

## 中国叙事学的文化阐释

杨 义

(中国社会科学院文学研究所, 北京 100000)

**摘 要:** 从四个方面对中国叙事文学进行了文化阐释: 回到中国文化原点; 从叙事结构到叙事时间; 小说发生学和发展过程的叙事形态; 视角新解与中国智慧。

**关键词:** 中国叙事学; 文化阐释; 结构; 时间

**中图分类号:** I 206

**文献标识码:** A

**文章编号:** 1672-402X (2003)03-0027-09

## 一、关键在于回到中国文化原点

现代中国的文学研究, 大体采用三种不同的思路: 一种侧重传统的治学方法, 以扎实的考据、版本和文献的工夫, 引导出朴实而真切的见解; 另一种是侧重于引进西方现代理论的观点和方法, 用“另一只眼睛”重新打量中国文学的经验, 拓展了学术研究的新视野。在现代学术的历史进程中, 这两种思路都逐渐地暴露出它们各自的若干弱点和局限。前者之弊, 是可能流于“板”, 难以形成完整形态的现代学理体系。后者之弊, 是可能流于“泛”, 某些石破天惊的见解也许会给人隔靴搔痒之感。世界上很难找出一一种十全十美的学术思路, 这是历代学人焦虑不已的事情。我曾经读过数千种中国叙事文献, 但苦于难以理出头绪, 形成自己的创新的学理体系。我也曾经到英国牛津大学当客座研究员, 阅读过不少西方叙事学著作, 在受其启发而扩大自己的学术视野的同时, 也不同程度地感觉到西方理论难以充分地覆盖中国文学经验和文化智慧的精华。甚至产生这么一种想法: 西方文学理论的所谓“世界性”, 乃是一种不完整的、有缺陷的世界性, 精通中国古今文献、经验和智慧的学人, 完全有资格、有实力与之进行平等的对话。因此我追求第三种学术思路, 立足于中国文学的经验和智慧, 融通东西方的理论视野, 探索具有现代中国特色的学理体系。这种学术思路在 20 世纪颇有一些前辈学者试验过, 为了提高它的有效性, 我用四句话作为基本的学术方法论: 返回中国文化的原点, 参照西方现代理论, 贯通古今文史, 融合以创造新的学理。概括起来, 就是“还原——参照

——贯通——融合”的所谓“八字真言”。

那么, 在建构中国叙事学创新体系的时候, 怎样才能在中国文化原点上建立自己的学术逻辑起点呢? 这就需对“叙事”一词, 作语源学和语义学的追踪。

“叙事”这个词早在先秦时就出现了。那个时候的“叙”是用顺序的“序”, 主要是讲奏乐或者丧葬仪式上的顺序, 使乐器的摆放和仪式的进行, 都整然有序。它和空间的左右、时间的前后都有关系, 只不过它最早使用, 不是在语言表述的领域, 而是在中国非常看重的礼仪领域。“序事”这个“序”字根据《说文解字》的分析: “序”是“广”字头, 广在古代是依着山崖所盖的房子。而且我们古代把堂屋上面的墙叫“序”, 堂屋下面的墙叫“壁”, 它是一个空间的分隔的墙。我们用语言文字来讲述故事, 就是要把空间的分隔转为时间的分隔, 按顺序来排列了。在古代叙事的“叙”和顺序的“序”、头绪的“绪”都是相通的, 就是说我们的叙事学又是头绪学, 又是顺序学, 又是把空间的分隔换成时间的分隔, 重新进行安排的这样一种学问。这是我们从语义学和语源学的角度, 考察出“叙事”这个词的意义可能性。叙事这个词一直到了六朝的《文心雕龙》才出现, 《文心雕龙》里有两次提到过叙事, 但它还不是作为一个关键词来讨论的, 而是用在碑文或哀词的文体风格的介绍上, 叙事是个动宾结构。

真正名词化了的“叙事”这个词的出现, 是在唐代刘知几的《史通》里面, 《史通》是中国古代历史学的一部重要著作, 它专门设了一章叫《叙事》, 它说“国史之美者, 以叙事为工”。叙事专门作为一种叙

收稿日期: 2003-05-11

作者简介: 杨 义, 中国社会科学院文学研究所所长, 研究员, 博士生导师。

事法是在唐朝出现的,而作为一种文类或文体,是到了南宋时期,南宋时期朱熹有个嫡传弟子叫真德秀,他编过一本书叫《文章正宗》。书中把文章分成四类,一类叫辞命,也就是皇帝的诏令和大臣的奏章这类官方的文章;一类叫议论,也就是诸子这类说道理的文章;第三种叫叙事,在这里叙事包括历史的叙事,也包括一些散文的叙事,比如说墓志铭里的叙事;第四种叫诗赋,抒情的文体。这种四分法一直沿用到明清时代,到了明清时代我们一些小说的评点家比如说李卓吾、金圣叹,尤其是毛宗岗,他们把叙事从历史叙事推广到了小说叙事和戏剧叙事,也就是说,到了公元17世纪的明清之际,中国的评点家就超越了史书、小说、历史等文体的具体界限,趋向于把叙事抽象为人类的一种重要智慧了。真德秀也讲过,说“叙事起于史官”。后来的章学诚,他讲六经皆史,说“古文必推叙事,而叙事实出于史学”,也就是说我们最早的叙事是和史学联系在一起的。其实历史的“史”字在《说文解字》中和“事”字是放在同一个部首的,“史”和“事”在很早时其实是存在着共同的渊源的。

可见,中国人是这样看待叙事:叙事学就是头绪学,就是顺序学。中国叙事学以史为源头,以史为重点,它是从史学里发展起来的,然后波及到小说、戏剧,它是把空间的分隔换成时间的分隔,然后按顺序重新排列这样一个过程。我们研究文艺美学都应该还原,回到我们的原点,看我们中国人是怎样看,我们中国人实际上是从史学和文化学来看待叙事,因为史学和文化学在中国是优势文体。而西方在20世纪索绪尔以共时性置换历时性来分析语言之后,现代语言学是当时的优势学科,就像水从高处向低处流一样,西方理论家随之用语言学的方式来解释叙事学,那就有语法、句式、时态这样一些概念。但我们中国人本来是不懂时态的,孔夫子怎么说和我们现代人怎样说都是一样的,不用加时态。西方在20世纪是从语言学的角度来进入叙事学领域,而我们的优势文体是史学和文化学,我们应当从文史角度来看叙事学,这样才能发挥东方思维的优势。换一个角度看叙事我们就能发现很多问题,要具体地讲内容很多,我已经写过一本三十多万字的书了。叙事学的要点就是把握三把尺子:一把尺子是结构,一把尺子是时间,一把尺子是视角。今天我们着重讲叙事时间,讲之前,我们先简要地看一下结构。

## 二、从叙事结构到叙事时间

西方的结构主义对文学作品的内在结构和功能

作出过许多深刻的剖析,但它说“作者死了”,看重文本的结构组合之时,把作者排除在外。那么中国人是怎样看结构的呢?中国的“结构”两个字,“结”就是绳子打结,“构”就是盖房子,“结构”是个动词。到了六朝的《抱朴子》,“结构”还是一个动词。直到明清之际,李笠翁写《闲情偶记》评戏剧的时候,他还说“结构”第一,还用盖房子来比喻,不能盖一间再想怎么盖第二间,要先有整体的布局,每一间房子都是整体的一部分。这就是中国人对“结构”的认识。后来“结构”变成名词了,但它还带有动词性,所谓动词性,就是说“结构”是个过程,就是你写文章第一笔写下去就是“结构”的开端,当你收笔的时候,这个“结构”才能完成。动词性另外一个意思是:“结构”是人和天地之道的一种契约,你通过自己的生命投入,按照天地之道的运行来安排结构文章,因此作者是不能排除在结构之外的,作者以他的心神元气来运笔,与天地之道订个契约,通过结构来表现。

结构本身隐含的意义,往往比公开的文字表述还要重要。比如《史记》一百三十卷,并不要历史学家站出来评论哪个人,只要把孔子放到《世家》里面,把陈涉放在《世家》里面,把项羽放在《本纪》里,这本身就是一种评价,这种通过结构的评价比站出来说三道四的评价还要发人深省。史书要把议论隐藏在叙述的过程中,它要通过结构给每个帝王将相,每个人物一个定位。结构的定位比一般的评价的定位还要重要,所以说结构本身就不是一个单纯的技巧问题。中国人对结构分成两个层面来看:一是结构之道,一是结构之技。西方的结构主义的很多议论实际上还停留在结构之技的层面上,而中国人更重视结构之道对结构之技的支配作用。这样谈论结构,我们才能理解结构的多层性和整体性,才能理解结构同文化与人的内在关系。关于这个问题我会在另一讲里把它展开。

现在我们讲讲叙述时间的问题。时间对叙事来说是非常重要的,它的重要性几乎支配了整个叙事,实际上我们叙述的时间和历史发展的时间以及自然的时间是不一样的。叙事时间在文字中流动的速度,是有很大差异的。我举个例子,《资治通鉴》写战国时代的某一年只用了三个字“魏伐宋”;但是写“玄武门之变”——就是公元7世纪的时候,唐初李世民的哥哥太子李建成与他的弟弟齐王李元吉想暗害他,事情特别紧急的时候,李世民与他的谋臣武将商量,发动了玄武门之变,把他的哥哥和弟弟都消灭了,把他的父亲软禁起来了,他当了太子。这个事情只经过了四天的时间,但在《资治通鉴》里这四天就写了三千三百多字。一年三个字,而四天就三千多

字,也就是说时间在这文字中流动的速度相差十万倍。《三国演义》的通行本里,说完“话说天下大势,分久必合,合久必分”之后,讲完分合的道理后就从周末七国纷争到秦朝,秦朝后来又楚汉纷争,再到汉高祖斩白蛇起义,又到汉献帝的时候分成三国,六十多个字写了四百多年。接下来汉末政治腐败,引起黄巾起义,用了九百字写了三十七年。整个《三国演义》实际上从黄巾起义一直写到三国归晋,写了一百年,一百年写了一百二十回,平均起来几乎一年一回。但实际开头的时候,几百字就几十年,在一百年中它并不是平均分配的。官渡之战中曹操打败袁绍,称霸中原,一年多的时间,写了八回。赤壁之战,如果包括三顾茅庐的话,这一年多一点的时间就写了十七回,说明时间流动的速度是很不均衡的。“隆中对”只有半天的时间就写了半回,按这个时间速度来写《三国演义》就要写三万八千回,相当于现在的《三国演义》的300倍以上,字数达到3亿字。所以说叙事时间流动的速度的快慢,是作家(叙事者)有意操纵和控制的。说书人所谓有话则长无话则短,不光是在其间有没有发生什么事情,而且是你心头有没有感想。也就是说时间的流动速度包含着作家的价值观在里面。价值观支配着话语权。为什么战国时期三个字写一年?因为战国时整天打仗,一年三个字就够了,而“玄武门之变”为什么要三千多字呢?因为在司马光看来玄武门事件改写了一部唐史。时间的流动速度的不同,体现了作家对特定事件的价值大小高低的不同判断。这种判断不一定公开说出来,他使用文字的多少,叙事进行速度的快慢,比起公开的说明往往更能反映作家的关注程度、褒贬程度。我们看任何一部小说和历史书,都会发现有的地方详细有的地方很简略,它的价值观就潜在地体现在里面。我看《资治通鉴》哪一个年代写得最多的,哪一年的老百姓就受苦受难,哪一年写得少,哪一年就太平无事,如唐朝开元年间写得少,天宝年间写得就多。因为天宝年间是多事之秋。

所以这里就是叙事的详略与疏密,用现代语言来说就是叙事时间的速度的不同。叙事时间既然这么重要,那么中国人与西方人对时间的把握和表述是一样的吗?我们粗通外语的人都知道,西方人讲时间的顺序是“日月年”,东方人则是“年月日”,难道东方人、西方人在地球上居住的地域不同,脑子就颠倒过来了吗?这里面实际上就存在我们的时间观念的不同,文化的差异就在这里。什么是“文化”?文化不是从一部罕见的书里摘取一个怪僻的例子,而是渗透到你的血肉之间的,你习而不察、习以为常的东西才是我们的传统文化。西方人讲“日月年”,我

们讲“年月日”,这里就包含着我们的文化观念和文化思维方式在里面,它不是说我有年你没有年,我有月你没有月,而是顺序不同。顺序不同就是意义不同,它包含着你的第一关注点的不同,即你首先关注什么,第一关注点之后的你的整个思维的范式是怎样的。顺序不同主要体现在第一关注点和思维的范式上。那么中国人对时间是怎么考虑的呢?我们来看看我们的甲骨文,甲骨文用甲子记日,先记日,再记月,再记年,当时的年叫“祀”,每年大祭祀一次。因为当时的“年”字是一个人背着一捆稻子,这个“年”就是年成,有一点收成的意思。这个时候日月年和英文的表达是一样的。到了商周之际,那时用金文,也就是钟鼎文,当时有一段时间是先记月,再记日,再记年,这和美国英语的顺序是一样的。到了《春秋》和《左传》的时候,我们变成了“年月日”。为什么会有这样的变迁呢,它又是怎样完成的呢?这是值得我们思考的问题。细心读《左传》的读者可能会发现,《左传》上记载了两次“日南至”,“日南至”也就是冬至点,就是太阳到了最南的那个点。鲁僖公五年记载了一次,鲁昭公二十年记载了一次,这中间相差一百三十三年,一百三十三年中有四十九个闰月,加以约简就是十九年要有七个闰月,这是中国的闰年的定制,有这个闰月制度以后,阴阳才能合历。如果没有这个东西,月亮转个圈就算一个月,转十二回算一年,那么十几年后,春夏秋冬就会完全颠倒过来。所以找到了冬至点也就找到太阳运行的轨迹,有这个十九年七闰的制度后我们才能够有阴阳合历,才能把握太阳年,把握春夏秋冬,才能对年有个整体的认识,这就是春秋末年《左传》中的记载。那中国的阴阳合历发生在什么时候呢?据我的研究与推测,它是发生在公元前八百四十一年前后。因为《史记》的诸侯年表是从公元前八百四十一年写起的,从那以后,我们每一年的事件都记得很清楚,而在此以前每一年发生的事都不是很清楚,所以才有以后的夏商周的断代工程,就是用天文学和物理学以及文献学相结合的方法来测算上古史上的一些关键的年份。

这个事情就发生在西周的中期。在甲骨文中我们也发现过十三个月的记载,不过这是不自觉的,人们看到冷热周期发生偏差,就给加了一个月,这种记载是跟着感觉走的,也是很不规则的。到了公元前八百四十一年以后我们阴阳才真正合历。有一本中国古代的记言体史书叫《尚书》,也是儒家的六经之一。《尚书·尧典》中记载了尧帝有四个官臣,叫羲仲、和仲、羲叔、和叔,我们知道羲和就是太阳神,或者是给太阳神赶马车的那个车夫。他派这四个官员



到东南西北四个极点,区分春分夏至,秋分冬至,以三百六十六天为一个周期,分四时以定岁。这段《尧典》中的记载不可能是在传说中尧帝的时候就有的,而是在西周中期的时候才确立的。它只是把中国人的阴阳合历加以神圣化,而且半神话化了,就是说尧帝与太阳神一起制定的,要大家遵守这一规则,按周期来办事。也就是说春秋战国之前,在中国形成完整的宇宙观念和时空模式之前,中国人就把握了“年”这把时间的尺子,这对中国人的时间观念产生了很大的带本质性的影响。

西方人的时间观念“日月年”是一种积累性的、分析性的、以小观大的时间观念,而中国人的时间观念是一种统观的、综合性的、以大观小的时间观念。用年来规定月,用月来规定日,这样一种时间观念就影响了全部的中国人的叙事,中国人的叙事结构完全受这种时间观念的控制。比如说西方人讲叙事,西方的小说、神话和史诗,叙事总是从一人一事一景开始。如荷马史诗《伊利亚特》,它是从英雄、美人、战争这样的顺序写下来的,它首先关注、首先聚焦的是阿喀琉斯的女仆兼情人,被主帅阿伽门侬霸占了,英雄发怒,退出战场。而中国人的叙事总是从一个巨大的时空框架开始,我们古代的历史小说、神话小说或者说其它的传奇小说都是从盘古开天辟地、女娲补天、夏商周历朝这样写起,都是用一个大时空来规定一个小时的时空。比如说我们经常读的《水浒传》,它开头的一回就说“朱李石刘郭,梁唐晋汉周,都来十五帝,播乱五十秋”,用四句话把五代十国天下干戈这样包罗进去了,然后因为天下太乱了,所以上帝就派霹雳大仙赵匡胤下凡,“一条杆棒等身齐,打天下四百座军州都姓赵”,从赵匡胤开国写起。一跳跳到宋仁宗时代,洪太尉误走妖魔;再一跳跳到北宋晚期端王和高俅的出现,宋徽宗继位,高俅一脚好球,几乎踢倒宋朝的江山。这么一回半,写了一百四十年,我们百回本的后边九十八回写了多少年呢?就从宋徽宗上台写起到宋徽宗宣和五年,只写了二十四年。九十八回写了二十四年,而一回半就写了一百四十年,用一个大时空包容一个小时的时空,这是什么意思呢?就是用这种结构方式去体验天地之道,这个一百单八将的出现,事关天地运行秘密,事关王朝的气数。我们再看一个话本小说《杜十娘怒沉百宝箱》,它从洪武开国写起,然后明成祖迁都北京,一直写到十一代的皇帝,写到万历年间,老打仗,国库空虚,然后又举了一个例,写到用钱可以买太学生做,然后才开始正式地详细地写太学生李甲和妓女杜十娘之间爱情的纠葛和悲剧。它用一个很大的时空开始,然后才写一个具体的叙事。我们的很多古典作

品都是这样开始的,也就是说这个太学生和妓女的故事与整个明朝的命运相关,它的气数已衰,才出现了这样一种反常的现象。

从一人一事一景开始和从大时空开始,这是东西方叙事的一个很大的不同,也就是它们的起点不一样,第一关注不一样,我们首先关注的是一个大大时空,他们首先关注的是一个具体时空。这样下来就出现了第二个问题,他们关注具体时空,一个具体的事情它就必须交待它的来龙去脉,所以西方的叙事长于倒叙;而东方的叙事呢?在大时空的背景下对书中人物的命运和事态发展的趋势等东西都了解了,东方的时空有一种预言性,长于预言性叙事,也就是说事情还没发生我们就有预感在心,有暗示在文字中了。读者是带着一种高深莫测的命运感,去读那些无巧不成书的故事的。

比如说刚刚讲的《伊利亚特》,那个英雄阿喀琉斯退出战场了,战争逆转了,这是怎么回事呢?一下就倒退到十年以前战争是怎样发生的,用倒叙来交待这件事情的原因和经过。我们中国的叙事呢?像《封神榜》,姜子牙还没下山,就知道各路神仙都要到封神台上来。《红楼梦》才写了几回,太虚幻境出来了,红楼十二钗的带有预言性的册子出来了,把这些人的命运暗示出来了。当然,不是红学家的读者对里面人物的命运还是不甚了然,隔雾看花,这就刺激了你的忧虑情绪,刺激了你的好奇心。我们是带着这种命运感去读书。西方有没有预言性?有,但这是它的非正常状况,比如说莎士比亚的戏剧里巫婆预言树林运动,爱丁堡城就陷落,但这是个特殊的例子。我们中国有没有倒叙呢?也有,我们《古文观止》的第一篇,也就是《左传》的《郑伯克段于鄢》实际上就是一个倒叙,郑伯打败他的弟弟段叔,是在鲁隐公元年。根据《史记》的诸侯年表一查,这个时候郑庄公已经有三十六岁,在这里用了一个“初”字,就把时间倒退到三十六年以前,郑庄公的父亲郑武公娶了他的母亲,生他的时候是寤生,也就是在睡觉的时候突然就生下来了,把他母亲吓了一跳。所以她不喜欢郑庄公,而喜欢她弟弟段叔,就不断地为段叔向他要土地,向他要城池的规模,最后酿成了这样一场兄弟间的大规模的战争,郑庄公把他弟弟赶跑了,消灭了。这件事倒退了三十六年来交待来龙去脉。郑庄公讨伐了他弟弟后,发誓不到九泉之下就不见他的母亲了,后来他有点后悔。当时,他有一个大臣叫颍考叔,到他家吃饭,吃饭时他把肉留着不吃,把它打包带回家,郑庄公很奇怪,问他为什么,颍考叔说因为他的母亲喜欢吃这个。郑庄公就说,你们做臣子的都有这个福份,我就没有。因为郑庄公说要在

九泉之下才见他母亲,颖考叔就给他出了一个主意,让他挖个地道,挖到能见泉水,就可以在这个有泉水的地道中见他的母亲,这不就是九泉之下嘛。我们发现这个故事前面是倒叙,后面是补叙,补叙了后面几年发生的事,因为颖考叔献计,很可能不是当年发生的。

我们中国古代的编年史书,对于重大的历史事件都是这样编写的,因为一个事件不可能在某一年内从头到尾完完整整,或者在某一个月内完完整整地发生。因此它必须根据这个事情的高潮或结局在哪一年,把它集中在这一年中交待,然后用“初”字倒叙出它的起因和过程,来交待它的来龙去脉,如果还有余波的话则还要补叙。我们的编年体史书是以年代作为主人公的,而记传体史书以人作为主人公,记事本末体是以事件作为主人公。那么既然以年代作为主人公,作为记载的标识,又不想把事件切割得过于零碎,就有必要对时间的顺序进行来回的调度和折叠。中国人也会把时间倒来倒去的,但作为一个总的**时间框架,宏观的时间框架,预叙或者预言性叙事是我们正常的方式,尤其在虚构的作品里面。**一直到晚清都是这样的。晚清有个著名的翻译家叫林琴南,他译了一百八十多部外国小说,但他居然不懂外文。林译小说在晚清的影响很大,这翻译本身就是不同文化间一种对话,他总是把一种具体的东西译成一个宏观的大时空的方式。比如说《艾凡赫》,书名是个人名,直译过来,是会使当时的中国人莫名其妙,不知所云的。艾凡赫是什么呢?林琴南当时把它译成《萨克逊劫后英雄略》,萨克逊是一个种族,写一场大劫后一个英雄的传记,他把一个具体的东西翻译成一个有历史背景的有大的伦理定位的东西。还有斯陀夫人的《汤姆叔叔的小屋》,他译成了《黑奴吁天录》,黑奴是一个种族,吁天就是向天申冤求救。《黑奴吁天录》是晚清时的一部重要的翻译小说,成为民族救亡图存的教材。《大卫·科波菲尔》这部自传体小说,他译成了《块肉余生述》——这块“肉”掉下来后九死一生的自述。《堂吉珂德》被译成了《魔侠传》:一个走火入魔的侠客的传记。对中国人来说,一个过于具体的东西看来可能莫名其妙,像美国的长篇小说《飘》,拍成电影后,如果译为“飘”,票房价值不会飘到你的口袋里去。中国译成《乱世佳人》,这样的话才会有票房价值。现在我们港台翻译西方的影视都是这样,把它意译过来,译成一个大时空的东西,一个有意喻的,有历史的,有伦理的定位的东西。这就是东西方思维的第一关注点和顺序的不同,跟我们整个叙事文学都有关系。

### 三、小说发生学和发展过程的叙事形态

我们的叙事文学的第三个关注点是视角。我想从小说史的角度来讨论这个问题,关于这个方面我写过一部《中国古典小说史论》。过去,在20世纪的时候,我们大多数人是按照西方的小说观来看待中国小说,和我们小说发展的原本情况存在偏离。现在我们要回到中国的原位,怎样回去呢?那我们要找出我们的立足点,我们的逻辑起点,以及我们的文化身份。“小说”这个词《庄子》也提过,但它指的并不是一种文体。小说作为一种文体进入我们的目录学和正史,是在班固的《汉书·艺文志》里,但并不是班固个人的发明,而是刘向、刘歆父子在皇家的图书馆里校对群书的时候,分出了一类叫小说。但也不是刘向、刘歆两父子的发明,还有当时的辞赋家扬雄,还有一个叫桓谭的,他们几个都是好朋友,是一个博学的文献家的群体。他们利用国家图书馆里的图书来进行分类,分出一类叫“小说”。如果我们知道它不是凭空想象的,是有实物根据,经过这么一个博学的文献家群体反复的斟酌,才把“小说”这个名称定下来,而不叫“大说”,也不叫“小讲”之类的,这是一件很实的东西。如果我们要承认这种命名具有本体价值,那么中国古典小说的历史就要重新考量,就要重新书写。

中国人很重视对事物的命名,“名不正,则言不顺”的“正名说”影响深远。那么小说为什么要定“小说”这两个字呢,它的语义学的内涵是什么呢?“小”字有两层意思,一层意思是小书,短书,汉代的书是用竹简做的,那么经书有两尺四长,史书只有一尺八,比较短,这样在书架上就好分类。小说书可能只有一尺八,甚至更短,所以叫短书,篇幅也短小,这是它的书籍形式。“小”的第二层意思就是“小道”,就区别于圣贤之道,那它就必然包含着作家作品的个性。

“说”也有三层意思,“说”的第一层意思,就是说故事的意思,从《韩非子》的《说林》,刘向的《说苑》,到六朝刘义庆的《世说新语》里的“说”,都是讲故事的意思。“说”的第二层意思是“解说”的意思,这见于和班固同时代的许慎的《说文解字》,“说”就是解说,就是通俗化,把天大的事情变得通俗一点。连《说文解字》书名上那个“说”字,也是解说的意思。“说”的第三层意思:“说”、“悦”相通,带有娱乐性的。可见小说这个体裁指的就是篇幅短小的,带有作家个性的,是讲故事的,但又比较通俗,是带有娱乐性的这样一种文体。我认为在公元前后,即两千年前

在中国出现的这个文体概念,它的含义比西方的“FICTION”和“NOVEL”这些概念要丰富一些,如果我们承认刘向、刘歆、扬雄、桓谭提出的这个名字带有本体论的价值的話,那么一系列问题就来了。学术思维的文化立足点的改变,是一种本质的改变,它会牵一发而动全身,使我们对中国小说的发生学和发展论的看法,获得一种实质性的突破。

《汉书·艺文志》记载过十五种小说,从《伊尹说》一直到《虞初周说》和《百家》。十五种的后面六种是标了年代的,汉武帝汉宣帝年代的书,所以我们的《四库全书提要》里面讲小说发端于汉武帝。但前面还有九种,《汉书·艺文志》是按年代的先后排列的,前面九种就是战国末年到汉朝初期,战国的游士之风到汉代的黄老之风之间的产物。如果按照这个来推测,应该说中国的小说发端于战国,从战国开始我们就写小说了。我们过去讲小说都从汉魏六朝讲起,但追溯到中国小说本体的意识,我们要从战国讲起,提前了500年。那么《汉书·艺文志》里的前面九种书还有没有残篇存在,能不能找到原书呢?历来小说书不重要,遗失严重,另外由于汉末董卓大乱,董卓军队把皇家图书馆里的竹简拿去当柴火,拿帛卷去当帐篷,许多书籍荡然无存了。但是在吕不韦召集他的门客编写的《吕氏春秋》里面还有《汉书·艺文志》的第一种小说——也就是《伊尹说》的片断,这是经过严肃地考证的,里面讲了伊尹的很有趣和想象力的故事。伊尹在商汤王的时候相当于丞相这样的角色,伊尹的母亲怀他的时候,就梦见一个神人告诉她说若看到一个石臼出水的话,就赶快跑。第二天他母亲看到了石臼出水了,就赶快往东跑,跑了十几里之后,她回头一看,那里黑压压的一片,被洪水淹没了,她可能受了一惊,也有可能是后悔了,就变成了一棵桑树,从桑树里爆出了一个小孩。这就像我们小时候问母亲,我是哪里来的,母亲告诉你“从树里爆出来”的。后来有莘国的一个女子去采桑叶的时候,看见了这个小孩,就把他带回家去,当了一个奴隶,后来成了一个厨子。故事的前半部分是这样的,这里有洪水神话和异生神话的投影,这是小说与神话的合体。小说的下半部分讲,商汤王巡游全国的时候,发现伊尹非常聪明,就想把他召到自己国家里,但是这个小国不愿意,所以商汤王就娶了那个部落的公主,这样伊尹就作为陪嫁奴隶到了商汤王帐下。伊尹用烹调术来游说商汤王,说,治理一个国家就像做一锅好饭菜一样。你看,中国的食文化可真了得,《老子》说,“治大国如烹小鲜”,过去说一个宰相如何能干,就说他能够“调和鼎鼐,燮理阴阳”,把食文化和政治文化比附在一起了。伊尹说,

饭菜要做好第一要把各种材料,把天下各地、东西南北的山珍海味,挑其最好的都集中起来,第二要把调料配好,第三要掌握好火候。这样就把人才、时机,还有处理它们之间的协调关系用做饭的道理说出来了。这种游说人主的方法也就是战国时期纵横家的一种方法,可见这又是子书与小说的合体。也就是说最早写小说的人不知道自己是在写小说,这类小说混合着神话传说、子书议论和历史的影子,是一种“四不像”。这种文体的模糊性和朦胧性是文体发生学初期的一种必然现象。同时,文体发生学的另一个问题也出来了,小说开始一直寄生在别的文体之中,没有完全独立出来,那么由寄生到独立过程,它必然有一个“一朝怀胎,十月分娩”的阶段。中国的小说出现了“多祖现象”,明清时代很多研究者说庄子是小说的祖先,也有人说,韩非子和列子是小说的祖先,并不是说他们就创造了小说,而是说庄子他们的思维方式培养了一代又一代的小说家的思维方式,又由那些人写出了一代又一代的小说。还有人说《山海经》是千古语怪之祖也,也就是志怪小说的祖先。也有的说千古小说之祖当推司马迁。我们中国小说的祖先一个是子书,一个是神话书,一个是历史书,还应加上口头传说,这就是小说文体发生学的多祖现象。当然,“多祖”并不能等同于独立的完整形态的小说本身,而是小说的父之父,爸爸的爸爸。这种现象与文体发生时由寄生到独立这个过程,以及我们原来的书籍的归类体制有关,尤其是历史的叙事对中国小说叙事的影响是非常之巨大和深远的。

比如说《史记》是“二十四”之首,《史记》中写得最好的是哪一篇呢?是《项羽本纪》。它又是怎样写项羽的呢?《项羽本纪》共一万多字,开头有两千多字是写项羽的身世,是项羽和他叔叔项梁的合传,项羽小时候不爱读书,他要去学剑,剑又学不成,项梁很生气,项羽就说,学剑只是一人敌,他要学万人敌。然后又学兵法,后来逃到浙江,看到秦始皇过钱塘江,他就说“彼可取而代之也”。这就是霸王之气,天不怕地不怕的精神就呈现出来了。还有一种破坏性,一夜就活埋秦军投降的士兵20万人,一把火就烧掉阿房宫,要回故乡彭城(徐州)当霸王,说“富贵不归故乡,如衣锦夜行”,这两千字就把项羽的本性交待得很清楚了。中国人讲究追本溯源,不仅追溯到项羽家族的源头,而且追溯到他的精神源头。后面八千字基本上写了三个故事,第一个故事是巨鹿之战,他率兵北上在河北巨鹿这个地方消灭了秦军的主力,这是项羽最大的战功,打了半个多月;第二个故事是鸿门宴,因为张良献计,项羽没有杀死刘



邦,就造成项羽命运的转折;第三个故事是垓下之围和乌江自刎,写他突围后逃到安徽乌江,无颜见江东父老,这就构成了一个悲剧英雄的结局。这三个故事加起来,巨鹿之战约有半个多月,鸿门宴只有一天,而由垓下之围到乌江自刎也只有十天或八天的路程,这三个故事加起来也只有一个月多一点。项羽二十四岁起兵,三十一岁自刎,一共有八年,但这一个月多一点的三个故事就写了六千字,这里可见叙事时间流动的速度。现在,一个有趣的问题来啦。垓下之围里刘邦和韩信把项羽围在安徽北部的垓下,张良还出了个计谋叫四面楚歌。项羽听了楚歌后认为楚地都被刘邦占领了,感到非常悲伤沮丧,就在中军帐和虞姬一起喝酒唱歌:“力拔山兮气盖世,时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何,虞兮虞兮奈若何!”这首《垓下歌》唱得慷慨悲凉,但随之问题也就来了。是谁把它记下来的?虞姬自杀了,项羽在乌江自刎了,江东八百子弟兵也全部阵亡了。那么是谁听到和记下了这首歌词?难道是刘邦派了探子或者安了窃听器在中军帐吗?真是查无对证。很可能是太史公好奇,当年他去采访古战场的时候,当地的父老乡亲给他讲述了这样一个传闻,司马迁就把它记录下来了。而且《霸王别姬》到今天已经成了一个保留节目,好像项羽没有这样一幕,悲剧英雄这个圆圈就画不圆,两千年中国人就接受了这样一个虚构的东西。《史记》向来被认为是“信史”,这一点不必过分怀疑。垓下之围是有的,乌江自刎是有的,这些大的事件框架是真实的,问题出在中军帐里那一幕。实际上我们接受的是一个传说,是有虚构成份的,所以说历史书中含有小说的写法。

另外我们还可以从《国语》中举出一个小说笔法闯进历史书的典型例子。《国语》是春秋时的国别体,里面写了一个这样的故事叫《骊姬夜泣》。晋献公打败骊国之后,就把骊姬当自己的妃子了,骊姬生了一个儿子,想把太子害死,让她自己的儿子当太子,就在晋献公的耳边告枕头状,说太子申生,老二重耳,也就是后来的晋文公的坏话,想让晋献公废掉太子,这样的对话在我们现在标点本的《国语》中有五六页。当年陈涉(就是陈胜、吴广起义的陈胜)看到这里就说,这是好事者所为,民间的夫妇,他们在夜里说什么也没有人能知道,何况是一国国君?陈涉的博士官解释说,古代有外史有内史,外史记朝廷大事,内史记隐私的事情。这简直就是一派胡言!假如一个国君和他的妻子睡觉的时候,有一位史官拿着本子和笔站在床头旁边,你们说一句,我就记一句。这个国君也就当得太没有味道了吧!可见历史书中包含着一些推测和合理想象。司马迁的《史记》

写到这个地方,大概觉得它不可靠吧,三言两语就交待过去了。

史书中的小说因素膨胀到一定比例,甚至虚实互置的时候,它就衍变成小说书。再比如我们东汉有一本书叫《吴越春秋》,是当时很重要的一部类似于小说一样的作品,甚至可以说是中国最早的长篇小说之一。全书共有十章,第十章写的是越王勾践卧薪尝胆,最后灭了吴国,称霸中原之后,孔子带着他的弟子去见越王勾践,越王问他带了什么礼物来,孔子说我带来了先王的礼乐,我可以在你这里演习古礼和古乐。越王说,我们越国是好战的,我们以船为马,以桨为鞭子,你这套古礼古乐我们用不上,孔子就灰溜溜地带着他的弟子走了。但是稍有历史知识的人都知道,孔夫子死于鲁哀公十六年,越王勾践称霸是在鲁哀公二十二年,孔子不可能死而复生到越国去。它是一种小说家言,它写成了一个非常好的文化寓言,尽管它经不起历史的考证。这个寓言里孔子与越王的见面,显现出中国的文化的多样地域性,不同形态的文化发生了碰撞。古越文化讲究血性,崇尚报仇雪耻,是一种充满了阳刚之气的文化;而孔子代表的鲁国文化、周孔文化是礼乐治世,温文尔雅,繁礼褥节的一种文化,两者一刚一柔、一文一野,所以说这是个非常有意味的文化寓言,它思考着中国文化多元共构的地域差异之间的碰撞和融合这么一个深刻的历史命题。

所以史书一写得拉杂了,把传说也写进去了,就带有小说的意味在里面。太史公笔法影响了我们整个小说的发展,我们说史书是小说之祖,这是很有道理的。由于中国古代小说的起源上,小说的发生学上,带有多祖现象,所以后来小说到了汉魏六朝时期就出现了多元发展的一种格局,有志怪小说;有轶事小说,就是记人的,如《世说新语》这样的小说;还有一种杂史小说,在历史构架中混合了很多传说与想象。变成了三种小说体裁、三种小说智慧同时发展。其中尤其是志怪小说影响重大。

志怪小说混合着民间的原始思维,在魏晋时期存在从神话到仙话这样一个发展变化的过程。我们读魏晋时期的志怪小说,如果是人神之恋这样的小说,凡是男方是个天神或者是个野兽,而女方是人间的妻子,这样的作品就带有神话性,因为它所包含的哲理和伦理的原始野蛮性,是人间社会承担不起,难以包容的。如果男方是人间的青年男子,女方是一个仙女,一个狐狸精,一个女鬼,这类小说就属于仙话。文明社会的礼仪制度压抑人的天性和情欲,就通过这么一种传说的方式求得发泄和补偿。人物角色的颠倒变化,使神话变成了仙话。比如说干宝的

《搜神记》里有一篇《蚕马》的故事。这个故事讲非常古老的时候,有一个家庭的父亲到边疆去打仗,留下一个女儿在家,她非常寂寞和苦闷,有一天她对家里的公马说:谁要是把我父亲接回来,我就嫁给他。那匹马听了就发起性子,挣脱了绳子,跑到战场上去,她父亲看到这匹马在蹦跳折腾,很奇怪,感到家里一定出什么事了,就骑着这匹马回去了。回来后,这匹马就不吃也不睡,就等着成其好事了,父亲觉得很奇怪,就问他的女儿是怎么一回事,女儿告诉他来龙去脉,父亲认为这件事有辱家风,就埋伏了弓箭手,把马给射死了,并把马皮剥下来,晾在院子里面。有一天他女儿在院子里玩,在院子里跳舞,看见马皮就用脚去踹,说:这个畜牲,还想娶人间的女人!突然这块马皮就立起来了,把这个女儿包起来了,然后跑出去几十里地,在一棵其大无比的桑树上,化成了一只很大的蚕。这是蚕神崇拜的一个想象,带有神话色彩,也许是古人看到蚕像马的脑袋加上女人的身体,就想象了这样一个故事。但是这个故事充满着神话性,比如说,第一,承诺就是命运,你答应的事情是要付出生命的代价的。第二,两个物种还可以合成第三个物种,简直是古老的“基因工程”。这就是说创世的那种神秘的力量还在,而且马和人间的妻子结婚,这是超出了人间的伦理所能承受的范围的,只有在神话中才能想象,才能存在着这种混合着兽性、人性和神性的异类之美。

如果男方是人间的男子,女方是另外一个世界的女子,这就是仙话了。过去传说是陶渊明写的《后搜神记》里面有一篇《白水素女》,也就是大家知道的关于田螺姑娘的故事。有一个农家的孩子叫谢端,家里很苦,父母早就过世了,每天早出晚归下地干活。有一天他捡了一只大田螺,拿回去放在水缸里养着,过了不久,他下地回来后,就有人给他烧好了水,煮好饭。他认为这是邻居所为,就去感谢他的邻居,邻居很纳闷:没有这档子事呀!但是有人烧水做饭的事情还在继续。他再寻问邻居,邻居对他说,是你自己娶了媳妇,养在家里,还不肯告诉别人。他也觉得纳闷,有一天他鸡鸣下地,日出回来,从篱笆那里一看,看见从田螺壳里走出了是一个非常漂亮的女子,走到厨房给他做饭烧水。他急忙进去,挡住了水缸的回路,姑娘就告诉他说:我是天河上的天女,天帝看你很辛苦,所以让我下来帮你的忙。等到十年以后,你丰衣足食后我就回去,但是现在被你看破了,那我就只能回去了,但那个螺壳就留给你,你用它来舀米,你的米就会舀不完。然后一阵风雨,她就飞走了。这完全是农耕社会中一个农民的白日梦,自己下地,有个漂亮老婆在家给你烧水做饭,而且粮

食也吃不完。这是在现实社会里达不到、压抑着的欲望,借仙话故事求得的一种想象性的补偿。

#### 四、视角新解与中国智慧

这里有个值得思考的问题,我们学习西方叙事学的时候,探讨西方文学理论的时候,都说古典小说的描写视角是全知全能的,而现代小说是限制视角的。大概在西方是这样的,但中国就不能一概而论。比如说汉魏六朝田螺姑娘这个故事,这是限制视角的,开头时我们和谢端一样,视野被挡住了,不知道发生了什么事情,等你知道它的底细后故事也就结束了。我们的志怪小说写得好的基本上都是限制视角,妖怪出来不让你知道它是妖怪,你还以为它是仙女,是个大家闺秀呢,当你知道真相后,故事也就结束了。蒲松龄写《葛巾》,就是牡丹精,也是这样写的。洛阳人常大用到了山东的曹州(菏泽)做客,住在一个花园里面,看见几个女子在花园里游玩,看见一个仙女特别漂亮,以为是谁家的大家闺秀,然后害相思病。桑姥姥就给他送药来了,说这是葛巾给你的毒药,他惴惴不安地喝下去,喝完后满口清香,遍体舒畅,什么病都无影无踪了。后来葛巾来跟他睡觉,她走之后帐子被子都充满了清香。这种叙述既挡住你的视角,又透露一点令人寻味的消息,也就是在遮蔽和透露之间产生一个张力,以张力的不断推移,驱动故事向前发展。最后他们就结婚了,葛巾的妹妹玉版也和常大用的兄弟结婚,回到洛阳后生了孩子。当时有富家子弟想调戏她,她就小施手段,把他们打得落花流水。后来有一年常大用又到山东曹州,看到墙壁上有曹国夫人的题诗,才知道原来自称曹国夫人之女的葛巾是个牡丹精,回去后问她,葛巾和玉版知道事情败露了,就把两个孩子往地上一摔,她们自己也消失了。这两个孩子摔下的地方长出洛阳牡丹里最有名的两个品种,一个叫葛巾,一个叫玉版。底一露,故事就完了。所以说从《后搜神记》到《聊斋志异》这一千多年间,写得最精采的志怪小说,往往是限制视角的。限制视角打动你的好奇心,刺激你的惊愕感,使你的神经在阅读志怪小说的时候,像拉橡皮筋那样一松一紧,获得某种“弹性的快感”。

包括小说在内的中国的各种叙事形式,无论是它们的发生学、发展论,或是形态学诸方面,都是从深厚的中国文化土壤中获得它们的特质和神韵的。如果我们总是把西方的小说理论或文艺理论,随便拿来套在我们的头上,就往往把我们最精彩的东西给忽略了,造成了许多令人扼腕叹息的智慧流失和知识盲点。包括我们说书人的视角也不能简单地说



是全知视角。说书人说宋江的时候他是宋江,说李逵的时候他是李逵,说武松的时候他又是武松,他要进入角色,口到、眼到、手到、神到。所以这种视角是一种角色视角、流动视角,用局部的限知在不断地流动中达到全知视角。如果你要简单地把它划分为全知视角,那么我们可能会漏掉很多精彩的东西。明清之际有个说书人叫柳敬亭,他学艺有三个境界的变化,最高的境界就是达到他的说书与被说人物精神消融在一起的境界。比如他讲武松到景阳岗,在一个无人的空酒店里大吼一声,店里的空坛空罐嗡嗡作响,这就进入一种气氛一种角色。《水浒传》写武松,写他醉打蒋门神,它的视角是怎样的呢?是一个说书的人与被说的人处于同一视角。武松杀嫂之后,被发配到孟州府,施恩就好酒好肉好饭招待了他一个月,他的身体也就复原了,还在院子里耍了一通,施恩就把自己的快活林酒店被蒋门神霸占的事告诉他,诉说自己还被蒋门神打断一条胳膊,叫武松给他报仇。武松和他约法三章,约定“无三不过望”,说看到一个酒望子,就要喝三碗酒。从施府到快活林,沿途走过了十二三个酒望子,每一个地方都喝了三碗酒,一共喝了三、四十多碗酒,也许那时的酒精发酵技术还不够高明吧,总之,施恩看武松时还不十分醉。金圣叹在这里评点了一下,说不是武松的脸上无酒,是施恩的心头有事,他担心武松喝醉了,自己还得再搭上一条胳膊。这以下的视角就完全是说书人与被说的武松还有我们读者融合在一起,往前走,远远地看到一个树林子,看到一棵大槐树底下,躺着一个胖大汉,武松就想这可能是蒋门神了。再向前走到丁字路口,看见酒店屋檐上,一条竿子挂着酒望子,写着“河阳风月”四个大字(山南为阳,山北为阴,河南为阴,河北为阳,河阳就是黄河北岸的孟州府)。——可见,这与法国雨果《巴黎圣母院》的写法是不一样的,武松看不到的东西我们也看不到,他

猜不透的东西我们也猜不透,完全是按照武松的视角。它不是跳出来像《巴黎圣母院》那样,去写巴黎圣母院的历史,房子的结构,还有各种各样的故事的演变,它没有跳出来,而是让你和他一块走。再往前转到一排绿栏杆,就看到快活林酒店的对联了:醉里乾坤大,壶中日月长。武松进去了,看到一边是白案,一边是红案,白案做馒头、面条,红案切肉。再往里走,又看到一个年轻的漂亮的女子在柜台上,他就想这可能是蒋门神的妾,还有几个酒保,三个酒缸,每个酒缸还有半缸酒——这可是武松的视角,若是李逵的视角就不是这样的,他就看不见这样的东西,冲上去,板斧排头砍去,就完事了。武松却比较精细,他要看准了才会想怎样打。然后武松疯疯颠颠地要酒要肉,要这个要那个,去挑逗蒋门神的妾,一直到她发怒,要跟他拼了的时候,他才开打,把人统统丢到酒缸里去了。这就是武松的视角,说书人的视角,说书人和武松一起在快活林中游动着,观察着。所以我们说这是个流动的、限制的视角,在流动的过程中聚合多个限制视角,才逐渐形成的一个全知的整体视角。这种视角的复杂性和特殊性,就在于它动态地处理了一与多、局部与全局的辩证关系。

所以我们对西方理论不能一味消极地接受,不能图个省心去生搬硬套,需要再回到我们文化的原本的地方,了解我们中国的作品中最精彩的东西是什么——要是不看到这个东西,就把我们的本可以贡献给世界的东方智慧给抹杀了。中国学者有责任从我们源远流长、博大精深的文学经验和文化智慧中,发掘出具有现代价值和鲜活的生命力的学理和学说,用以丰富现代人类的总体智慧,这一点应该成为我们走进新世纪的姿态和共识。

[审稿 邢植朝]

## Cultural Interpretation of Chinese Narrative Literature

Yang Yi

(Research Institute of Literature, Chinese Academy of Social Sciences, Beijing 100000)

**Abstract:** This thesis interprets Chinese narrative literature in a cultural perspective from four aspects: back to Chinese cultural origin, from narrative wording to narrative time, novelization and narrative form of literature creation, new perspective and Chinese wisdom.

**Key words:** Chinese narration; cultural interpretation; wording; time