高 波

叙事的建构

——叙事写作教程

厦门大学出版社

需要全本请访问 www.ertongbook.com

序 言

“建构的文艺学”应是文艺学研究的主要内容，但在今天，谈论文学的“建构”是尴尬的。中外文艺史上本不乏对文学建构法则和策略的探讨，但是由于文学写作的特殊性，自古以来，对文学的建构法则及策略，人们又分出可以模仿操作重复验证的“死法”，以及在此基础上出神入化、难以用语言明确传达的“活法”，并且轻视“死法”而看重“活法”，以为“汝果欲学诗，功夫在诗外”。由此进一步，文学写作被神秘化，被视为具有独创性及不可重复性的天才的举止。这种思想倾向的直接后果，即是导致人们否认文学写作有“建构”的法则和策略，退一步说，即便有，那也是难以言传，“不可学”或“不能学”的。因而谈论“文章作法”，被嘲笑为冬烘先生的举止；坊间一度曾流行的《作文秘诀》、《小说作法》、《作诗精髓》等，则被视为捞钱书商的作为。也正因为如此，如今大量流行的文艺学著作，可以说大都是从“解构”而不是“建构”的角度来研究文学的。它们或是在文学作品中挖掘某种社会历史意义，或是从作品内容中窥视某种社会心态，或是在作品内容和形式的发展过程中，联系其社会背景和作家心态，揭示出人类精神和情感的心路历程，文学成了历史学、社会学、心理学和文化学研究的一

种印证材料。这样的文艺学研究，虽然不能说其中没有文学，但至少是把文学弄得“不文学”了。

否认文学有建构的法则及策略，以为文学写作不可学也不能学，是既不符合逻辑也不符合事实的。任何学科皆有属于自身的操作规范及相关法则，文学写作也不例外。没有对文学建构法则和策略的学习和相应的操作实践，不继承前人已有的成果，人们是无法进行严格意义上的文学写作的，只有在模仿学习前人法则和策略的基础上，人们才能进行生动而有序的写作。事实也确实如此，尽管人们一方面认为文学写作不可学、不能学，但一方面，却又在不断地模仿借鉴各种文学写作的方式和法则来学习写作，进行文学的“建构”。

学了有关文学建构的法则和策略，并不能使人成为一个作家。这是否定“建构的文艺学”的一个常见而又似乎有力的理由。人们可以找出不少这样的事例：许多著名的作家，大都是自己摸索着写出来的，并不是靠学那些法则和策略；作家不能像铁匠、木匠那样父子相传，可见写作确实不可学，要不然的话，人们将看到世代相传的大文豪了。这样的驳难其合理性在于：一、学习写作的方式可以是多种多样的，可以理性地认识从作品中抽象出来的法则和策略，也可以感性地揣摩作品从而领悟到法则和策略（但无论是理性地认识还是感性地体悟，学习写作的方式的多样性，并不能说明写作不可学或不能学）。二、写作的法则和策略是丰富的，有被理论化地概括出来了的，也有尚未被概括出来的（但无论写作的法则和策略是否已被人们概括出来，法则和策略的多样性，同样不能证明文学

写作没有法则和策略)。而它的片面性则在于:这样的驳难提出了一种不合常情的要求,即"建构的文艺学"应当要使学习它的人都能成为作家。事实上,就是那些公认的有法则和规律可寻、可学而能学的自然科学和工程技术,也是不能保证学习它的人都能成为自然科学家和工程专家的。无论是成为一个作家还是成为一个自然科学家,其所涉及到的主客观条件、内外因影响是多方面的,对各学科相关法则和规律的学习和掌握,只是成"家"的必要条件而不是充分必要条件。人们并不会在一个人学了物理、数学、化学等学科的相关知识及技能后就要求他必须得成为物理学家、数学家及化学家,那么,为什么要强求一个人在学习了有关文学建构的法则和策略后,就一定得成为一个作家或是诗人呢?以这样的眼光来衡量,让人必然成为作家和诗人的"建构的文艺学"确实是没有的,这也正如没有能使人一定会成为物理学家的物理学一样。正是出于这样一种苛求,人们对"建构的文艺学"作了不近情理的否定。

以往人们在探讨文学的"建构"时,常常过于沉溺于写作技法和文体范式,忽略了一些更基本和更带普遍性的写作方式及其构成要素和构成策略,忽略了文学写作应在掌握技法和范式的基础上不断创新这一"法无定法"的特殊性。技法和文体范式层面的建构法则是进行生动而有序的文学写作的基础,但是如果没有创新精神的统驭,它不仅将导致写作的结果陷入千人一面的八股模式,而且这一系列的技法和范式也将陷入"死法"的境地,成为束缚人们进行文学写作及创造的桎梏。从这个意义上说,人们嘲笑"建构的文艺学",也是事出有因的。

这样看来，今天在探讨“文学的建构”时，就应当回避否定论的偏颇和技法论的狭隘而寻求新的途径。以一种平常心来看待“建构的文艺学”，看待其所揭示的文学建构的法则和策略，应是在观念上作出调整的第一步。其次，应突破仅拘泥于写作技法和文体范式的局限，注重探讨更基本、更普遍的写作方式及写作策略，注重这些方式和策略的丰富性和变化性，以及影响其丰富性和变化性的制约因素。应将出神入化的独创精神，作为寻求文学建构法则和策略的动因和归宿。这样，寻求的结果才能一方面更具普遍性和合理性，能为人们模仿操作和重复验证，一方面又为人们在此基础上的创新，提供充足的动力和正确的导向。

基于上述考虑，本书在从“建构”的角度探讨文学写作的法则和策略时，以“叙事”这一文学写作的基本方式作为研究的重点，具体分析叙事的构成要素、叙事过程中所遵循的基本逻辑关系以及叙事所应追求的一种完美理想。同时也探讨叙事在其历史性的操作过程中所受到的外在环境的影响、语言手段的局限以及主体条件的制约。试图超越技法论的狭隘，但又不完全脱离技法，使得叙事操作既有一定的技法可依，又为在此基础上作进一步的创新，提供相关的背景知识的参照系。在具体的写法上，则注重引述古今中外的一些成功的文学范例来说明问题。因为现象是“圆形”的、立体的，有着意蕴的丰富性和完整性，许多难以用语言明确表述的写作方式及写作策略，在丰富具体的文学范例中，人们可以全方位地体悟到。这样，在阅读本书的过程中，对文学的建构法则及策略，人们就不仅只是以理性的方式认识到，而且还以感性的方式领会

需要全本请访问 www.ertongbook.com

到，也许，只有这两种方式的结合，才是完整地把握文学建构法则和策略的有效途径。在此，要向那些为我们提供了范例的古今中外的作家们，致以敬意和谢意。

目　录

序　言……（1）

Ⅰ　叙事行为……（1）
一　叙事冲动……（1）
二　有感而发与叙事艺术……（3）
三　教化、认识与叙事……（6）
四　叙事的观念化和模式化……（10）
五　个性化叙事……（13）

Ⅱ　叙事主体……（18）
一　“人只看见他理解的东西”……（18）
二　社会生活与叙事……（24）
三　文化传统与叙事……（29）
四　文艺思潮与叙事……（35）
五　负载与超越：“博识”、“活参”……（39）

Ⅲ　叙事手段……（47）
一　拉奥孔为什么在诗中哀嚎？……（47）
二　迈出语言的牢房……（51）
三　现象的意味是无穷的……（58）

Ⅳ **叙事要素** …… (69)
一 细节的特征及功能 …… (69)
二 要素式细节及构件性细节 …… (74)
三 细节的积累和体现 …… (79)
(一) 细节记忆 …… (79)
(二) 细节意识 …… (82)
(三) 细节的丰富性 …… (84)
(四) 细节的独特性 …… (85)
(五) 细节展示的简洁性 …… (87)
(六) 细节与表现意图的关联性 …… (92)

Ⅴ **叙事逻辑** …… (94)
一 结构决定功能 …… (94)
二 时空体验与叙事逻辑 …… (98)
三 三种方位关系及三种序列关系 …… (102)
四 视角、视界与叙事逻辑 …… (110)
(一) 视角和视界的关联性 …… (110)
(二) 视角和视界的混同 …… (112)
五 无巧不成书? …… (119)

Ⅵ **叙事归宿** …… (125)
一 有意味地叙事 …… (125)
二 "辨于味而后可以言诗" …… (129)
三 "意味"生成的制约因素 …… (131)
(一) "写什么" …… (131)
(二) "怎样写" …… (134)

I

I 叙事行为

一 叙事冲动

希腊神话中有这样一则故事：一位仆人看见自己干了坏事的主人长出了一副驴耳朵，非常想把这一发现告诉别人，但如果这样做的话，他又必将丢掉饭碗。欲说不能的折磨使仆人痛苦不堪，后来只好到沙滩上刨了个坑对着说：主人长了副驴耳朵。俄国作家契诃夫在一篇短篇小说中，讲过莫斯科一位马车夫的故事。这位公共马车夫总想向人们讲诉他的心事，但他的乘客无论贵贱男女，都没有工夫也不愿听他诉说。最终，孤独无助的老车夫只得喃喃自语地向拉车的老马讲述自己的烦恼和悲哀。两个故事的旨趣是大不相同的，前者令人会心地一笑，后者则催人泪下。但两个不同的故事又显现了一个相同的道理：一个人有了不寻常的发现或是忧郁悲伤时，即渴望向人们倾诉内心的感受。这种冲动是如此强烈，以至于此时如果找不到聆听的对象，那么人们那怕就是创造出一个假想的聆听

需要全本请访问 www.ertongbook.com

对象来，也要完成自己这一难以遏制的倾诉。

两个故事这一相同的地方，包含着艺术表现的性质、方式及功能的全部真谛。中国古代的文学理论认为，艺术表现是"情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。"(《诗大序》) 古希腊人认为艺术起源于对自然的模仿，在亚理斯多德看来，这是一种"自然倾向"。仆人和马车夫不可遏制的倾诉欲，正表明了这种倾诉行为的自然性及本能性。而仆人和马车夫的这种倾诉欲望，是通过叙事(表现内心感受)来实现的，这正是艺术创造的基本方式。通过这样一种倾诉方式，仆人和马车夫心中的郁闷和悲伤得到缓解，艺术表现的基本功能也就充分地体现出来。古今中外的文学理论对此均多有论及，钟嵘在《诗品》中认为，"使穷贱易安，幽居靡闷，莫尚于诗。"亚里斯多德也说，艺术可以使人的精神得以"净化"。如果说以往人们多注意到艺术表现的心理补偿及情绪缓解作用的话，那么，近代以来的文学理论，则更注重强调艺术的自我表现功能。席勒在论述艺术起源于游戏时，即将人类的艺术表现行为比拟于雄狮自我炫耀的长吼：

> 当雄狮不为饥饿所熬煎，也没有旁的野兽向它挑战时，它那无所施用的精力就给它自己创造了一个对象；它用自己那可怕的啸声，去填满那起着共鸣的荒野；在毫无目的的炫夸中，赏玩自己旺盛的力量。
>
> 《审美教育书简》

艺术表现的本能性历来为人们所重视，但是，源自本能冲

动的艺术表现，同时又是具有社会性的。如果说是个人强烈而迫切的叙事冲动让我们会心一笑的话，那么，马车夫的故事打动我们的，则是他叙事时寻求聆听的那种渴望。这种渴望，正是叙事社会性的体现。在叙事时，人们不仅只是宣泄了自己的情感，同时、还表达了自己的愿望，展现了自身的能力，并以此获取他人的认同和赞赏。只有获得了人们的认同和赞赏，叙事的功能才得以充分实现，叙事行为也才算真正完成。因此，作为艺术表现的叙事，不仅只是人们生理性的自我宣泄及心理性的自我表现，其中还包容着社会性的自我确证等丰富内涵。人们既在叙事中表现自身，又在叙事中实现自身。

二 有感而发与叙事艺术

叙事的本能性及社会性，注定了具体的叙事操作必须满足两个基本要求：叙事应当"有感而发"；叙事还须运用"叙事艺术"。因为叙事要想获得聆听、认同和赞赏，叙事的内容和方式，至少就必须是人们想要聆听、愿意聆听并能够聆听的。

西方谚语"愤怒出诗人"一说，表明了真实强烈、难以遏制的情感表现在艺术创造中的重要性。中国古代文论在论及文学创作时也认为，应当"为情而造文"，而不能"为文而造情"。是否出自真情实感的抒发，是叙事能否成功的关键。叙事中的"有感而发"，不仅是说要真实真诚地表现自己的内心情感，更重要的是，这种真实真诚表现的内心情感还必须深切而独特。就其内涵而言，叙事并非简单的生理宣泄。难耐的叙事冲动不

是驴子见了青草地的撒欢儿，也不仅是悲痛难忍时的呼天抢地。因而叙事时的“有感而发”或“有感而发”的叙事，绝不是一件容易的事。在现实生活中，人对世界的感受能力总是被社会化、群体化，人们感受把握人生的角度、层面、途径，情感的生成及表现这些情感的方式，总是受到社会规范和习俗的制约而呈现出某些一致性，因此，这种社会化了的情感即便在特定时空条件下对某一个人来说是真实真诚甚至强烈难耐的，但以此为基础的叙事，因其停留在社会化和群体化的层面，最终还是如一首流行歌曲所唱的那样，快乐着别人的快乐，痛苦着别人的痛苦，成为显不出深切和独特的老生常谈。鲁迅先生的一段回忆，就显现了这种社会习俗规范对个人情感内涵的生成及其表现方式的扼杀。在他久受病痛折磨的父亲终将离开人世之际，鲁迅并不感到悲伤，而是从心里松了一口气，以为这对家人、对父亲都是一件好事。在一家人都为父亲的疾病所累的情况下，这种不符合社会伦理要求的心情，无疑是鲁迅深切而独特的内心感受，它以一种特殊的方式体现着其与父亲的特殊感情。但此时他的亲戚某太太却要求鲁迅摇晃哭喊父亲，以显出对父亲生命的挽留和对父亲逝去的悲伤。此时此刻、此情此景下，鲁迅悲痛的哭喊也许真诚而强烈，但已是一种被社会规范及习俗所要求、所教化的通常举止了。当一个人的情感生成及其表现方式经过社会习俗规范等等的剪裁驯化后，其情感体验，自然就显不出自身的深切与独特，其在叙事时，也就难以真正做到“有感而发”了。

叙事方式和叙事内容之间有着特殊的辨证关系。一方面，叙事方式和叙事内容是体现与被体现的关系，因此，“有感而

发”本身就是“叙事艺术”的一个重要方面。因为正是这种真实真诚而又深切独特的情感倾诉，决定了叙事呈现出特殊的表现方式，即所谓“为情而造文”，其文“要约而写真”；“为文而造情”，其文“淫丽而烦滥”。但是，另一方面，叙事方式也是叙事内容的生成途径，对叙事内容有着开发和修饰的作用。叙事方式的创新，常常也就是叙事内容的拓展；某些叙事手法和技巧的运用，确实能使叙事更加充分、更加完美。运用叙事艺术的基本原则一是要“得体”，使叙事的过程及方式和谐而有序；一是要“独创”，以独特的叙事方式及手法使叙事的内容“增值”，美化并强化叙事的效果。叙事艺术的这种职能通过叙事过程中字词的遣用、语序的设置、情节的安排、结构的调整等各个方面而体现出来。所谓“月光如水”、“春风又绿江南岸”，传神的比喻及语词活用，是体现在遣词造句层面的叙事艺术；相声中最后抖出的“包袱”，如果在前面点明了就难以引人发笑，由此可见叙事时的语序常常事关叙事的效果。在杰克·伦敦的《荒野的呼唤》中，一头曾经养尊处优后又历尽苦难的纯种狼狗，面对荒野的呼唤、野性的诱惑，心中总是难舍对人间的依恋。几经反复，在阅尽人类的种种美好和丑恶表演之后，它终于跃入荒野，由一头狗变成一匹狼，带领狼群奔跑于山谷中，高唱着狼群之歌。这样的情节安排，无疑在展现人性及人类文明阴暗面的基础上，凸显了质疑人性及人类文明的题旨。海明威在《老人与海》中，讲述一位老人在经过和鱼群及大海生死搏斗，充分展现了人的力量、智慧及坚韧后，仅带回来一副空空的鱼骨架。他究竟是成功了还是失败了？结尾时，熟睡的老人正梦见狮子，与上一次出海时一样。在结束时又回到起始的

地方。这种回环式的结构，充分拓展了叙事的象征意蕴，深化了对如何评判人与自然、人与命运搏斗时得失成败的思考。本世纪以来兴起的形式主义和结构主义的文学观甚至认为，诸如“陌生化”等特殊的文学表现手法及表现方式，即是全部“文学性”之所在：文学作品本身即是一个自给自足的结构系统，正是这种结构本身使其具有特殊的功能并展现出一个丰富而独特的世界。忽略艺术表现的内涵而将艺术表现方式视为艺术表现的全部，这样的艺术观一味强调表现形式对表现内涵的开发作用，割裂了二者间的相互生成关系，无疑是片面的，但对仅将表现方式与表现内容视为体现与被体现的关系，从而忽视艺术表现形式的倾向，又有一种补偏的作用。

就像个人本是丰富而独特的情感体验可能因为某些社会习俗和规范的制约而被剪裁囿限在一些特定的角度、层面和领域中一样，有着充分的自由性和丰富性的叙事艺术，同样会在运用过程中因历史原因和时代风尚的影响而被社会化和群体化，成为某种套路和模式。正如人们常说的那样，第一个以鲜花比少女的是天才，第三个以鲜花比少女的是蠢才。最终，以这样一些套路和模式体现的叙事内容，就会被浅化和简化。叙事的社会化和群体化，使得怎样才能“有感而发”和如何得体、独创地运用“叙事艺术”，成为叙事操作中的艰难课题。

三 教化、认识与叙事

叙事的社会化和群体化是在所难免的。叙事内容和叙事

方式只有具备一定程度的社会性和群体性，叙事才可能被人们理解和把握，从而充分发挥出其特殊功能。但是，社会性和群体性的过度强化，则会使叙事处于一种呆滞的状态。人类群体的、历史的叙事行为在其发展过程中，受到了社会性和群体性的强势干扰，这集中表现为：注重教化和认识的文艺观，在历史上一直占据着支配性的地位，文艺被视为宣扬政治伦理道德规范和认识"真理"的特殊工具。中国文学传统中正统的文学观要求"文以载道"，早在古罗马时代，贺拉斯即认为文艺应当"寓教于乐"。《诗序》中说得很明白，因为文艺有"动天地，感鬼神"的魅力，因此"先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。"别林斯基则认为，文艺和哲学、历史一样，都是为着认识真理，只是所用的手段不同，哲学家用三段论，文艺家则借助图象。在这样一种文艺观的指导下，叙事的内容就难免总是局限于政治伦理道德所关注、所认可的领域，呈现出狭隘性；叙事艺术也由叙事内容的体现方式和生成途径，沦落为传达媒介和修饰手段。考察"典型"及"典型化"的历史演变，可以明显地看出这一点。

崇尚典型是欧洲古典文学的传统，一系列欧洲文学经典，几乎就是诸多"典型"的画廊。"典型"的塑造被视为文学创作的中心课题，"典型"的有无则成了衡量作品成功与否的标志。历史地看，伴随着创作手法由"类型化"进化为"典型化"，其相应地亦有一个由"类型"深化为"典型"的过程。古罗马时贺拉斯的《诗艺》就告诫人们，写人物要写出人物已为人们所认同的某些基本特征及性格。"你想在舞台上再现阿喀琉斯受尊敬的故事，你必须把他写得急躁、暴戾、无情、尖刻，写他拒绝法

律的约束，写他处处要诉诸武力；写美狄亚要写得凶狠、剽悍……”贺氏言论既反映出当时作品中人物性格的构成情况，又折射着人们的艺术趣味。其要旨是：人物必须具备某些显著的、定型的“类特征”或“类本质”。这一被视为“典型”说雏形的“类型”说，在欧洲文学史上影响巨大而深远，数百年后，古典主义文艺理论家布瓦洛在他的《论诗艺》中，基本观点仍与贺拉斯如出一辙。他认为“每个年龄都有其好尚、精神和行径。”“年轻人总是浮动中见其躁急；中年人比较成熟，精神就比较平稳；老年人经常抑郁，不断地贪财谋利。”文艺创作，也就要照着这样一条路子来塑造人物。从高乃依、莫里哀等一批古典主义作家的创作实践看，其中就颇多因这种“类型”追求而造成的简单化毛病。

崇尚“类型”的艺术趣味，实质上透出了人们在把握人生与人性时的局限性。只有当人对自身的能力更自信、更有直面惨淡人生的勇气时，以往因认识能力局限而未能发现与理解的人生内容，因政治、伦理等观念压抑而不敢正视或不愿正视与探究的情感骚动，才有可能未被（自觉不自觉地）舍弃而活生生地被人们所深切地体验到、把握到。黑格尔的人物性格理论，或许就反映了人们艺术趣味的重大转型。在《美学》第一卷中，他认为文学作品中理想的人物性格应当具备丰富性、明确性和坚定性，摒弃了简单的类型人物，强调人物形象应当“每个人都是一个整体，本身就是一个世界。每个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品。”黑格尔人物性格理论的历史性突破，不仅在于揭示了理想的人物性格应具有“许多性格特征”的丰富性和复杂性，更

重要的是，还阐明了这多种性格特征的结构方式应是“充满生气的总和”。这一艺术趣味的变革，使得其后的文学家们在创作上不仅注意到人物的“类特征”和“类本质”，而且更注重对人物性格丰富性和复杂性的开掘，同时，还致力于其与艺术形式的完美有机的统一。这样，以往“寓言式抽象”、共性与个性简单相加的“类型化”手法，就演进为共性与个性有机统一的“典型化”手法，结果亦就由简单孤立的“类型”，进化为丰富复杂的“典型”。

从“类型化”到“典型化”，在表现手法上有一个从简单图解到形象体现的升华，但其实质，仍是传达“类本质或类特征”或者引导人们认识“类本质或类特征”的手段，认识论中“特殊体现着一般”、“透过现象看本质”等基本规律，是“典型化”的哲学基础。从“类型”到“典型”，在人物构成要素上有一个从单一到丰富、从简单到复杂的深化，但其恒定不变的则是：这些要素中须有某些“类特征”或“类本质”。贺拉斯及布瓦洛所拟就的性格范型及语言模式自不必说，黑格尔要求人物在丰富性外还须有明确性与坚定性，寻求的就是某些基本的、主导的“类特征”或“类本质”。恩格斯在致友人的书信中要求塑造“典型环境中的典型人物”，使对“类特征”或“类本质”的寻求又深入了一步，即这些“类特征”或“类本质”还须体现出历史发展的必然趋势和社会生活的本质与规律。最终，“类型化”也好，“典型化”也好，都是笨拙或巧妙地为“本质和规律”裹上一层糖衣；“类型”也好，“典型”也好，仍是包裹得拙劣或精致、单一或复杂的“本质和规律”。无论笨拙还是巧妙，艺术表现方式只是一种图解“本质与规律”的修饰手段；不管单一还是复杂，

需要全本请访问 www.ertongbook.com