

李文衡
著

文学 结构 论

WENXUEJIEGOULUN



敦煌文艺出版社

ISBN 7-80587-492-1



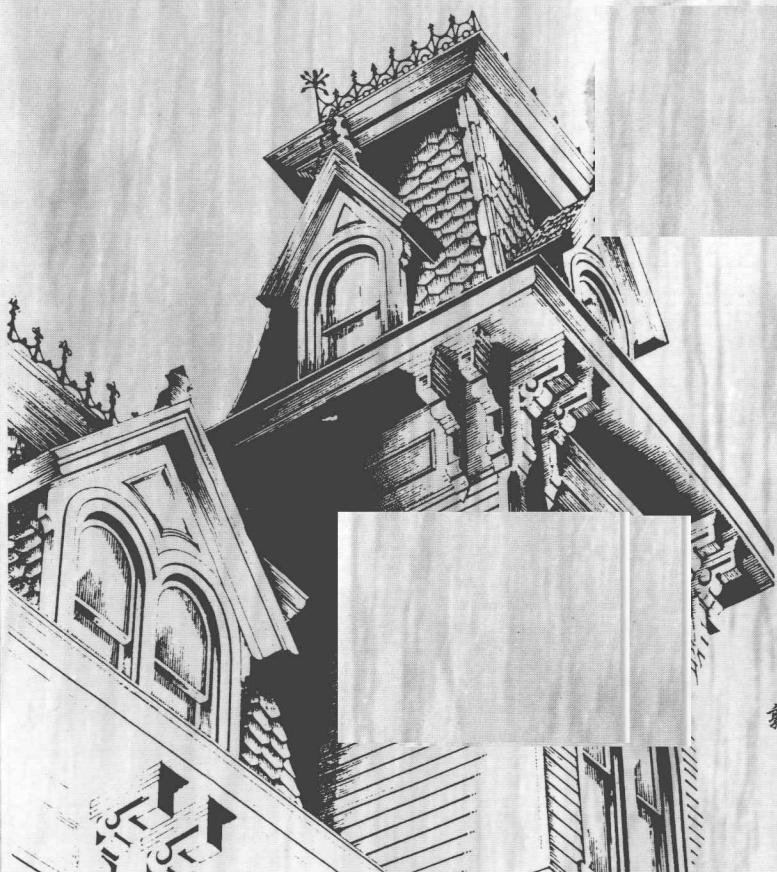
9 787805 874920 >



李文衡 著

文学 结构 论

WENXUEJIEGOULUN



敦煌文艺出版社

书 名 文学结构论

作 者 李文衡
责任编辑 李保军
封面设计 王铁军
责任校对 符浩前
出 版 敦煌文艺出版社(730030 兰州第一新村 123 号)
发 行 甘肃人民出版社发行部 各地新华书店经销
印 刷 甘肃地质印刷厂
开 本 850×1168 毫米 1/32
印 张 9.25 插页 3
字 数 215 千字
版 次 1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷
印 数 1—1,500
书 号 ISBN 7-80587-492-1/I·445
定 价 13.50 元

(敦煌文艺版图书若有破损、缺页可随时与本社联系更换)

版权所有·翻印必究

关于文学的结构与美的读书笔记

——《文学结构论》自序

《红楼梦》第四十二回，薛宝钗谈大观园图时，语言之生动，条理之清晰，给我留下了很深的印象：

这园子却是像画儿一般，山石树木，楼阁房屋，远近疏密，也不多，也不少，恰恰的是这样。你若照样儿往纸上一画，是必不能讨好的。这要看纸的地步远近，该多该少，分主分宾，该添的要添，该藏该减的要藏要减，该露的要露。这一起了稿子，再端详斟酌，方成一幅图样。第二件：这些楼台房舍，是必要用界划的。一点儿不留神，栏杆也歪了，柱子也塌了，门窗也倒竖过来，阶砌也离了缝，甚至桌子挤到墙里头去，花盆放在帘子上来，岂不倒成了一张笑话儿了！第三：要安插人物，也要有疏密，有高低。衣褶裙带，指手足步，最是要紧；一笔不细，不是肿了手，就是瘸了脚。^①

宝钗小姐说园子也说画儿，从园子说到画儿。进一步说，她是从园子的结构说到画的结构，说到画的结构要点和结构过程。

宝钗说的是画，说的是画和园以及园中的人物。从中也道出

① 《红楼梦》第四十二回，人民文学出版社1973年版，第517页。

了艺术结构与自然结构、生活结构的不同。前者怎样才能“讨好”于人们，而不致成为“笑话儿”呢？“讨好”之道，也就是艺术结构的规律。

文学作品的结构不同于美术作品的结构。它的最大特点，一是动态性，二是它本身没有物质外形。它的结构的形成，主要依赖于语言及其文字符号。但“讨好”的目的是共同的。“讨好”，就是要能给人以美感。

中国古代文论中的“附会说”，应该说主要讲的是文学结构问题。《汉书·爰盎传赞》中说“虽不好学，亦善附会”；《后汉书》中说张衡的《二京赋》的创作过程是“精思附会，十年乃成”。刘勰在《文心雕龙》中专门写了《附会篇》。他说：“何谓附会？谓总文理，统首尾，定与夺，合涯际，弥纶一篇，使杂而不越者也。”既然有“统首尾”，可见说的主要是如文学（包括戏剧文学）一类有时间演进过程的艺术结构。所以，“《纪评》释《附会篇》题名说：‘附会者，首尾一贯，使通篇相附而会于一，即后来所谓章法也。’”^①“通篇相附而会于一”，就是作品的各个局部处处都要互相附合，要结合得很好，要“会”成一个非常和谐的整体；要做到“合涯际，弥纶一篇”，形成一个天衣无缝的有机整体。结构的各个局部，应是“杂”多，而不应太单一、模式化。但总的结构要求是“杂而不越”，所有的局部都应服从于一个整体，不允许越出有机整体的内在需要而乱出枝蔓。

《附会篇》中还进一步把文学结构的这种和谐、统一的美学要求，描绘成一幅动态的图画：“駉牡异力，而六辔如琴；并驾齐驱，而一轡统轡。”六条如琴弦的缰绳被骏马牵引，多条车辐车轡统成一个圆周。于是，才有了并驾于同境同地，于是才有了齐驱于同向同时。这是一幅运动的图画，力的图画，统一与和谐

① 王元化《文心雕龙创作论》，上海古籍出版社1979年版，第203页。

的图画，有机和整齐的图画，也是一幅文学结构美的形象的图画。如琴弦之轡，是一种运动中的状态；并驾齐驱，更是一种运动中的状态。由此，形象、生动、直观地揭示了文学结构美的统一、和谐、动态、多样。

这种文学结构美是怎么生成的？什么时候生成的？它在文学诸因素中占有什么样的位置？

我国清代的著名戏曲理论家李渔在《闲情偶寄》中，关于戏曲结构论述的许多内容都与文学相通，或者说他所论述的戏曲文学结构规律也适用于一般文学结构规律。

李渔说“结构第一”，比如填词，“结构二字，则在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始，如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。倘先无成局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之一身，当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣。”^①这是以人体形成为喻，说明一件文学作品创作之初，就应有整体结构全局的构思，正如精血初凝的胞胎，手足臂股头身腰臀，都得有位置，合比例。若不如此，而是从头到脚，一段一段地生长，中间定有不少断续的痕迹，血脉、神经、消化等各个系统就不会畅通无阻，人就不可能成为一个有机的整体。这真是文学结构的生成过程以及结构整体与局部关系的一个生动绝妙的比喻。

上述这个比喻，虽则生动，但人们难得目睹。李渔又紧接着举了一个常人都能亲眼所见的例子。他说：“工师之建宅亦然，基址初平，间架未立，先筹何处建厅，何方开户，栋需何木，梁用何材，必俟成局了然，始可挥斤运斧。倘造成一架，而后再筹一架，则便于前者不便于后，势必改而就之，未成先毁，犹之筑

^① 李渔《闲情偶寄》，《中国历代文论选》（一卷本），上海古籍出版社1979年版，第296页。

舍道旁，兼数宅之匠资，不足供一厅一堂之用矣。”^① 我们很多人都见过盖房，门窗的位置大小，四周墙壁的高低宽厚，梁柱檩椽的长短粗细，都是事先计划好的。甚至连用多少石砂木材砖瓦，都有精确的计算。嘉峪关城楼上不是有一块多余的砖吗？偌大一座雄伟壮观的城楼，按计划所备之砖，最后只多出一块。可见建造之初，城楼的全局结构及各个局部结构的形、质、料、数等等，都已成竹在胸。至于现代化的高楼大厦，更是有精确的设计图纸、周密的施工计划。这尤其应当说是“结构第一”。至于风格、意蕴、创新、内涵、立意、功能等等，都融在结构之中，没有结构则没有一切。

那么，怎么进行结构，或者说结构的要点是什么呢？李渔的结构理论中，主要是十二个字：立主脑，密针线，减头绪，忌填塞。他认为传奇文学应为一入一事而作，其他人物、事件均应围绕一人一事而展开。“此一人一事，即作传奇之主脑也。”如《琵琶记》的主脑就是蔡伯喈重婚牛府。至于二亲之遭凶，五娘之尽孝，拐儿之骗财匿书，张大公之疏财仗义，都是围绕主脑的展开。又如《西厢记》的主脑就是张君瑞白马解围。而老夫人之许婚，张生之望配，红娘之撮合，莺莺之失身，与郑争原配而不得，都是围绕作为主脑的中心人物、中心事件而铺陈。不然，就成了断线之珠，无梁之屋，即是散金碎玉，终不成一体。不但作者自己感到“茫然无绪”，读者观众也只能“寂然无声”，无任何美感、美的享受可言。这意思是说，没有主脑则不成为有机结构，就没有美，没有文学结构的美。

“立主脑”之后，便是“密针线”。这“密针线”一节，可是文学结构形成的关键。李渔以缝衣来比喻，应该是再恰当不过

^① 李渔《闲情偶寄》，《中国历代文论选》（一卷本），上海古籍出版社1979年版，第296页。

了：“编戏有如缝衣，其初则以完全者剪碎，其后又以剪碎者凑成。剪碎易，凑成难。凑成之功，全在针线紧密。一节偶疏，全篇之破绽出矣。每编一折，必须前顾数折，后顾数折。顾前者，欲其照映；顾后者，便于埋伏。照映埋伏，不止照映一人，埋伏一事，凡是此剧中有名之人，关涉之事，与前此后此所说之话，节节俱要想到。宁使想到而不用，勿使有用而忽之。”^① 这里的“密针线”之功，就是文学结构（包括戏剧文学结构）的实施过程，是文学创作过程中的结构关照、结构意识的实践，目的是为了达到和实现一种文学结构完整、和谐、统一、有机的美。尤其不能忽略的是，这个比喻还给了人们关于文学与生活的关系的启示。先以“完全者剪碎”，后以“剪碎者凑成”，这个先后，使人想到“源于生活，高于生活”的过程。生活是一个整体，但作者不能把生活的整体全然作为艺术的整体、文学的整体。必须在生活的源泉中搜集素材，这素材自然是零碎的，各为片断，犹如制衣，先把“完全者剪碎”。“绳墨以外，美材即斲”。剪碎之后就要选有用之材。用不上的材料，局部看来再美也不能用于“凑成”，不能进入文学结构的有机整体。这就是艺术与生活的辩证法。文学结构从生活中来，但它是集中了生活结构中局部的、有价值的、典型的构件，“凑成”文学结构整体的美。“减头绪”、“忌填塞”，都是为了防止那些有损于特定文学结构有机整体的生活碎片，一股脑儿挤进来，破坏了文学的美。

下面谈到的是美国两位学者雷·韦勒克和奥·沃伦合著的《文学理论》。这部书在“文学的内部研究”中，涉及到了文学结构问题。

在这本书的“文学的内部研究”一部分中，我第一次看到关

^① 李渔《闲情偶寄》，《中国历代文论选》一卷本，上海古籍出版社1979年版，第298页。

于文学“结构”概念的内涵和提出这一概念的意义。他们认为，小说中讲述的事件是内容的部分，而把这些事件安排组织成为“情节”的方式则是形式的部分。离开这种安排组织方式，这些事件就无论如何不会产生艺术效果。可见形式与内容的界限模糊不清。内容与形式的传统的两分法，一遇到文学的美的命题，就遇到了许多麻烦。于是，他们提出了另一范畴的分界。“把所有一切与美学没有什么关系的因素称为‘材料’（material），而把所有一切需要美学效果的因素称为‘结构’（structure）”。^①这样一来，内容与形式在“结构”的概念中得到了沟通和交融。文学“结构”包括了内容与形式中依审美目的组织起来的部分。“艺术品就被看成是一个为某种特别的审美目的服务的完整的符号体系或者符号结构”。^②这在文学研究中，“或许是一个具有开拓性、开创性的命题。在这里出现的艺术的、文学的“结构”命题中，至少我们应该记住三个要点：一是为某种特别的审美目的服务，二是具有有机、统一、和谐的完整性；三是成为一个符号体系。三者相辅相成。

从审美的主观性、过程性和符号结构体系抽象性的轨迹，引出文学结构“永恒性”与历史性的辩证法。因为，“一件艺术品如果保存下来，从它诞生的时刻起就获得了某种基本的本质结构，从这个意义上说，它是‘永恒的’，但也是历史的。它有一个可以描述的发展过程，这一过程不是别的，而是一件特定的艺术品在历史上一系列的具体化，我们可以在一定程度上根据有关批评家的判断、读者的经验以及一件特定的艺术品对其他作品的影响重建这件艺术品的历史。”^③以中国四大古典名著之一《水浒传》来说，从施耐庵创作的最早的百二十回本诞生以来，它的

①② 韦勒克、沃伦《文学理论》，三联书店1984年版，第147页。

③ 同上，第163页。

基本的本质结构应该说是永恒的，后人的蓄意砍减增补，实质上应看作是对原来基本的本质结构的一种审美感受和经验的强行外化。均应视为对原来本质结构的歪曲或敷衍，是这一基本文学结构的历史的、动态的审美过程长河中的曲折、浪花或漩涡。它一方面应看作最初基本文学结构的生命的体现，另一方面又不能把它视为基本的本质结构本身。这里顺便说一句，施耐庵初作百二十回本《水浒传》，至今很少有人研究和表露审美经验，包括以某种新的艺术创作的形式。四十一集电视连续剧《水浒传》也不例外。这件精美的文学的基本的本质结构，如此久远地被人们所遗忘、所蔑视，甚至蒙受耻辱，实在是一件憾事。但我相信，这件文学结构依然是永恒的。因为它深深地蕴涵着任何有阶级和阶级差别、阶级矛盾及其痕迹存在的社会里平民意识、平民文学的价值。

说到价值，这也是与文学结构密切相关的概念。因为，“在标准和价值之外任何结构都不存在。不谈价值，我们就不能理解并分析任何艺术品。能够认识某种结构为‘艺术品’就意味着对价值的一种判断。”^①任何一个具体的文学结构都应该说是某种价值标准、价值尺度的体现。但价值尺度是一个历史性的命题。由于没有一种绝对的、永恒的价值尺度，这便决定了文学结构审美判断的多样性和历史性。

给我印象最深、时间也最久的文学结构论，要算是以群的《文学的基本原理》。首先是关于文学结构的定义。一个很简洁、很明确的定义是：结构是文学作品形式的构成因素之一。之二是语言和体裁。语言、词汇和作为文学样式的诗、小说、散文等体裁本身，基本上不包括内容。但结构却不同。作为一个文学结构整体，就是融思想、感情、价值、观念、主题等等于其中的

① 韦勒克、沃伦《文学理论》，三联书店1984年版，第164页。

有机体系。把它确定为文学作品形式的构成因素之一，显然是有大毛病的。在这个不太精确、不太科学的命题之下，阐述了作品的结构应遵循的几个原则。第一，结构要服从主题的需要；第二，结构要完整、和谐、统一；第三，结构要适应各种不同文学体裁的要求；第四，结构要照顾到民族的艺术欣赏习惯。现在看来，这第二个原则无可挑剔。这是任何一个作者创作任何一件文学作品都应追求的最高目标。第三个原则，究竟能否构成个原则，很值得思考。说抒情诗的内容比较简短、集中，但明明许多抒情长诗在中外文学史、诗歌史上熠熠生辉。《离骚》不就是一首抒情长诗吗？《雷锋之歌》不也是一首抒情长诗吗？又说小说的内容比较杂，有纷繁的线索要安排。那么，那些短篇小说，特别是小小说、微型小说，算不算小说？于是，这条原则是否触及到了文学结构的实质，就不能不打一个大大的问号。至于第四个原则，应该说是很在理的。但把文学结构的创作者说成是要去“照顾”民族的艺术欣赏习惯，似乎很有些勉强。不像是提出一条原则的语气。万一没“照顾”，或“照顾”不周、不到家，能否创作出好作品呢？且不去说古典诗歌创作中的“言语道断，思维路绝”一类手法的运用，王蒙的《蝴蝶》、《相见时难》等，算是“照顾”了还是没有“照顾”呢？那么，对这一条“原则”的是否违犯和能否成为一件优秀作品，其关系是怎样的呢？最后，也似乎是最重要的即第一条原则，所谓“结构要服从主题的需要”。这条原则应该说没有什么不合适处，但执行起来可能摸不着边际。比如同样表现“真正的爱情离不开共同的志向、理想”这样一个主题，《红楼梦》、《孔雀东南飞》、《王贵与李香香》、《小二黑结婚》、《刘巧儿》，等等等等，它们的文学结构千差万别，千姿百态，这与结构服从主题的原则是什么关系呢？

上述的一系列疑问的产生，并不意味着《文学的基本原理》中关于文学结构的理论没有价值，没有意义。相反，正是在这些

很有价值、很有意义的文学结构理论研究中，引发了人们的深思。如果面对的是一些毫无价值、毫无意义的文字游戏乃至文字垃圾，人们还有什么必要和可能去深思什么，探索什么，追寻什么吗？

下面，我想借此记下我国当代文学史上两个著名的文学结构理论观点。一是茅盾论中国古典小说结构，一是焦菊隐论中国戏曲文学结构。

茅盾说，我国古典小说的结构是在不断地发展的。他认为，从“五四”以前的中国小说，自宋人话本到《孽海花》，其结构的发展规律是：“由简到繁，由平面到立体，由平行到交错。”^①在这个发展过程中，我们的长篇小说“完成了民族形式的结构。这可以用十二个字来概括：可分可合，疏密相间，似断实联”。^②应该说，茅盾的观点和结论，同鲁迅是一致的。由简到繁的发展过程，正确无疑，符合一般事物发展的规律，同人的认识结构、知识结构的发展是同步的。至于民族形式结构的十二字特征，似乎未见得是我们民族的小说结构所独有。但其间蕴含的文学结构整体与局部、局部与局部之间，那种分与合、疏与密、断与联的辩证思想和美学观点，是极为有价值的，是我们继续深入研究文学结构理论的重要起点。

焦菊隐关于戏剧文学结构要达到“豹头、熊腰、凤尾”的详尽论述，是对我国优秀戏剧创作实践的总结和戏剧文学结构研究的重大贡献。它深深地影响着我国戏剧文学创作，至今依然。

“豹头、熊腰、凤尾”的基本要求是：“写戏，开始要像豹头，就是说，提出的问题和事件，总是很单一、很醒目、或者很惊人的，使观众一下子就能懂得”，“向观众提出悬念，使他一下

①② 见《文学理论学习参考资料》，春风文艺出版社1981年版上册，第1092页。

子就被抓住”。^① 故事“发展到了作品的中部，也是主要的部分，通过故事和人物的发展，就曲曲折折地、错综复杂地丰富起来。这时，需要集中笔力塑造人物性格，需要细致地编织情节和线索，也需要妥当地陪衬旁枝细节，使剧本变得充实饱满，粗壮有力，有如熊腰”。^② “到了结束的时候，又需要回到条理清楚、问题单一的路子上来，有如凤尾，用少数修长有力的漂亮羽毛，把周身的斑彩衬托得更加给人以深刻的印象”，“凤尾意味着一个出人意料的独特手法的收尾”。^③

细细体味，这种“豹头、熊腰、凤尾”的戏剧文学结构要求，始终没有离开作者与观众的关系。开头强调“惊人”、“抓人”，结尾强调引人回味，出人意料，中间要给人以充实感、丰富感、饱满感。这种戏剧结构模式，或许是中国带有某种民族化、大众化的具有相当普遍意义和相对稳定性的—种戏剧结构美的模式。但我想，不应是绝对的，更不应是唯一的。事实上，我们的戏剧创作早已突破了这种模式。至于随着科学技术的发展应运而生的电视剧，特别是三四十集乃至八十多集的长篇电视连续剧，仅靠开头的“抓人”和结尾的“出人意料”，是起不了多大作用的。中间都归入“熊腰”，那“腰”也就太长了些。我是说，长篇电视连续剧集集都应“抓人”。否则，比进入剧场的更为自由、随意的电视观众，绝大多数都不会耐着性子熬几十个晚上看你的“凤尾”的。这是说，“豹头、熊腰、凤尾”的结构模式，必定要发展。例如四十一集电视连续剧《水浒传》，中间似有许多个连绵不断的“熊腰”。可见，随着时代的发展，文学结构（包括戏剧、电视剧文学）的审美观、美感要素也必定在发展。

① 同上，第1100页。

②③ 见《文学理论学习参考资料》，春风文艺出版社1981年版上册，第1100页。

以上这些关于文学的结构与美的读书偶得，使我觉得，中外许多文艺理论家，他们对文学结构已经做了许多有益的研究，给我们留下了不少有价值的论述。总括起来，最主要的或者说他们论述最多的，有这样四点：一是作品的结构必须有机、统一、完整，用一个新的语汇说，应是一个有生命的系统；二是要处理好局部与局部之间的关系，对“头、腰、尾”的不同要求，剪碎之后凑成之功的“密针线”的要求等等，都是说局部与局部之间要有内在联系；三是文学结构来自于生活结构，来自于社会结构，来自于自然物质结构。作为意识形态的、观念的文学结构，是由物质的、社会的、生活的结构决定的。前者是后者在观念形态上的一种反映。这是辩证唯物论的反映论在文学结构研究上的体现。说明这些研究是求是求实的，是从客观事实出发的；四是对文学结构的发展及其要求，不应脱离观众、读者，即是说，不脱离文学结构的观赏者。这就在文学结构研究的领域里，把这种特殊的美学领域中的美、美感、审美体验联系了起来，把主观与客观联系了起来，把个体美感和群体美感联系了起来，把文学结构美的历史与现实联系了起来。

这些读书偶得的联缀与联想，都与文学结构有关，与文学结构的美有关，似乎也是本书命题的萌生处。于是，印在这里算作序。

目 录

(02)			三
(32)			四
(42)			五
(72)			三
(92)			四
			四
(52)			一
(72)			二
自 序	关于文学的结构与美的读书笔记		(1)
引 言			(1)
第一章	文学结构时空观		章五第
第一节	从时空观看文学结构的特征与功用		(4)
第二节	时空坐标上物质结构与文学结构的美和力		(12)
第三节	物质运动时空观变革与文学结构演进		(19)
第二章	文学结构的生命基础		章四第
第一节	文学结构与生命的基本联系		(25)
第二节	文学结构的运动方向和度量		(30)
(08)	一、符号抽象度		(30)
	二、欣赏延续度		(31)
(40)	三、情节节奏度		(33)
	四、心理拓展度		(35)
(001)	五、时空交错度		(36)
	第三节 文学结构的五度综合运动		(38)
第三章	生命奔向期望文学结构的驱动力		章一第
(8)	第一节 生命在文学结构运动中的超前与选择		(41)
(8)	第二节 生命奔向期望文学结构的驱动原理		(45)
(811)	一、生命应激原理		(46)
	二、趋新幻奇原理		(47)

三、快感转换原理	(50)
四、复归稳态原理	(52)
五、认知同构原理	(54)
第三节 五原理综合驱动	(57)
第四节 文学结构驱动力的非文学因素	(59)
第四章 文学结构与生命的自由奋进	
第一节 文学结构审美冲突的历史意义	(62)
第二节 文学结构审美冲突的综合性	(65)
第三节 文学结构审美冲突的世界性	(66)
第四节 文学结构审美冲突的实践性	(68)
第五章 创作主体的个性结构和文学作品的结构创造	
第一节 创作主体的个性结构	(75)
第二节 文学结构是个性结构的对象化	(77)
第三节 文学结构生成中的微审美	(81)
第四节 个性结构的类本质与文学结构的民族化	(83)
第六章 自由脚步与文学结构演进	
第一节 生命运动的自由和文学结构体系完备化趋向	(89)
第二节 文学观念的自由与文学结构手段和结构部件的多 样化	(94)
第三节 人本思辨的自由与个性世界的文学结构观照	(100)
第七章 非理性心理描写的深化和非理性心理结构的扩张	
第一节 两种心理活动和两种心理描写	(105)
第二节 非理性心理描写及其结构的地位和作用	(108)
第三节 中国当代文学非理性心理结构的扩张	(113)
第四节 非理性心理结构扩张的动因	(118)
第五节 肯定非理性心理结构的合理性与推崇非理性主义	