]</sup>

故事的缀合性通过对于“已经发生的事”的交错重组即“新编”来实现。鲁迅在历史小说集《故事新编》中有意让历史人物自由穿梭于古今之间，从而淡化了“实有其事”的意味，甚至主张故事与历史相悖，从这个意义上说，开辟了中国现代历史小说创作的先河。鲁迅曾经向郁达夫讲过写作唐玄宗和杨玉环故事的构思，将死后的杨玉环与得了神经病的唐玄宗相见作为故事的结尾，郁达夫由此悟出：“历史小说的好处，就在小说家可以不被史实所拘，而可以利用历史。”<sup>[28]</sup>这一时期的历史小说中还出现了很多古代根本就没有出现的词语，比如“面包”“馒头”“薪水”“共产”“共妻”等现代词，甚至还有“喜坡哄屈里亚”（Hypochondria）、“结核性脑膜炎”（Meningitis tuberculosa）等外来词。超越时空的词语交织，解构了故事的真实性。

其次，故事的奇幻性。所谓奇幻性，就是指讲述的故事神秘诡异，在现实生活中根本不可能发生，只可能在人的想象中呈现。古代传奇中不乏虚构的故事，本来是有贬义的，却为现代文论青睐。唐代佛教经变故事传播开来，虚幻的色彩浓厚，唐代传奇兴起，内容多传述奇闻异事，在鲁迅看来，唐人传奇“始有意为小说”，就在于“叙述宛转，文辞华艳”，最为重要的是继承了“搜奇记逸”的基因，后代小说“于是自有奇闻异说，生于民间，辗转繁变，以成故事，复经好事者掇拾粉饰，而文籍以出”<sup>[29]</sup>。

与此相应的是，故事的奇幻性在现代小说理论建构中大行其道，声称在小说中表现“事理”的最高境界是“幻境”：“举凡宙合之事理，有为人群所未悉者，庄言以示之，不如微言以告之；微言以告之，不如婉言以明之；婉言以明之，不如妙譬以喻之；妙譬以喻之，不如幻境以悦之：而自来小说大家，皆具此能力者也。”<sup>[30]</sup>现代作家小说与传奇结

下不解之缘，沈从文有一篇小说直接命名为《传奇不奇》，作家要突出的就是故事的离奇特点，沈从文特意告诉读者：“我还不曾看过什么‘传奇’比我这一阵子亲身参加的更荒谬更离奇。也想不出还有什么‘人生’比我遇到的更自然更近乎人的本性！”<sup>[31]</sup>张爱玲将自己的第一本小说集命名为《传奇》，当代作家冯骥才也将自己记写长期流传津门的民间传说的小说命名为《俗世奇人》，其实都是想从古人讲述的故事中汲取奇幻性智慧。将“奇人”“怪人”“怪事”等列入小说题目，或是作为人物形象特征，在现代小说中更是屡见不鲜。

故事强调“荒谬离奇”，制造有悖于现实常态的惊奇效果，这是现代美学观念的充分体现。柏拉图时代就把诗人称为说谎者，19世纪唯美主义代表王尔德认为古老的说谎艺术已经衰落，在当代应该恢复撒谎——讲述美而不真实的故事，这才是艺术的真正目的<sup>[32]</sup>。自称为“乡下人”的沈从文就是这样一位讲故事的高手，他就是利用乡下富有传奇、虚幻色彩的故事来满足都市读者的阅读心理。在小说《三个男人和一个女人》修改版本的开头和结尾，他直陈自己关于故事的理解：“因为落雨，朋友逼我说落雨的故事。这是其中最平凡的一个。它若不大动人，只是因为它太真实。我们都知道，凡美丽的都常常不是真实的，天上的虹同睡眠的梦，便为我们作例。”他用的是“生命”“爱”“美”“人性”等词语，表现的是“人生的形式”。沈从文在《〈看虹摘星录〉后记》中说：“不管是故事还是人生，一切都应当美一点。”所谓“美”建立在超越真实的基础之上，他进而宣称：“这种世界即或根本没有，也无碍于故事的真实。”实则是在阐发故事和真实的悖论，张扬的是虚构特征，颇具现代意识。

再其次，故事的悠远性。本雅明在《讲故事的人》中把讲故事的人分成“水手”和“农夫”两种类型，那种见多识广的人带回的远方的传说和那种当地人了解最深的关于过去的传说交汇在一起，成就了故事的悠远特点。我们当然不能生硬照搬这种理论来解释中国故事文学观念，但是应该看到，中国现代文论在西方文化人类学的影响下，把考察文化和文学的视野投向了遥远的人类童年时代，发

掘了本土文化中滋生出来的神话、传说、史诗、童话、寓言等故事文体。虽然文体的边界界定不够清晰，存在混杂不清的瑕疵，但是抓住了悠远性这一核心特点，重新阐释了故事的要义。

神话与传说。现代以来试图通过神话来重溯中华文化之源，表现在对于神话通过幻想的方式来把握世界方式的高度关注。茅盾这样定义神话：“神话是一种流行于上古时代的民间故事，所叙述的是超乎人类能力以上的神们的行事。虽然荒唐无稽，可是古代人民互相传述，却确信意味是真的。”<sup>[33]</sup>这些远古的故事在现代看来“荒唐无稽”，意思就是说具有虚构的意味。神话在流传的过程中出现了历史化演变，黄帝、伏羲、女娲等不再是作为神，而是作为自己的祖先来看待的，现代学者试图返回到原始神话中重新寻找小说的源头。鲁迅《中国小说的历史的变迁》的第一讲是《从神话到神仙传》，认为小说不是起源于稗官，而是起源于神话和传说，认为“从神话演进，故事渐近于人性，出现的大抵是‘半神’，如说古来建大功的英雄，其才能在凡人之上，由于天授的就是”<sup>[34]</sup>。强调的仍然是神、英雄身上不同于人的超凡脱俗的特点。神话故事开启了现代作家的创作心智，启发作家对于人的发现与充满了虚构色彩的神话联系起来，进而实现文学观念的革新：“我们似乎需要‘人’来重新写作‘神话’。这神话不仅综合过去人类的抒情幻想与梦，加以现实成分重新处理。应当是综合过去人类求生的经验，以及人类对于人的认识，为未来有所安排。”<sup>[35]</sup>现代以来对神话与传说没有严格区分，大多将传说看作是神话人性化演进的结果，鲁迅在《中国小说史略》中说：“传说之所道，或为神性之人，或为古英雄，其奇才异能神勇为凡人所不及。”<sup>[36]</sup>现代学者试图回到上古时期，以原始的生活和信仰为依据来重新整理，从而恢复传说的价值，刻意强调小说中的人与现实中的普通人的巨大不同。

史诗。荷马史诗作为古希腊文明的瑰宝，因为故事中的“人神同性”而被称为“希腊的《圣经》”。黑格尔曾经指出过中国缺乏史诗这一现象，朱光潜、胡适等学者分析原因时，将史诗中的故事意义与虚构特征紧密联系。或认为是中国缺乏西方

宗教文化背景，缺乏超越精神，或认为中国人地理环境和生存条件约束，导致虚构和想象力匮乏，致使史诗在中国出现较晚。在胡适看来，焦仲卿与刘兰芝的故事演绎了“中有双飞鸟，自名为鸳鸯，仰头相向鸣，夜夜达五更”的浪漫和神奇，于是称之为“不朽杰作”，“古代民间最伟大的故事诗”<sup>[37]</sup>，钱玄同、傅斯年、刘大白、刘大杰、朱湘等一批新文学运动倡导者均从这个角度盛赞这一首中国故事诗。

童话和寓言。现代以来，周作人是较早开始童话研究的学者，赵景深、钟敬文、郑振铎、叶绍钧等人也加入到了童话研究的行列，同时周作人、茅盾、夏丏尊、孙毓修等人还将格林童话、安徒生童话等译介到中国。人们对于童话如此热衷，是和这种故事文体的特征密切相关的。童话常常被看作是儿童文学体裁，个体的童年与人类的童年一样，对于荒诞不经的事情信以为真，因此，童话讲述的都被看作是幻想、虚构的故事，呈现出文体的本质特征。现代学者认为童话讲述的属于“荒唐乖谬的故事”，极大拓展了故事的想象，并直接用“新奇”来作为童话的核心，所谓“新奇”即“非现实的神奇世界”，其文学价值意义得到肯定，“神怪的事只要不过恐怖的程度，总还无妨”<sup>[38]</sup>。寓言与童话在现代文论中混为一谈，强调其中讲述的故事的虚构特征是相同的，周作人认为：“寓言是童话的一种，不过略微简短，又多含着教训的意思，普通就称作寓言。”<sup>[39]</sup>鲁迅说庄子著作属于寓言，特点就是：“著书十余万言，大抵寓言，人物土地，皆空言无事实，而其文则汪洋辟阖，仪态万方，晚周诸子之作，莫能先也。”<sup>[40]</sup>可见也是在突出寓言故事的虚构特征。

最后，故事的超越性。现实主义常常被看作是西方18世纪以后小说与先前的传奇故事的分水岭，这是就题材而言的，其实现实主义在处理与现实的关系时，因为拉开了与现实的距离，而同样具有虚构的意味。现实主义理论可以追溯到古希腊时期的模仿说，亚理斯多德在《诗学》中强调“已经发生的事”与“可能发生的事”完全不同，即诗人的模仿与现实的存在异质性，诗人的模仿比历史学家的忠实记录更具有普遍性，对于现实的超越更具有价

值意义，奠定了后世虚构理论基础，以至于亚里斯多德《诗学》研究专家凯特·汉伯格和叙述学家热拉尔·热奈特主张将模仿直接翻译为虚构<sup>[41]</sup>。

现实主义是对中国现代小说创作和批评观念产生巨大影响的西方文论，最初介绍到中国被称为写实主义。20世纪30年代写现实主义的代表人物有茅盾、老舍、沈从文等，他们理论和创作的价值意义定位在“实”背后的“虚”。茅盾写作《子夜》调查过商界、金融界等，有丰厚的现实基础，但是在学术界更为看重的是故事背后对于社会历史性质的认知和把握，老舍则从庶民故事中提炼出传统与现代价值交错的规律，沈从文讲述湘西故事则寄寓着自己的精神乌托邦。现实故事中因为均蕴含着对于客观事物的理性把握，因此他们的小说被冠以“写实主义小说的虚构”的命名<sup>[42]</sup>。现实主义的核心范畴是典型，早在1921年鲁迅就已经使用典型这一术语，后来瞿秋白、成仿吾、茅盾、胡风、周扬等进一步译介和探讨，对于故事背后的“普遍性”的揭示，成为了关于典型理论最令人信服的解释。胡风认为：“艺术家在创造‘典型’的工作里面，既需要想象和直观来熔铸他从人生里面取来的一切印象，还需要认识人生分析人生的能力，使他从人生里面取来的是本质的真实的东西。”<sup>[43]</sup>周扬说：“典型不是模特儿的摹绘，不是空想的影子，而是作者用丰富的想象力把实际上已经存在或正在萌芽的某一社会群共同的性格，综合，夸大，给予最具体真实的表现的的东西。”<sup>[44]</sup>虽然胡风和周扬围绕典型存在激烈的争论，然而，都一致认为需要从现实的现象到主观的抽象，完成对于现实的超越。茅盾评价阿Q这个典型就是这样概括的：“在接触灰色的人物的时候，或听得了他们的什么‘故事’时候，《阿Q正传》里的片段的画面，便浮现在眼前了”，因为揭示了“人性的普遍弱点”<sup>[45]</sup>。典型包括人物、环境等，阿Q、祥子、翠翠等故事人物和鲁镇、边城等故事地点都有现实的影子，所具有的典型意义则在于超越现实的普遍性。

### 三 结构形态的重塑

现代以来，故事另一个整体性变异方面在于结

构形态发生了变革。所谓形态本是生物学术语，指的是有关生物现象和本质的科学，与解剖学只注重现象描述不同。故事的结构形态作为有血有肉更是有灵魂的有机体，在现代进行了怎样的重塑呢？

现代由口头讲述变成文字阅读，为故事形态的重塑带来了契机。“说话人讲故事，……故事因讲解而明”，为了让故事为听众喜闻乐见，需要具备“声、辩、才、博”等素养，尤其是“辩”，“非辩无以适时”<sup>[46]</sup>，实际上就是和受众的对话技巧。具体来说，一个说书人除了要换不同的语气惟妙惟肖去讲述之外，还要注重临场发挥，与听众进行对话交流，每一次讲述的故事会因为环境、听众等的不同而有所不同，所以说讲述的故事是说书人与受众共同的创造，呈现的是不断开放的故事文本。阅读印刷文字则不同，波斯特认为：“言语通过加强人们之间的纽带，把主体建构为一个群体的成员。印刷文字则把主体建构为理性的自主的自我，建构成文化可靠的阐释者。”<sup>[47]</sup>通过白纸黑字来写作故事，需要缜密构思、精准表达，展现个体独特的思考。书面的语言方式体现出的是新的价值尺度和文化心理，即理性精神的潜滋暗长。

当然，更为重要的是，人会依据自身的愿望、目的对于媒介变革的影响进行甄别、取舍、提升、凝练，故事结构形态的变革实际上是在媒介转型与人的精神活动互动共生而形成的文化场域中实现的。宋代以来故事底本就有了印刷出品，现代以来不只是印刷量的增加，更重要的是主体精神的作用，使得故事的结构形态更加自觉服从于理性的召唤。本雅明认为：“讲故事的人所讲述的取自经验——亲身经验或别人转述的经验，他又使之成为听他的故事的人的经验。小说家把自己孤立于别人。小说的诞生地是孤独的个人——是不再能举几例自己所关心的事情，告诉别人自己所经验的，自己得不到别人的忠告，也不能向别人提出忠告的孤独的个人。”<sup>[48]</sup>在中国现代文论中也是如此，“孤独”成为一股新潮。鲁迅最喜欢的《孔乙己》，在读者看来就在于写出了“冷淡”人生：“能于寥寥数页之中，将社会对于苦人的冷淡，不慌不忙地描写出来，讽刺又不很显露，有大家的风范。”<sup>[49]</sup>郁达夫代表作《沉沦》是现代小说创生时期的重要作

品，成仿吾在和郭沫若的通信中，对之用“孤独的悲哀”“‘离群’‘无爱’的孤独”等来评价<sup>[50]</sup>。郭沫若则用“个人的郁积，民族的郁积”来概括自己写作的动力<sup>[51]</sup>。沈从文在写作《边城》期间，不管是给新婚妻子的私信，还是公开发表的写作宣言，都一再强调从“水”中悟出的“孤独”，成为了解人性从事写作的直接动因，然而，作品讲述的故事被曲解令他痛心疾首：“我作品能够在市场上流行，实际上近于买椟还珠。你们能欣赏我故事的清新，照例那作品背后蕴藏的热情忽略了，你们能欣赏我文字的朴实，照例那作品背后隐伏的悲痛也忽略了。”<sup>[52]</sup>可见，不管是夫子自道，还是他人评论，都表明“孤独”已经成为现代作家故事写作的新境界，即故事由引发大众的共鸣，转向了个体的沉潜思考，召唤回归到自我的内心世界，向读者呈现的是自我对于世界独特的理性认识。

故事的现代结构形态不只是时间意义上的外在时序，更是内在品格的具体显现，正是在理性精神烛照下进行故事形态的重塑，才注重追求“完整”。有学者认为：“我觉得好的小说必须要有一个故事做骨干，结构要完整，要有头有尾有中部，然后作者再凭借这故事来表现作者所了解的人性，这人性的刻画才是小说的灵魂。”<sup>[53]</sup>还有学者从艺术方面来要求一个小说的高手，最为重要的就是做到“结构的完密”，“别的几篇当中，虽然也有结构不大好的，但都能用‘擒贼擒王’的手段，截取人生的剖面”<sup>[54]</sup>。做到了结构完整，即使有其他不足，也是瑕不掩瑜。这与西方叙事理论是较为一致的，按照亚理斯多德的解释：“所谓‘完整’，指事之有头、有身、有尾。所谓‘头’，指事之不必上承他事，但自然引起他事发生者；所谓‘尾’，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然的上承某事者，但无他事继其后；所谓‘身’，指事之承前启后者。所以结构完美的布局不能随便起讫，而必须遵照此处所说的方式。”<sup>[55]</sup>强调按照时间线性的顺序有序展开，头、身、尾环环相扣，成为一个有机结合、不可分割的整体，成为了现代文论阐述故事形态的重要支点。

故事的“首”。宋代拟话本小说讲述故事用的是白话，语言表达更为充分，时间不断延续，每

回都是讲述一两个故事，其小说结构被现代学者分成“头回”和“正话”，章回体成为中国古代长篇小说主要的结构形态。“头回”即开头，讲述故事常用的是“从前”“很久很久以前”的表述，并不准确的时间其实淡化了故事发生的时代背景，引用诗词或评论时事等作为故事的开头，这些“闲话”或“他事”是比较随意的，主要是为了吸引听众，与故事的“正话”没有紧密的联系。茅盾对于传统的章回体小说进行了反思，认为开头用的是“话说”“且说”“实在引不起美感”，主要是这些开头一般都会游离于故事表现的内容之外，“一个人物第一次登场，必用数十字乃至数百字，写零用账似的细细地把那个人物的面貌、身材、服装、举止，一一登记出来，或做一首《西江月》、一篇《古风》以为代替”<sup>[56]</sup>。“零用账”指的就是将没有内在关联的东西杂糅在一起，茅盾根据中国现代小说内容与形式的思想和结构，将之分作新旧两派，对于现代小说故事的开头的要求，是相对于传统的故事结构形态的不足而言的，可谓“破”中有“立”。黄药眠认为《水浒》中人物的出场就个体而言还是很成功的，但是“没有在整个小说布局上作有计划的安排”则是一大缺陷。他以巴尔扎克创作为例来谈人物出场的要求：“首先是一般叙述故事发生地方和环境，其次是概括的介绍小说里面主要人物的历史和地位，以及他们的一般容貌和精神状态，再其次说到人物的活动，于是具体的故事开始了”，“他有意识地把人物对于环境的有机依存加以强调”<sup>[57]</sup>。这里强调从整个的社会和风俗说起，然后把人物镶嵌进去，所以故事开头就是为典型人物、典型环境的塑造做好铺垫。概而言之，现代故事结构形态中的“头”，与整体要有内在的联系。

故事的“身”。现代文论要求故事的发展和高潮部分必须紧凑，彰显内在的逻辑性，对于传统故事演进形态进行了猛烈的抨击。古代小说的故事发展不是线性的，而是几个故事交错在一起讲的，茅盾将之概括为“穿插”：“他们描写书中并行的几件事，往往又学劣手下围棋的方法，老老实实从每个角做起，棋子一排一排向外扩展，直到再不能向前时方才歇手，换一个角来，再同样努力向前，直到和前一角外扩的边缘相遇；他们就用这种呆板的手

段，造成所谓‘穿插’的章法。”<sup>[58]</sup>“穿插”的弊端就在于同时写“并行的几件事”，造成了结构的松散。朱光潜在《文学上的低级趣味》一文中，从作品内容和作者的角度列举了10种低级趣味，排在第一位的就是“侦探故事”，主要就是因为“穿插”，他说的“穿插”即“悬揣和突惊”，不符合现代小说人物塑造的要求：“单靠寻常侦探故事的一点离奇巧妙的穿插绝不能成为文学作品，而且文学作品有这种穿插的，它的精华也不在这种穿插上面。文学作品之所以成为文学作品，在能写出具体的境界，生动的人物和深刻的精致。”<sup>[59]</sup>在胡适看来，古代故事结构形态被称为“连缀”，他以《儒林外史》为例解释说：“全是一段一段的短篇小品连缀起来的；拆开来，每段自成一篇；斗拢来，可长至无穷。”其实，这种“连缀”在长篇小说中也是普遍的，比如七擒孟获、三打白骨精等故事，都是一种循环往复并置在一起的。黄药眠认为，古代故事是“一个故事连着一个故事”，以《水浒》为例阐明的是，本身就是许多民间的故事凑合起来的，只是为了茶馆里群众的需要，故事与故事之间并没有必然的联系，“这里每一个故事都是可以独立的，拆开来的，中间不过有一个或数个中心人物，作为故事的主干，但也正因为这些故事并不是整套的有机结构，因此这些人物可以跟着故事的发展或需要，随时出场或随时放在一边”<sup>[60]</sup>。也就是说，古代的故事演进缺乏有机的统一观念，显得零散和无序。除了中国现代学者之外，西方汉学家也在用“散沙”“杂烩”等来描述中国传统故事的演进，在浦安迪看来，“我们初读时的印象，会感到《水浒传》是由一些出自民间的故事素材杂乱拼接在一起的杂烩”<sup>[61]</sup>。

故事的“尾”。故事的结尾不再坚持用传统的“欲知后事如何，且听下回分解”等来刺激受众的欲望。更重要的是，要求故事不再遵循“私定终身后花园，落难公子中状元”“恶有恶报，善有善报”的大团圆结局模式，这种大团圆所表现的“美满”在现代学者看来是在说谎，是在“瞒与骗”，实际上就是要求故事的“尾”要突出其必然性。《阿Q正传》当初在《晨报》连载时，故事令读者兴致盎然使得报纸销量大增，副刊编辑孙伏园不同意阿Q

的结局是被枪毙，希望故事继续讲下去，这显然与鲁迅关于“革命”的理性思考不一致。等到编辑出差时作者把“大团圆”部分在报纸上发表，这一故事的结尾引起了激烈争论。周作人指出这是败笔，故事的结局难以让人认同，认为“只是著者本意似乎想把阿Q痛骂一顿，做到临了却觉得在未庄里阿Q还是唯一可爱的人物，比别人还要正直些，所以终于被‘正法’了”<sup>[62]</sup>。郑振铎认为阿Q的结局，让人觉得这一形象前后不一致，因此颇有微词：“我在《晨报》上初读此作之时，即不以为然，至今也还不以为然，似乎作者对于阿Q之收局太匆促了，他不欲再往下写了，便如此随意的给他一个‘大团圆’。”<sup>[63]</sup>围绕故事的结局，尽管存在不同的判断，但是有一点是共同的，那就是都遵循从理性的角度强调其必然性的思路。鲁迅曾经在《我怎么做起小说来》中检讨《不周山》的写作，说自己的原意是写关于性的发动、创造和衰亡，而在写作中途去看报纸，读到一位道家对于情诗的文章，于是就穿插了一个情节，小说里就出现了一个小人物跑到女娲两腿之间的结尾，这个结局游离于主旨之外，作者认为这“不但不必要，且将结构的宏大毁坏了”。周扬在评价《李家庄的变迁》时说：“作者在故事结尾处写到了庆祝抗战胜利大会本来就可以住笔了的罢，然而他却不能不加写一场为自卫战争欢送参战人员的大会，向读者强烈地暗示：斗争还在前面！他灌输了读者以胜利信心和斗争勇气。”<sup>[64]</sup>现代文学理论和批评关注故事的“尾”，成为了小说批评的重点。围绕着骆驼祥子、倪焕之、娜拉等主人公的结局应该是什么样的，曾经展开过激烈的争论，足以看出故事结构形态的理性化印记。

故事结构形态的理性化，除了在单个的故事文本的内部展开之外，还注重了故事结构的横向比较，即故事结构的类型化研究。“类型”这一概念由芬兰民俗学家卡尔·克隆在19世纪末提出，主张通过归纳、分析和综合，将结构上大同小异的故事合并为一个类型。中国学者主要受人类学派“共同心理学”思想的影响，认为在原始时代人类的精神结构大体是一致的，揭示故事结构背后隐含的逻辑。现代以来中国学者高度关注大体相似的故事在



全国各地流传的情况，总结出了“蛇郎型”“灰姑娘型”“螺女型”等系列类型，同时还在日本、朝鲜等亚洲国家找到类似结构的类型，后来还翻译介绍了欧洲民间故事类型的著作，为中外故事结构类型比较研究奠定了基础，从理性化的层面推进了故事结构形态的研究。

总体来看，中国故事诗学的现代重构是在西方文论的激发下完成的，现代故事诗学在内容上注重虚构意味，疏离了事实性，追求的是艺术的另类真实性；在形式上追求“完整”，更具审美性，重构了具有现代意义的诗学话语体系。民族文化潜力的释放本来就应该是故事诗学这一命题的应有之义，正如有的学者所言：“每个国家都要依靠艺术家和知识分子去塑造民族历史的形象，去诉说民族过去的故事。从某种意义上说，政治领导权的竞争就是民族自我认同的不同故事之间的竞争，或者说是代表民族伟大精神的不同形象之间的竞争。”<sup>[65]</sup>莫言获得诺贝尔文学奖时发表题为《讲故事的人》的演讲，汪曾祺、王蒙、王安忆等一大批当代作家试图进一步激活民族传统，来讲好中国的故事。“讲故事”这一传统观念在当代已经演化为“讲好中国故事”，建设立足民族文化立场、坚守民族思维和兼顾汉语特点的中国故事诗学，还有较大的拓展空间。

[ 本文系国家社科基金重大招标项目“中国非虚构诗学的历史生成与当代传承研究”(项目编号19ZDA265)的阶段性研究成果 ]

[ 1 ] 参见姚文放《文学传统与现代性》，《学术月刊》2001年第11期；赵黎明《“境界”传统与中国新诗学的建构》，《文学评论》2018年第5期；贺仲明《五四作家对中国传统文学经典的重构》，《中国社会科学》2016年第9期；李遇春《中国文学传统的创造性转化——重建文学研究的古今维度》，《天津社会科学》2016年第1期；方锡德《中国现代小说与文学传统》，北京大学出版社1992年版。

[ 2 ] 鲁迅：《致许寿裳》（1919年1月16日），《鲁迅全集》第11卷，第357页，人民文学出版社1981年版。

[ 3 ] 参见闻一多《文学的历史动向》，《闻一多选集》第1卷，第363—369页，四川文艺出版社1987年版。

[ 4 ] 参见玄珠（茅盾）《小说研究ABC》，世界书局1928

年版。

[ 5 ] 陈独秀：《〈红楼梦〉（我以为用〈石头记〉好些）新叙》，《中国现代名家经典文库·陈独秀卷》，姜德铭主编，第232页，中国戏剧出版社2001年版。

[ 6 ] 侍桁：《故事的复制——评沈从文著〈月下小景〉》，《沈从文研究资料》上册，邵华强编，第22—26页，知识产权出版社2011年版。

[ 7 ] 黄子平、陈平原、钱理群：《论“二十世纪中国文学”》，《文学评论》1985年第5期。

[ 8 ] 本雅明：《无法扼杀的愉悦：文学与美学漫笔》，陈敏译，第68页，北京师范大学出版社2016年版。

[ 9 ] [ 34 ] 鲁迅：《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第9卷，第302—303页，第302页。

[ 10 ] [ 12 ] [ 24 ] [ 37 ] 参见胡适《白话文学史》，第61页，第15页，第46—47页，第69页，中国和平出版社2014年版。

[ 11 ] 郑振铎：《文艺丛谈》，《小说月报》1921年第1期。

[ 13 ] 参见毛巧晖《20世纪下半叶中国民间文艺学思想史论》，第31页，上海文化出版社2010年版。

[ 14 ] 胡适：《儿童文学的价值》，《1913—1949年儿童文学论文选集》，少年儿童出版社编，第481页，少年儿童出版社1962年版。

[ 15 ] 周作人：《人的文学》，《周作人作品精选》，鲍风、林青选编，第7页，长江文艺出版社2003年版。

[ 16 ] 参见张恨水《论武侠小说》，《鸳鸯蝴蝶派文学资料》上册，芮和师等编，第136—138页，福建人民出版社1984年版。

[ 17 ] 参见熊佛西《戏剧大众化之实验》，第21—28页，南京正中书局1937年版。

[ 18 ] 梁实秋：《现代文学论》，《20世纪中国文论经典》，童庆炳主编，第166页，北京师范大学出版社2004年版。

[ 19 ] [ 26 ] [ 27 ] [ 29 ] [ 36 ] 鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》第9卷，第110页，第10页，第148页，第70页、第139页，第18页。

[ 20 ] [ 21 ] 胡适：《文学改良刍议》，《20世纪中国文论经典》，童庆炳主编，第76页，第75页。

[ 22 ] 包天笑：《〈小说画报〉短引》，《鸳鸯蝴蝶派文学资料》上册，芮和师等编，第14页，知识产权出版社2010年版。

[ 23 ] 参见胡适《倡导与尝试》，第210页，北方文艺出版社2018年版。

- [25][61] 浦安迪:《中国叙事学》,第31页,第65页,北京大学出版社1996年版。
- [28] 郁达夫:《历史小说论》,《郁达夫文论集》,第339页,吉林出版集团股份有限公司2017年版。
- [30] 参见罗书华《中国小说学主流》,第321页,上海世纪出版集团上海书店出版社2007年版。
- [31] 沈从文:《爱是半开的花朵》,第257页,江苏凤凰文艺出版社2019年版。
- [32] 参见王尔德《谎言的衰朽》,《西方文论选》,孟庆枢主编,第282—284页,高等教育出版社2002年版。
- [33] 李标晶:《茅盾智语》,第200页,岳麓书社1999年版。
- [35] 沈从文:《北平的印象与感想》,《沈从文散文集》,林非编,第122页,太白文艺出版社2016年版。
- [38] 参见周作人《儿童的文学》,《〈新青年〉百年典藏·语言文学卷》,张宝明编,第365页,河南文艺出版社2019年版。
- [39] 周作人:《艺术与生活》,第26页,上海文艺出版社1999年版。
- [40] 鲁迅:《汉文学史纲要》,《鲁迅全集》第9卷,第364页。
- [41] 热拉尔·热奈特:《热奈特论文集》,史忠义译,第89页,百花文艺出版社2002年版。
- [42] 参见王德威《写实主义小说的虚构》,复旦大学出版社2011年版。
- [43] 胡风:《胡风评论集》上册,第98页,人民文学出版社1984年版。
- [44] 周扬:《现实主义试论》,《中国新文学大系》(1927—1937)第1集,第95页,上海文艺出版社1987年版。
- [45] 参见雁冰(茅盾)《读〈呐喊〉》,《文学研究会资料》上册,贾植芳等编,第646页,知识产权出版社2010年版。
- [46] 参见孙楷第《论中国短篇白话小说》,第12—14页,棠棣出版社1953年版。
- [47] 马克·波斯特:《信息方式——后结构主义与社会语境》,范静哗译,第66页,商务印书馆2000年版。
- [48] 本雅明:《开箱整理我的藏书:本雅明读书笔记》,国荣等译,第141页,金城出版社2014年版。
- [49] 曾秋士:《关于鲁迅先生》,《文人与装璜》,陈益民编,第29页,天津人民出版社2013年版。
- [50] 成仿吾:《成仿吾致郭沫若》,《成仿吾研究资料》,史若平编,第391页,知识产权出版社2011年版。
- [51] 郭沫若:《序我的诗》,《郭沫若谈创作》,彭放编,第55页,黑龙江人民出版社1982年版。
- [52] 沈从文:《习作选集代序》,《沈从文精读》,张新颖编著,第122页,复旦大学出版社2016年版。
- [53] 梁实秋:《现代文学论》,《20世纪中国文论经典》,童庆炳主编,第167页。
- [54] 胡愈之:《隔膜》,《胡愈之文集》第1卷,第321页,三联书店1996年版。
- [55] 亚理斯多德:《诗学》,《罗念生全集》第1卷,罗念生译,第41页,上海人民出版社2015年版。
- [56] 茅盾:《自然主义与中国现代作家》,《茅盾集》,熊权编注,第342页,花城出版社2009年版。
- [57][60] 参见黄药眠《论小说中人物的登场》,《20世纪中国文论经典》,童庆炳主编,第340—341页,第331页。
- [58] 茅盾:《自然主义与中国现代小说》,《20世纪中国文论经典》,童庆炳主编,第115页。
- [59] 参见朱光潜《文学上的低级趣味》(上),《朱光潜全集》,第22—28页,陕西师范大学出版总社2019年版。
- [62] 周作人:《〈阿Q正传〉》,《六十年来鲁迅研究论文选》,李宗英、张梦阳编,第11页,知识产权出版社2010年版。
- [63] 参见西谛(郑振铎)《〈呐喊〉》,《六十年来鲁迅研究论文选》,李宗英、张梦阳编,第50—51页。
- [64] 周扬:《论赵树理的创作》,《中国现代文学研究读本》,黄修己、胡传言编,第93页,中山大学出版社2017年版。
- [65] 理查德·罗蒂:《筑就我们的国家:20世纪美国左派思想》,黄宗英译,第2页,三联书店2006年版。

[作者单位:杭州电子科技大学人文学院]

责任编辑:吴子林