

小说创作的艺术与智慧

陈果安摇著

中南大学出版社

目摇摇录

第一章摇小说的定义与观念	(员)
异员摇小说的定义和观念	(员)
异圆摇小说就是讲故事	(圆)
异猿摇无法消解的故事	(愿)
异原摇故事的要义	(员圆)
异缘摇小说家用语	(员源)
异远摇小说的多祖现象	(员愿)
异苑摇小说是什么	(圆愿)
异愿摇小说是个“筐”	(圆怨)
第二章摇故事是怎样走进小说的	(猿)
异员摇本事与故事	(猿)
异圆摇故事与情节	(猿源)
异猿摇情节的演变	(源)
异原摇情节的淡化与强化	(源愿)
异缘摇情节的负荷	(缘)
异远摇情节的虚拟性与真实性	(缘圆)
异苑摇情节模式	(远圆)
异愿摇情节的点、线、面	(苑猿)
异怨摇情节与细节	(愿怨)
异员园摇情节与非情节因素	(怨猿)
第三章摇小说人物	(怨)
异员摇人物设置的艺术	(员园)
异圆摇人的审美化图景	(员圆)

异域在超人与常人之间	(页码)
异域在天使与魔鬼之间	(页码)
异域现实人物	(页码)
异域心态人物	(页码)
异域符号化人物	(页码)
异域作家是怎样创造人物的	(页码)
第四章 异域小说环境与小说时空	(页码)
异域小说环境	(页码)
异域环境与人	(页码)
异域环境的典型化与泛化	(页码)
异域小说时空	(页码)
异域时空的设定	(页码)
异域小说家对时空的雕塑	(页码)
第五章 异域小说的体式	(页码)
异域长篇小说	(页码)
异域中篇小说	(页码)
异域短篇小说	(页码)
异域微型小说	(页码)
第六章 异域小说的叙事技巧	(页码)
异域叙述者与叙述视角	(页码)
异域反讽	(页码)
异域意识流	(页码)
异域变形	(页码)
异域怪诞	(页码)
异域抽象化	(页码)
异域象征	(页码)
异域悬念	(页码)
第七章 异域小说语言	(页码)

异从讲到写	(猿)
异现代小说的语言	(猿)
异小说语言的层次	(猿)
异小说的叙述语言	(猿)
异小说的人物语言	(猿)
异小说的词语	(猿)
异小说的句式	(猿)
第八章 摇小说是小说家的选择	(猿)
异在表现与再现之间	(猿)
异在求真与尚虚之间	(猿)
异在小说诸功能之间	(猿)
异在显示与讲述之间	(猿)
异在雅俗之间	(猿)
异小说是小说家的选择	(猿)
第九章 摇休闲与网络	(猿)
异也谈休闲文学	(猿)
异网络文学三题	(猿)
后记	(猿)

第一章 摇小说的定义与观念

一 摇小说的定义和观念

小说以其广泛的渗透力和亲和力使我们对它是那样的熟悉，但如果试图给它下一个定义我们多少又会觉得为难。一方面，传统小说的艺术规范早已无法框定现代小说的艺术实践，现代小说艺术却又难以割断与传统小说千丝万缕的关系；另一方面，我们倾尽毕生精力来研读世界范围内的小说也难免挂一漏万，但寻找一个大致准确的小说定义对于小说创作实践又确实需要。

事实上，我们在心里也曾给它下过不少定义，不过，这类“定义”大多不是真正的定义，而是我们对于小说的一种观念。真正的定义，应该是对于人类迄今为止所有被称为小说的作品的一种抽象和概括，它应能涵括所有的小说作品，并能科学地揭示小说这样一种文学样式的内在规律；而小说观念呢，它强调的往往是我们对于小说的个体体认与追求，并非对于小说所作的客观冷静的界定。譬如说，我们几个人坐下来聊天，某某说：“我认为小说应该是怎样的”，立刻就会有人反驳说：“不对，只有什么样什么样的小说才称得上真正的小说”，这种出于主观情趣的表述传达的也就是一种小说观念。

一般习作者往往喜欢从自己的感性出发而不会对这类概念的区别予以深究，他们习惯于将小说的观念和小说的定义混为一谈。应该指出，寻找一个比较准确的小说定义并把小说定义与小说观念区别开来是很有必要的。20世纪以来，小说世界的缤纷

色彩叫人目不暇接：以乔依斯、尔芙、海明威、罗布·格里耶、博尔赫斯、马尔克斯、米兰·昆德拉等人名字为代表的现代小说不仅与《十日谈》《一千零一夜》《堂·吉珂德》《三国演义》《水浒传》《红楼梦》等古典小说相去甚远，就是与巴尔扎克、司汤达、福楼拜、托尔斯泰等经典作家的作品相比也面目迥异。小说家何以创作出如此丰富多彩的作品？这些风貌迥异的作品何以又都归之于小说？我们应该确立什么样的小说观念？面对令人眼花缭乱的小说世界我们实在是太多的疑惑。

晃摇小说就是讲述故事

福斯特在他那本著名的《小说面面观》中曾把小说定义为讲故事。他说：“小说就是讲故事。故事是小说的基本面，没有故事就不成为小说了。”^① 我以为他这段话概括了小说最基本的方面。

以一个生动而有趣的故事从其他文体中脱颖而出，逐渐发展成为一种独立的文学样式，这是中外小说的共同特征。在以往的历史发展过程中，小说的本体形态就是以散体书面语所讲述的故事，这是一个无可置疑的事实。

中国最早的小说，是六朝时期的笔记体小说。无论是以刘义庆《世说新语》为代表的志人小说，还是以晋干宝《搜神记》为代表的志怪小说，都有比较强的故事性。干宝或“考先志于载籍”，或“收遗逸于当时”，“撰集古今灵异神祇人物变化”，其中最为人们所称道的就是那些读来令人回肠荡气的故事。像“干将莫邪”、“韩凭夫妇”、“七仙女下嫁董永”、“李寄斩蛇”、“宋定伯捉鬼”等，作者以人情为经，以幻想为纬，幽明杂陈，

^① 爱·摩·福斯特：《小说面面观》，花城出版社 1983 年版，第 1 页。

时空变幻，将神话世俗化，将鬼话人情化，拓展出一个奇丽幽秘的审美世界，其审美世界就是以故事为载体。刘义庆的《世说新语》不像《搜神记》那样“搜奇述异”，而是纯记人间之事。他一开始就把审美的目光投向了现实生活中的人，重在采撷能表现人物个性、神韵的精彩片断；其故事也不像《搜神记》那样完整，但在简朴传神的叙事中依然可见清晰的故事形态。如《言语篇》写谢安在大雪之日召集兄子兄女咏雪，兄子谢朗将下雪比拟为“撒盐空中”，兄女谢道蕴则说“未若柳絮因风起”，谢安为之大笑乐。在这种简洁描述中，人物的神采、情致呼之欲出，故事形态依然清晰可辨。

六朝笔记体小说之后，中国古典小说经历了唐传奇、宋元话本、明清章回，小说依然保持着它的故事形态，并在故事形态上进一步向着艺术化的方向发展。

唐传奇可以说是世界上最早成熟的短篇小说。唐人有意为传奇，非奇不传，将传人间之奇作为小说的一个基本特征，其情致宛曲，文辞华美，宋人洪迈称：“小小情事，凄婉欲绝，洵有神遇而不自知者，与诗律可称一代之奇。”^①

唐代是以诗为精神生活最高形式的，诗情向叙事细节的渗透构成了这一时期小说最显著的特点，充盈于作品之中的是一种勃郁的诗情和自觉的艺术追求。这个时期的小说故事情节更加曲折生动，作者的描写更为细腻动人，人物的性格刻画更为完整鲜明，作品的语言则显得精致典雅。与此同时，小说的题材更加广泛，类型也日渐丰富。它既有像《长恨歌》《东城老父传》那样的历史小说，又有《虬髯客传》《红线传》《聂隐娘传》等侠义小说；既有描写现实爱情的名篇《霍小玉传》《李娃传》《莺莺传》，又有带神秘色彩的爱情故事《任氏传》《柳毅传》；既有

^① 洪迈：《容斋随笔》。

《古镜记》《补江总白猿传》《游仙窟》等志怪小说，又有写梦幻的讽刺小说《枕中记》《南柯太守传》。无论哪种类型的小说，完整生动的故事情节是其共同的特征。

中国小说发展到宋元为之一变，出现了“话本”小说。

“话本”小说的出现，开辟了中国小说的新纪元。所谓“话本”，即“说话人”讲故事用的底本。“说话”是中国古代城市中的一种民间伎艺，以讲述故事为主。这种伎艺在唐代就已经出现。到宋元，随着城市经济的繁荣，市民阶层队伍的扩大，“说话”的伎艺也进一步发展。据《都城纪胜》《梦粱录》等书的记载，宋代的“说话”有“小说”、“说经”、“说参请”、“讲史”四家^①，其中最重要的有“小说”和“讲史”。“讲史”专讲历史故事，篇幅较长，多用叙述；“小说”则题材广泛，篇幅短小，有生动的描摹。最初，“说话人”用的底本都比较简略，主要靠临场的发挥和敷演。后来，随着“说话”伎艺的不断发展和提高，许多演出时的精彩描绘和经验便逐渐地在“话本”中被记录下来，并日趋详尽、充实和完整。再后来，由一些书商和落魄的书会才人在此基础上加工润色，把它们变成了可供阅读的书面文学作品，这就成了“话本小说”。“话本小说”是我国古代最早的白话小说，“笑花主人”在《今古奇观序》中曾称它“极摹人情世态之歧，备写悲欢离合之致”。宋元话本一般包括散文和韵文两部分，散文主要用来敷衍故事，韵文则用来写景状物、描画人物、烘托气氛，或直接抒发作者的感情。话本小说的开头部分大都有一个“入话”，有的是诗词，有的是短小的故事。“入话”的由来，与当初说话人在正式开讲之前，先讲唱一小段以等待听众、镇静书场、制造气氛有关，后来便形成了话本

① 关于宋代说话四家数，近代和当代学者有不同的理解，此处从王国维《宋元戏曲考》之说。

小说所特有的以小故事牵引大故事的叙事方式。它通过“入话”与正文正反逆顺的多种组合，引导读者建立起某种心理定势，形成一种特殊而又规范的“有意味的形式”，透过这种形式，可以看出作者关于人世生存的哲理性反省与人生经验的丰富联想。由于话本小说是由“说话”演变而来，“说话人”为了抓住听众，小说的故事性便得到了空前的加强，绝大多数的话本小说都巧于编织故事情节，擅于制造悬念，其故事往往有头有尾，线索分明，波澜起伏，引人入胜；为了适合口头表达的需要，话本小说使用的语言是贴近日常生活的白话。白话的运用，使小说的表现力得到更为充分的发挥。

宋元话本，无论是短篇的“小说”还是长篇的“讲史”，在中国小说史上都有着非常重大的影响。到明后期，工商业的进一步发展，促使资本主义生产关系开始萌芽，市民文学受到空前的重视，除了大量收集、修改、编辑、刊行前代的话本小说，文人模拟“话本”而创作的“拟话本”小说也大量出现，它们已不再是供艺人们作讲述之用，而是供一般读者阅读、欣赏，成为中国古代白话短篇小说。至于长篇“讲史”话本，则是明清章回小说的前驱，像《大宋宣和遗事》，对《水浒传》的形成就有着直接而重大的影响。到明清，我国古代小说进入了发展的巅峰期，出现了《三国演义》《水浒传》《西游记》《金瓶梅》《红楼梦》等一批堪称世界名著的长篇巨制。中国古代小说一直是以故事为本体形态的，这一艺术传统也就形成了绝大多数中国读者对于小说的审美阅读心理。

在欧洲，一般认为，文艺复兴时意大利的卜伽丘以其《十日谈》开欧洲近代小说的先河。美国比较文学专家杰拉德·吉列斯比认为，文艺复兴时期的小说，其渊源应追溯到中世纪的骑士传奇。在骑士社会全盛时期所产生的骑士文学，把贵族的精神气质与对爱情的崇拜结合起来，在勇武和光荣这些英雄理想之上

又添加了“欢乐”原则，“传奇”中大量的历史和神话典故，以及各种主题和模式，为现代的、严肃的论述社会和政治的作品提供了有用的艺术框架；与此同时，这些传奇还提供了一种艺术手段，即作家们可以虚构一个对象，随后以严肃的或喜剧的手法批评他们的时代。^①

卜伽丘的《十日谈》出现于 14 世纪下半叶，这部小说借十个男女青年为躲避黑热病，在佛罗伦萨一个乡间的别墅里住了十天，一共讲了一百个故事，反映了意大利当时广宽的社会现实。小说是以散文体意大利俗语写的，故事中的人物几乎包括了当时社会各行各业的人士，所有故事都是讲给意大利市民听的，从内容到形式都符合他们的审美趣味，故事讲究起承转合，文笔繁简有度精练优美，被认为是欧洲近代文学史上第一部现实主义作品，它为作者赢得了“欧洲短篇小说之父”的不朽声名。

除《十日谈》，文艺复兴时期还出现了拉伯雷长达五部的长篇小说《巨人传》，小说的前两部写巨人国王卡冈都亚和他的巨人儿子庞大固埃的出生、教育、游学以及他们的文治武功；后三部写庞大固埃与他的朋友巴汝奇为寻找“神瓶”而游历各地的见闻。这是文艺复兴时期出现的最早的一部长篇小说，作者奇异的想象，丰富的科学知识，机智幽默的艺术风格，对后来西方长篇小说的创作产生了深远影响。

16 世纪中叶，西班牙出现一种新的文学样式——“流浪汉小说”，这类小说大多由一个主角来贯穿杂凑的情节，采取到一地写一地的方法，通过男女流浪者们自述其流浪的生活经历，讽刺种种社会丑恶现象，反映出人们灵魂深处那个充满欺骗和空虚的肮脏世界，在幻想的事件中含有强烈的生活实感。流浪汉小说的出现，对欧洲文学的发展，特别是长篇小说的结构和人物描

① 杰拉德·吉列斯比：《欧洲小说的演化》，三联书店 1984 年版，第 78-79 页。

写，产生了很大的影响。

塞万提斯的《堂·吉珂德》则标志着欧洲现实主义长篇小说进入了一个新的发展阶段。

塞万提斯这部小说，是针对当时的骑士小说而创作的。当时的西班牙文坛，骑士小说泛滥成灾，这类小说结构千篇一律，情节荒诞离奇，都是虚构出一个英勇无比的骑士，经历数不清的惊险遭遇，遇上说不清的爱情纠葛，为国王、为贵族去拼命，最后大获全胜。宫廷和教会利用这种文学，鼓吹骑士的名誉和骄傲，以维护封建王朝的统治。在社会生活底层苦苦挣扎的塞万提斯，亲身体会了中世纪封建制度给西班牙带来的痛苦与灾难，也憎恨可恶的骑士制度与美化这种制度的骑士文学。他在小说中故意模仿骑士传奇的写法，对那种装腔作势的语言加以模拟、夸张，在一种极不协调的对照中形成无情的反讽。小说通过堂·吉珂德和他的侍从桑丘·潘沙的“游侠史”，为读者展现了一幅宏大的社会生活画面，真实地反映了 16 世纪西班牙的社会现实。作者采取西班牙独特的流浪汉小说的写法，通过幽默、讽刺、滑稽、夸张的广泛运用，将悲剧和喜剧、严肃与滑稽巧妙地结合起来，以亦庄亦谐的情节，犀利的语言，鞭笞了苟延残喘的封建制度和迎合统治者需要的骑士文学，嘲笑了企图用打抱不平的方式来改造社会的空想，给了反动的骑士文学以致命的打击。作者所塑造的主人公堂·吉珂德也成为世界文学史上不朽的典型。

18 世纪，欧洲由“戏剧的世纪”进入到“小说的世纪”，小说这种文学样式得到正式确立，其中英国、法国、德国的小说创作取得了令人瞩目的成绩。

在英国，笛福的《鲁滨逊漂流记》以逼真的手法描绘了一个虚构的故事，其强烈的现实感和在行动中刻画人物性格的技巧显示出一种全新的创作方法；理查生则以描写事件始末的手法结束了流浪汉小说的传统；菲尔丁的《汤姆·琼斯》被认为代表

了19世纪英国现实主义小说的最高成就。

在法国，孟德斯鸠、伏尔泰、狄德罗打开了哲学与小说的通道，开创了哲理小说新品类；卢梭的《爱弥尔》《忏悔录》《新爱洛伊斯》则分别开教育小说、自传体小说和书信体小说的先河。

在德国，歌德的《少年维特之烦恼》将抒情诗的成分引入小说之中，成为德国文学中第一部在世界引起轰动的小说作品。

到了19世纪，欧洲小说进入发展的高峰期，其作家队伍之大，作品之多，质量之高，都是空前的，像巴尔扎克、司汤达、雨果、左拉、福楼拜、莫泊桑、狄更斯、哈代、马克·吐温、果戈理、屠格涅夫、托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基等人的名字和作品，都是人们耳熟能详的。

西方18世纪和19世纪之前的小说，都是以故事的形态展开的。

3 无法消解的故事

从中国和西方的小说发展来看，小说确实就是讲故事。它最初以一个故事的形态从其他文体中脱颖而出，并且在其发展过程中始终保持着故事。在相当长的一个阶段，无论中国、西方，小说家们都力争将故事讲得生动、新颖、刺激。早期的小说，重心是动作性很强的故事，小说家们或是只选取生活中那些故事性很强的部分加以表现，或是把普通生活加工得故事性很强；小说中的事件具有传奇色彩，小说中的人物也是传奇式的人物。小说家们注重的是故事的生动性、曲折性、完整性，他们讲究故事情节的曲折离奇，讲究故事首尾的衔接照应，讲究故事发展过程中悬念的设置，讲究故事发展节奏的合理控制，讲究巧合、误会等艺术手法的运用。他们往往通过故事情节的闪展腾挪，让必然性在愿

偶然性中得到巧妙的显现，使情节发展既出人意料之外又在情理之中，从而产生一种扣人心弦、引人入胜的艺术魅力。

随着小说艺术的进一步发展，人们逐步认识到，过分强调离奇、巧合，强调一波未平一波又起的故事格局，多少丧失了生活的真实感，显现出编造虚假的痕迹，有时过分强调故事性，也会使人物在故事情节的安排下无所作为，使人物的性格难以表现。于是，有些小说家便开始淡化故事，不写那么多的巧合、偶然、离奇、巨大的悬念和冲突，而是力求写生活本身的平凡朴实，写生活的自然本色，于是出现了许多散文化的小说。这类小说极力回避那些奇妙的、戏剧化的故事情节，努力按照生活的自然形态来描写生活，它摒弃了那种由发端、发展而推向高潮，然后下降到解决的情节模式，没有常见的那种紧张激烈的故事情节；也不讲悬念迭出、扣人心弦的戏剧效果，它像一棵树，枝枝桠桠向各个方向自然伸展，各有各的空间，时空关系设置比较松散，有意淡化了事件与事件之间直接的、明显的因果关系，但在舒展自如中又有一种内在的联系，很有点像散文的“形散而神不散”。像中国古代小说《金瓶梅》《红楼梦》，写的就是日常化的生活，其故事情节就远不及《三国演义》《水浒传》《西游记》那样强烈、集中。但是，作为小说，它们仍然具有故事性。

在传统的小说中，无论“强化”还是“淡化”故事情节，小说依然保持了它的故事内核，但在西方现代派文学中，故事却遭到了前所未有的挑战。

在现代派小说中，作者侧重表现的是人物内心中的事件。在这些作品中，作者已无意对故事情节作出精心的设计与安排；完整的故事、合乎逻辑的事件发展过程已不复存在，而内心中的事件往往表现为零星的碎片、断续的段落。作为西方现代主义文学中最有力量、最有影响的一个流派——“意识流小说”，对传统小说故事情节的“瓦解”可以说是最为“彻底”的。当时不少

现代派作家和理论家都曾宣称，意识流乃是惟一现代化的方法，它的出现为小说艺术提供了一套崭新的完全不同于传统的叙事方法。

法国作家普鲁斯特（1871~1942）是意识流小说的鼻祖之一，他写的自传体长篇小说《追忆流水年华》，洋洋近 100 万字，全部由主人公一个人的回忆和梦幻构成。作者先从主人公躺在床铺上回忆生平写起，主人公飘忽不定连绵不断的思绪逐步向读者展示了一个逝去的世界：一段一段的回忆互不连贯，完全按心理的逻辑排列，其间还插进许多感想、反省和议论。整部小说没有完整清晰的故事情节，没有高潮和结局，作者专注于人物的内心世界和“主观真实”，以极大的兴趣和十分细密的笔触描写了人物的潜在意识和变态心理。

意识流的另一个先行大师是爱尔兰的乔伊斯（1882~1942），他的成名之作《尤利西斯》被认为是现代派的经典性作品。全书 300 多页，叙述都柏林三个居民在 24 个小时内平凡琐碎的生活经历，小说着重描写了人物瞬息万变的潜意识和无意识活动，采用了内心独白、空间混淆、跳跃式联想、时序颠倒与梦幻、象征、暗示等手法，以表现无意识、潜意识活动的繁复、错综与紊乱。作品采用怪僻的新词、双关语、外来语、非常用句读、声音来表现印象，有些地方甚至不用标点，弄得深奥复杂晦涩难懂。乔伊斯在这部作品中，让三个人物三股意识流错综交替，相互补充相互激荡，不仅多侧面地表现了他们各自的身世、性格和复杂思想，而且广泛地反映了都柏林极富特色的日常生活。

英国女作家维吉尼亚·伍尔芙（1882~1942）是意识流小说的重要代表之一，她的成名作《黛洛维夫人》以女主人公的意识流为主干，辅以他人的思绪为旁枝，写女主人公一天上街买花，由途中所见所闻引出无数联想，其意识从此情此景不断地向

100

过去、未来飘荡，把现实、往事、想象交织起来，同时又与四周他人的意识融合沟通，通过人物意识的流动，反映出上流社会的势利与人情淡薄。

美国意识流作家威廉·福纳克（~~威廉·福纳克~~）被西方评论家视为“现代经典作家”，他的作品题材广泛，规模宏大，具有史诗般的气魄，被誉为“一种特殊强烈的现实主义”。他把一般意识流发展为“复合式意识流”。他最重要的作品《喧嚣与骚动》，以一个南方淑女堕落的故事为中心，写出了杰弗逊望族康普生一家每况愈下、四分五裂的过程，特别是写出了这个家庭成员精神上的病态和危机。小说的题目出自莎士比亚悲剧《麦克白》中的一句台词：“人生如痴人说梦，充满着喧嚣和骚动，却没有任何意义。”这也就是小说所要表现的主题。为了表现这一主题，作者在写法上别出心裁，将全书分为四个部分，每一部分由一个人来叙述，叙述的都是凯蒂的故事。小说的前三个部分是典型的意识流：第一部分是老四白痴班吉的呓语，第二部分是老大昆丁自杀前的内心独白，一个因失去姐姐而感到悲哀，一个因妹妹堕落而想投水自尽，这两个部分写得颠倒混乱有如梦呓，让人如堕五里雾中不知所云；小说第三部分是老三杰生的独白，他的意识流动简练明快，不仅很自然地交代了事情的来龙去脉，而且入木三分地刻画了杰生卑琐低下、冷酷狠毒的兽性心理；小说第四部分基本上是运用传统手法写的，作者通过老黑奴迪尔西来补叙没有交代清楚的情节，并用这个忠厚老实的女佣以对照前三人的病态心理。小说中的几个人物都在想同一件事，作者通过不同人物的意识流动来表现同一件事以及不同人物对同一件事的不同反应，几股意识流相互对照、映衬、交叉、重叠，使作品极富立体感。

意识流小说对传统小说的“革命”可以说是最彻底的，它彻底打破了传统小说的因果逻辑和时空顺序，通过人物的意识流

动将传统小说中的故事情节通通剪碎。在这类小说里，传统意义上的故事情节看不到了，内心秩序代替了事件秩序，心理时空代替了物理时空，生活场景、片断、细节将主要地通过人物心灵屏幕展现，而这种展现，有回旋，有倒流，有明暗，有跳跃，有时间的颠倒与空间的重叠，有时空的分解与重新组合。他们笔下的意识流动也瞬息万变、杂乱无章、互不关联。

但是，即便是意识流小说，也未能完全化去小说的故事情节。透过人物意识的流向和事件因果关系，我们依然可见其相对完整的故事性。所谓意识流小说，不过是把传统小说的故事剪成缕缕碎片而加以重新组合而已。

小说是离不开故事的，我们可以不断地革新故事和革新讲述故事的方法，但却无法将故事从小说中彻底抹去。美国现代小说理论家利昂·塞米利安教授在其著作《现代小说美学》中指出：“可以认为故事在小说中是次要的，但如果没有故事，就不能称之为小说。只是一堆人物，不管他们是如何有趣，也无法构成小说，那只是一个静止的肖像画廊。”美国作家、诺贝尔文学奖获得者艾萨克·巴维威斯·辛格也认为，世界上有一个描写心理的乔伊斯就够了，“写故事是讲故事人应尽的职责，应该竭尽全力使故事写得恰当，合乎情理”^①。中国当代作家王蒙也说：“所谓没有情节的小说，实际上是用一些小的情节代替总的情节，绝对没有情节的小说是不可能的。”^②

晃摇故事的要义

粗略地说，小说也就是讲故事。

① 辛格：《尽力讲好我的故事》。

② 王蒙：《漫话短篇小说的写作》。

故事是按一定的结构方式所组织起来的两个以上的事件，它涵括了事件、人物、环境等三个基本要素，但重点落到了事件之上。我们看下面的故事：

很久很久以前，有一座山，山上有一座庙，庙里有两个和尚，一个老和尚和一个小和尚，老和尚对小和尚说：很久很久以前，有一座山，山上有一座庙，庙里有二个和尚，一个老和尚和一个小和尚，老和尚对小和尚说：很久很久以前，有一座山，山上有一座庙……

这是我们平时所说的“故事”。这则故事便是由人物、事件、环境三个要素构成的。在这个故事里，基本事件是“老和尚对小和尚讲故事”；因为讲故事，也就涉及到讲故事和听故事的人以及讲故事的环境。这就是说，事件构成了故事的基本面，没有事件也就没有故事，但事件离不开人，离不开环境。就这则故事来说，它把单调乏味的事件和简单的人物安排在一个无始无终空旷荒野甚至带有一些荒凉的时空里，让它无休无止单调乏味地重复下去，从而传达出讲叙者对宇宙、人生特有的感悟。

单纯的故事，虽然涉及到人物、事件、环境等三个要素，但它的重点落到了事件上，提供的是事件形态的东西。这有点像“新闻故事”，作者在写作中也要涉及到时间、地点、事件、人物、原因、结果这些要素，但这些要素的交代都是为了把一件新闻事实交代清楚，它们全都汇聚到了“事件”这一点上。同样，历史学家在叙述某一历史事件时，除严格恪守客观真实外，为把历史事件交代清楚，也把重点落到了历史事件本身。

作为文学形态的故事，是充分审美化的。小说家在讲述他的故事时，往往充盈着奔流不羁的审美创造力：

首先，他们不必严守生活的真实跟在现实后面亦步亦趋，可