

doi: 10.3969/j.issn.1007-6522.2016.05.008

还原中国经验:从广义叙述三层到故事形态三层

李 苗 苗

(南开大学 文学院,天津 300071)

摘要: 广义叙述学是赵毅衡教授借鉴西方符号学原理,探讨所有叙述体裁共同规律所构建的“广义符号叙述学”。深入其研究范式背后的跨学科原理,可发现作为其核心内容之一的“三层次论”存在诸多遗留问题,且这些问题反映出广义叙述学研究范式与中国本土叙述传统间尚有隔隙。而故事形态学所遵循的形态论范式源于西方生物学,遵循人文科学相关跨学科原理,现已被广泛借用到美学、艺术学及文学研究中。同时,以形态学为基点的故事三层次论,可对广义叙述三层次论的遗留问题做出回应,且更适用于还原中国本土叙述经验,为彰显中国故事的本土意蕴提供了更多学理可能。

关键词: 广义叙述学; 故事; 形态学; 中国经验

中图分类号: I04 **文献标志码:** A **文章编号:** 1007-6522(2016)05-0083-12

一、问题的提出:广义叙述三层次论的遗留问题

《广义叙述学》(2013)是赵毅衡教授从符号学原理出发,探讨所有叙述体裁的共同规律,建立广义符号叙述学的代表成果之一。三层次论见于该书第二部分“叙述的基本构筑方式”的“底本与述本”一章中,旨在概括所有叙述体裁共有的共时结构层次。

针对以往的叙述双层论及“故事”“素材”“情节”等相关术语带来的混用和困扰,

《广义叙述学》建议借鉴符号学的“底本/述本”分层原则予以规范,并提出了广义叙述结构的三层次论(如下图):^{[1] 141}

底本 1 —— 材料集合(聚合系的集合,没有情节)

↓ (材料选择)

底本 2 —— 再现方式集合(已情节化,即故事已形成)

↓ (再现方式选择)

述本 —— 述本(上述两种选择的结果,文本化)

收稿日期: 2016-04-16

基金项目: 教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目(15JZD039)

作者简介: 李苗苗(1988-),女,河北保定人。南开大学文学院2013级博士研究生。

笔者认为,三层次论解决了以往叙述学术语混杂的困扰,也对叙述双层论的部分疑点做出了回应,却仍然有很多遗留问题。

先从“底本/述本”关系说起。《广义叙述学》的界定是“从符号叙述学的观点看,述本可以被理解为叙述的组合关系,底本可以被理解为叙述的聚合关系。底本是述本作为符号组合形成过程中,在聚合轴上操作的痕迹。”^{[1] 129}在这一界定中,有三条基本原则,对应存在三个疑点。

首先,“底本/述本分层是普遍的,由于符号再现的‘片面性’原则,是所有的符号文本不可免的”。^{[1] 130}这里遗留的问题是:既然一切符号文本都有双轴关系,为什么只有在叙述符号文本中才可以称之为“底本/述本”关系?换言之,凡是有双轴关系的符号文本,即一切符号文本,都应该有“底本/述本”关系,那么叙述文本区别于其他符号文本(比如陈述文本)的特征如何在这一关系中体现?如果没有体现,那么“底本/述本”关系也只是概括了符号文本的一般结构,作为符号学原理的进一步延伸而已。

其次,“每个虚构述本各有其底本,虚构的底本与述本,是叙述过程同时创造的”。而且“任何‘改编’不仅改编了述本,也改编了底本:不存在共用一个底本的改编”。^{[1] 131}这里遗留的问题是:纪实类叙述也遵循这条原则吗?纪实、虚构两类叙述是否共享同一套“底本/述本”关系?如果不是,又如何体现区分?

再次,“底本与述本互相以对方存在为前提,不存在底本为‘先存’或‘主导’的问题”,即使是理查森(Brian Richardson)所谓的“无法重构故事”的小说,也有底本,因为“底本本来就不是一个故事”。^{[1] 131}这里遗留的问题是:究竟如何定义“故事”?“底本”和

“故事”又有何异同?对照三层次论(如上图)的“底本2”一层,既然“已情节化,即故事已形成”,是否“底本2”就是“故事”?这里的“故事”与“情节”又有何异同?

这些问题使得原本因概念模糊而被《广义叙述学》回避的“故事”概念再次成为焦点。而且上述疑点明显反映了广义叙述论在还原中国本土叙述传统方面的局限。首先,如果广义叙述论无法合理呈现纪实/虚构的体裁区分,也就无法将中国古代小说体裁特征在孕育它的书面史传叙述中理清。因为古代小说自成形之初即存在于史家纪实标准和文人书面叙述虚构性、想象性的张力之中。其次,如果广义叙述论不能明确叙述文本区别于其他文本的本质特征,也就无法给予青铜器、陶器等中国叙述传统中的“前叙述”形态以准确定位。此两点构成其与中国叙述经验间的最大隔隙。

隔隙何以产生?还要从《广义叙述学》及其三层次论的价值和局限谈起。

二、从广义叙述学到故事形态学

(一) 广义叙述学及其三层次论的价值和局限

“叙述转向”的出现使得叙述成为各人文和社会学科共同关注的焦点问题。广义叙述学旨在横跨众多学科研究人类叙述活动的普遍规律。其论证过程遵循着怎样的科学研究范式?又立足于哪种跨学科研究原理?此两点正是分析广义叙述学价值和局限的两个关键维度。

1. 价值

首先,广义叙述学在跨学科研究中采取综合研究的立场,为各人文和社会学科共同关注的叙述学问题提供了汇合的可能,激发出新的理论增长点。这突出表现在其为人类

叙述活动中的一些基本过程、基本范畴进行命名,在综合前人研究的基础上,理清了各领域术语的混杂现状,搭建了广义叙述学的术语和理论平台。这类术语包括“区隔”“二次叙述化”“二我差”“底本/述本”等;这类理论包括“三层次论”等。它们的出现为学科间交流提供了平台。

其次,广义叙述学在论证路径上遵循着协同论范式。协同论是伴随协同学发展而被西方学界广泛应用的一种跨学科研究范式。协同学(Synergetics),兴起于20世纪70年代,创始人是联邦德国物理学家哈肯(H. Haken),其代表作是《协同学导论》(1976)。协同学是“系统科学的一个重要分支,它是一门以研究完全不同学科中共同存在的本质特征为目的的系统理论”。^[2]协同学研究的起点是发现一个由许多子系统联合作用自发形成的宏观系统,研究的主要问题是这一宏观系统的自组织原理。与之对应的协同论因而成为研究跨学科系统问题的一种基本范式。广义叙述学的学术目标是围绕叙述这种“人类组织经验的普遍方式”,讨论“所有叙述体裁的共同规律”。^{[1]1}《广义叙述学》一书的论证也分两步进行:先是对广义叙述系统的各种体裁进行全面扫描,然后尝试概括一套叙述系统内普遍适用的、为各种叙述体裁所共享的系统理论。该书为建立一套协同论范式下人类性的叙述系统理论做出了有力尝试,为中外叙述学研究、人类文化学研究开拓出新的视域。

2. 局限

局限与价值相伴而生,亦有两个维度。

局限之一,源自广义叙述学面对跨学科问题时采取的综合研究立场。让·皮亚杰(Jean Piaget)在《人文科学认识论》的第三章里集中讨论了跨学科研究的原理。其中提到

针对跨学科问题的综合研究立场。皮亚杰认为,人文学科之间不像自然学科之间那样存在着一个明确的等级序列。因而,以综合立场研究涉及人文学科的跨学科问题,便没有合理的研究基点。如果选择某一专门学科为基点,虽然综合了其他学科,却又面临着研究结论单纯服务于这一基点学科的危险。^{[3]159}

广义叙述学,即“广义符号叙述学”,^{[1]4}其综合立场实则是以符号学为基点,研究众多人文、社会学科共同关注的叙述学问题。这点造成了其结论上的局限。《广义叙述学》开篇处提出了叙述活动的底线定义:“1. 某主体把有人物参与的事件组织进一个符号文本中。2. 此文本可以被接受者理解为具有时间和意义向度。”^{[1]7}这里强调叙述中必须卷入人物,因为人物可以带来情节的主观性、意义的不确定性,即叙述活动的价值取向、伦理取向和情感取向。这样,近年来的“叙述转向”和批评界的“伦理转向”实则相联,且它们共同的动力是人类对生存意义和伦理完美的追求。这一底线定义规定了人文品格是叙述活动所必须具备的。由此可见,以叙述活动为研究对象的叙述学属于“以从事无数活动的人作为研究对象,而同时又由人的认识活动来思考”^{[3]21}的人文科学。然而,广义叙述学研究的出发点——符号学则属于皮亚杰所谓的“正题法则”^{[3]2}学科,即探求“规律”的学科,其探求对象是具有“真”值的、能用数学逻辑或语言逻辑准确表达的“规律”。如此构筑的广义叙述学面临着为符号学服务,滑向非人文科学的危险。具体表现为研究结论脱离了人文科学协调人文理想、探求人文意义的基本立场,转向对符号学专业知识的建构。

具体到三层次论,实则是按照符号学原理对叙述活动构筑过程的逻辑还原。其价值

在于合理呈现了符号叙述文本的逻辑结构。但其局限则是:作为叙述之底线品格的时间、意义向度在三层次中没有体现,凝聚于叙述活动过程背后的意义层次被忽略,于是,三层次论概括的是所有符号文本构筑过程的普遍规律,其结论更接近于对符号学原理的延伸,与叙述学研究的人文立场相去甚远。

局限之二,源自广义叙述学在论证路径上遵循的协同论范式。由于人文学科的研究对象无法精确量化,应用协同论范式研究人文学科相关问题容易陷入过度关注宏观系统一般结构规律而忽略各子系统及其相互关系的局限视野之中。

广义叙述学需要处理的是,广义叙述系统的一般规律与各叙述体裁内部规律之间的关系。就《广义叙述学》一书的论证结构来看,第一部分“叙述的分类”旨在为主要的叙述体裁建立分类表,并逐类介绍其结构和规律;第二部分“叙述的基本构筑方式”;第三部分“时间与情节”;第四部分“叙述文本中的主体冲突”,试图分析各叙述体裁的共同结构,从而概括叙述活动的一般规律。然而,第三、第四部分论证中出现了部分内容无法对应所有叙述体裁的局限之处。比如,“情节选择的标准”“叙述不可靠”“叙述跨层”“元叙述”等现象仅在小说、电影等人文性较强、结构较复杂、形态发展较成熟的叙述体裁中出现。与之对应的规律概括,只能算作是对某体裁内部规律的研究,与讨论“所有叙述体裁的共同规律”的题中之意不符,也不适用于讨论中国古代的各种早期叙述形态。

(二) 故事形态学范式对上述局限的补正

为上述困境寻找出路,途径亦有两途:从处理跨学科问题的立场入手和从遵循何种研究范式入手。

皮亚杰针对在人文科学相关跨学科研究中采用综合立场的研究困境,提出了暂时搁置综合立场,转而关注人文科学内部问题与生命科学问题的相对姻亲关系的解决办法。他认为,生命科学研究的所有问题中,有三个最中心、最基础、最专门的问题:(1) 发展或进化问题,也就是有机形式的逐渐产生及其在各阶段中的质的变化问题;(2) 以平衡形式或同步形式出现的组织问题;(3) 机体与其环境(自然的或其他机体)之间的交流问题。”^{[3] 160}这三个问题,正对应了人文学科内部各问题的三个汇合点。于是,对于人文科学相关的跨学科研究,应围绕“结构”“平衡”“交流”这三个核心范畴,加上历时和共时维度,以寻求新的综合研究的可能。

借用形态学范式,研究人文类跨学科问题,正符合这种新的综合思路。形态学(Morphology)原是生物学的一个分支。希腊语“morphē”译为“形式”,“logos”译为“学说”。因为迎合了西方自古以来关注形式的思想传统,形态学成为一种常见的跨学科研究范式。其精髓理念是:在一个动态系统的整体视域下,研究一个开放的结构如何在与外界的不断交流中形成和运转,并对其在交流和变化中的相对平衡状态做静态描述。

美国当代美学家托马斯·门罗(Thomas Munro, 1897-1974)于1954年发表《艺术形态学作为美学的一个领域》一文,首次正式将“艺术形态学”作为美学的一个研究领域提出。而后苏联美学家、文化学家、人文学者卡冈(M. C. Karah, 1921-2006)在20世纪70年代揭开了应用形态学范式研究美学问题的序幕。卡冈在其代表作《艺术形态学》(1972)中指出:艺术形态学的研究对象,不是作为宏观结构的艺术系统,也不是某个具体的艺术体裁或艺术作品的形式结构,“而是整个艺

术世界在各种艺术创作样式的相互关系中的结构形式”其研究目的是“揭示艺术整体的形态学结构的规律”。^[4]

早在卡冈之前,俄国文艺理论家普罗普(Vladimir Propp)就已经尝试将形态学方法应用于民间文艺研究领域,其代表作是民间故事形态学“双璧”——《民间故事形态学》(1928)和《神奇故事的历史根源》(1946)。普罗普承认形态学研究范式符合生命科学和人文科学内部问题间的相对姻亲关系。他曾专门指出其“形态学”一词直接借自歌德在植物形态描述中对“贯穿整个自然的规律性”的揭示。^{[5]179}同年发表的《神奇故事的衍化》一文也明确指出“故事研究在许多方面可以与自然界有机物的研究进行比较……达尔文提出的‘物种起源’问题,也可以在我们的领域提出来。”^{[6]152}而且普氏在《民间故事形态学》开头两章和结尾两章开篇处分别引用的四段歌德题词,也正对应了前文所述形态学研究范式的几点要义:一个动态系统,即“历史永远是非常重要的”;^{[5]1}一个开放的结构,即“一个模型和打开它的锁匙”;^{[5]87}研究其与外界交流中的形成和运转,即“关于形式和转化的学说”;^{[5]82}对其相对稳定的平衡状态做静态描述,即“在某个横断面上对这种一般类型进行研究”。^{[5]16}

近年来,在中国大陆学界对本土叙述经验的还原和讨论中,也提及了形态学方法的优越性。具体来说,亦有两个维度。

第一,发挥形态学方法重描述轻概括的特点,回到中土叙述传统中的具体经验。

《广义叙述学》对广义叙述系统的各种历时形态进行了全面扫描,又尝试概括出一套协同论范式下的共时系统理论。由于叙述活动本身具有人文性,其变化过程和规律无法精确量化,此类论证遇到了困难。

形态学范式恰能弥补这种局限。正如普罗普在回应列维·斯特劳(Claude Lévi-Strauss)对形态论的责难时,自称为“经验论者”的自白“经验论者可以,甚至只能满足于描述、评述……只要这些描述是翔实可靠的,它们就决不失其科学意义。”^{[5]179}因为形态学是一门描述性的学科,它并不把系统的结构和规律提取出来做抽象概括,而是将研究结论彰显于对具体结构形态的描述中。因此,这种研究方法避免了将研究对象的人文意向限定在科学范式的操作涵义之下的论证局限,更切合人文科学以探求意义为宗旨的方法观。

普罗普同样写道“我的目的不在于做出一些广义的概括。”^{[5]180}形态学方法和协同论方法的根本区别在于:后者也从具体结构入手,但实质成果却是在脱离具体结构的过程中获得的;而前者从具体结构入手,而且始终立足于对具体结构的历时形态和共时平衡的描述之中。在方法论层面,形态学方法中和了历史主义方法观和结构主义方法观。在跨学科研究原理层面,形态学范式属于人文科学与生命科学相对姻亲关系指导下的跨学科研究范式。

傅修延先生在《中国叙事学》(2015)一书名为“穿透影响迷雾与回望自身传统”的序言中,也提到了以形态论之描述法还原中国本土叙述传统的合理性。傅先生认为中土叙述传统在很长一段时期内,受到了外来影响的遮蔽。而如何为之“去蔽”,即是要“认识到叙事标准不能定于一尊”。因为“中西叙事各有不同的来源与传统,其模式、形态与特点自然会有许多差异”,^{[6]22}所以要分别进行描述。在这方面,广义叙述学显然不能胜任,因为“广义叙述的范围实在过于宽广”。而形态描述法可以回到中土叙事传统的具体

经验中,“探讨叙事的初始形态及其对后世叙事的影响”,以还原“中国叙事系谱”。^{[6] 29-31}

第二,由叙述形态研究转向故事形态研究,彰显中国故事的人文意蕴。

既有研究对“叙述”和“故事”这对概念的权威解释,可概括如下:

首先,讲述和倾听(书写和阅读)故事是人类的生存本能之一。人类对故事的需求始终与对生存意义的追求相关联。正是这种需求催生了叙述活动。^[7]

其次,叙述是一种人类的基本活动。它总是通过某个叙述主体的话语施为来建构符号文本。而且能被接受者接受的叙述文本,总是能呈现出一定的结构形式并体现出一定的时间和意义向度。^[8]

综合上述理解,从形态学角度对两者进行辨析的结果是:两者分别属于动、静两类形态系统。叙述系统属于活动态系统。对应的叙述形态研究是以叙述活动为整体结构的研究,目的是探求这一活动态结构建构过程中的基本规律。而故事系统属于凝聚态系统。故事是一种以叙述文本的结构性存在为依托的凝聚态结构。它凝聚了叙述形式的建构性操作背后的时间和意义潜质。故事形态研究是以故事系统为整体结构的研究,目的是描述这一凝聚态系统的各种历时形态及共时平衡,以探求时间和意义向度的形成与变化。显然,后者更切合人文科学的基本立场,避免了研究成果非人文化的危险。

此处的辨析正与普罗普对故事的形式研究与形式主义研究所做的辨析一致。普氏不

能容忍“结构主义者”对他冠以的“形式主义指责”。^①他一再强调,自己所做的完整的民间神奇故事形态学研究,实则包含三个阶段的成果:以共时性的结构分析和故事形态内部研究为要旨的《民间故事形态学》、以历时性的起源分析和故事形态与社会、文化外部研究为要旨的《神奇故事的历史根源》和一些故事文本批评实践。尽管第一阶段,即故事的形式研究部分,是整个民间故事形态学的基础,但这部分也只是起到“铺垫”作用而已。故事形态学的整体思路绝不等同于“形式主义研究”。两者的区别就在于,后者热衷于对叙述技巧、手法的总结,而获得的所谓“结构”不过是一个剥离了时间和意义向度的“超时间序列”;^{[5]192}而前者仅取形式研究为起点,以阐释故事形态中凝聚的时间和意义向度为最终旨归。

如上辨析又与作家王安忆在名为《故事与讲故事》的小说论集中,结合中土叙述传统和自身创作经验,所做的辨析十分契合。简单来说,故事和叙述,分别对应着王安忆的“故事”和“讲故事”。首先,两者一定是相互依存,共生共在的,即“一个故事本身就包含了一个讲故事的方式,那故事是唯一的,那方式也是唯一的。”^{[9] 2}而且,“在此过程中,包含了两个过程,一是逻辑推进的过程,一是内容发展的过程。好像一加一等于二是逻辑的过程,一个苹果加上一个苹果等于两个苹果则是内容的过程”。^{[9] 21}可见,对叙述系统的关注,是对“讲故事”操作的关注,重点在前者;而对故事系统的关注,是对“故事”本身的关注,重点在后者。王安忆也认为还原

①自1958年《民间故事形态学》英译本出版,普罗普名噪一时。是时西方学界普遍认为其形态学研究,与俄国形式主义传统一脉相承。20世纪60年代起兴盛的结构主义一派也将其视为主要奠基者之一。普罗普本人却不止一次地澄清这类“形式主义指责”。

中国经验,应该回归“故事”本身,因为“我们的文艺创作往往以思想内容的新锐取胜,而缺乏逻辑的连贯性和推进性”。^{[5] 24}显然,对叙述系统的研究在彰显中国故事的本土意蕴方面不能胜任。

三、故事形态学的三层次论

形态学范式下的“结构”范畴分为两个基本层次:动态的系统结构和它所包含的开放的具体结构。后者又分为已经完成的结构和正在形成或重构的结构两种。故事形态学研究即依照上述三层次,围绕“结构”“平衡”“交流”三个核心问题展开。

(一) 故事系统结构

系统形态论认为“结构首先是一个变化系统,含有作为系统的自身规律”;其次,“这些变化带有自动调节,也就是说,任何在变化中产生的新要素都不超出系统的界限”;最后,“系统可以通过总系统的分化,包含一些亚系统,也可以通过某些变化从一个亚系统达到另一个亚系统”。^{[3] 162-163}《艺术形态学》即依此范式,研究动态的、整体的艺术系统的结构和规律,并按照类别、门类、样式、品种、种类、体裁的顺序理清了各艺术亚系统的分化层次。

故事系统形态,即凝聚于叙述行为背后的故事系统结构,又分为历时、共时两个基本维度。其中,对系统的历时结构描述:一是“正面”描述——描述某民族/地域故事系统发展进程中各亚系统的形成和变化;二是“端面”描述——理清各亚系统的自然分化层次,并揭示联系和区分各层次亚系统的关系及规律。

故事系统的共时结构,也呈现出三个层次。讨论此三层次,需再次辩证审视广义叙述学的三层次论。广义叙述三层次论的合理

之处在于,还原了叙述符号文本的构筑过程,即:叙述在两步选择中完成——材料选择和叙述方式选择,且两步同时进行。其局限之处是,从符号学原理出发,还原了聚合/组合双轴操作,却忽略了符号操作背后凝聚的故事系统,导致叙述的人文性被隐去,于是,对“底本/述本”关系的概括只停留在涵义层,时间和意义向度均无体现,相关问题都被遗留了下来。

在这方面,林骥华主编的《西方文学批评术语辞典》给“故事”词条下的定义,则合理概括了故事系统的结构特征,可以用以补正上述局限。“故事,任何关于某一时期发生的事情的最广义的记载,它可以是书面的、口头的或记忆中的,也可以是真实的或虚构的,它是关于某些事情的顺序或倒叙……广义上说,只有时间才是选择内容的决定因素。除了按时间顺序发生的事件之外,其他的和更高的要求不是故事本身所关心的。因此,故事是一切文学体裁(无论是叙述性的还是戏剧性体裁)的基础,因为故事是一切文学作品……以一连串事情为基础的所有文学形式共有的因素。故事可以被看作是所有这些文学形式的素材,而各种文学形式在创作时,使用这些素材的方法和目的有很大不同。在这个意义上,故事不是情节,而是情节的要素。情节取材于故事,但它不从时间次序的角度而是从因果关系进行取舍和整理,使它有头有尾又有中间的发展过程,使它为阐明、塑造和发展人物性格服务,为体现主题、表达思想、激发行动或表示一种抽象的概念服务。”^[10]

该定义有两个要点:首先,故事系统是一种凝聚态系统,它凝聚了叙述行为背后的时间和意义潜质。该潜质不能自行呈现,它在接受者对故事的接受中才得以释放,这种效

应也是接受者理解叙述文本所获得的最直接的效应。其次,故事的核心结构是一个按时间顺序排列的事件序列。该事件序列一定依托于某种叙述媒介而存在。各媒介对事件的叙述操作各有不同,形成的情节也呈现出各自不同的风貌。

另外,将故事讲述出来,呈现给接受者的叙述过程,是一种人类话语行为。“人类以语言为媒介,或者将历史看作一个大掌故,基于真实或者历史事实,编织有情节有人物、引人入胜的叙事话语,或者基于虚构,编织有情节有人物、引人入胜的叙事话语。这些叙事话语可定义为故事。”^[11]情节即由此过程生成。

综合上述理解,故事系统的共时结构包含三个层次:位于中间的是事件层——一个有人物参与的、按时间顺序排列的事件序列;事件层下面是材料层——一个无序的材料集合,相当于广义叙述三层理论的“聚合系的集合”;事件层上面是话语层——经媒介叙述,时间组合和意义聚合重新排列并生成了情节。

故事系统最普遍的共时结构正是上述三个层次的有机统一。接受者对故事时间和意义的把握也正是在对上述共时结构的现象学直观中获得的。如此结构,可对广义叙述三层次论的遗留问题作出回答:

首先,一切符号文本都有双轴关系,也都有“底本/述本”关系。叙述活动不同于其他符号构筑过程的根本特点是,叙述中必有人物参与。因而,叙述活动具有人文性。这种被广义叙述三层次论忽略的人文意向性,在故事系统共时结构中得到了体现:它凝聚于事件层,经话语层改造而获得部分释放,最终

形成于接受者对故事整体结构的直观把握中。

其次,故事可以是纪实的,也可以是虚构的。对应到故事系统共时结构中,事件层本无纪实/虚构之分,任何事件都有纪实/虚构的可能;话语层对事件的叙述过程正是对事件纪实/虚构可能的限制/释放过程。这样,故事的纪实/虚构就是话语施为意义上的,而非指涉上的。^①

最后,正如底本和述本互相以对方存在为前提一样,故事系统的共时结构中,事件层(及其材料层)和话语层也是相互依存的共同体。另外,情节由叙述话语行为产生,属于话语层,是故事共时结构中的一个层次,不存在没有时间序列和意义潜质的故事情节。

(二) 故事亚系统结构的平衡与交流

形态论认为,动态系统内部包含的具体的、开放的结构又分为两种:已经完成的结构和正在形成或重构的结构。它们遵循系统的结构规则,同时处于不断地运动变化之中,有着各自发生学意义上的过去和现象学意义上的现在。

1. 已完成的结构及平衡

已经完成的结构,首先是“自身封闭的结构”;其次,“结构的自动调节构成其‘平衡’的原因”,且“平衡的稳定性来自这一结构的规则本身”;最后,已完成的结构“没有‘交流’,除非又是以内在的形式出现,作为从一种亚结构到另一种亚结构的可能过渡”。^{[3] 163}

这种结构是动态系统运转中,逐渐凝固下来的、相对稳定的平衡形态,具有一定的结构规则和结构特点。对应到故事系统中,“已完成的结构”指系统发展进程中自然分

①相关观点参见马大康《话语行为与文学虚构》,《文艺理论研究》2014年01期,第30-44页。

化形成的各层亚系统结构。

体裁是故事系统中最小的平衡态结构,是故事亚系统分化的最后一层,也是接受者把握故事的最直接介质。^①在形态学视域下,动态的故事系统始终处于变化和运转之中,各类体裁之间也不同程度地相互交流、渗透、交叉,而呈现出各自的历时形态轨迹。尽管如此,体裁作为系统运转中相对稳定的平衡形态,仍然有其结构的规定性存在。

对故事系统中具体体裁平衡形态的描述,是对其结构规定性的描述,即,对某故事体裁内部结构和规则的描述。在这方面,普罗普的《民间故事形态学》已经做出了示范性尝试。普氏曾坦言,该书原名为“俄国民间神奇故事形态学”,是针对“假定存在着作为一个特殊亚类的神奇故事”而进行的形态学描述。普氏抽取100个神奇故事,分析其结构中中共有的五种要素:功能项、辅助成分、缘由、人物出场方式和标志。“最终会得出一套形态学来,即按照组成成分和各个成分之间、各个成分与整体的关系对故事进行描述。”^[5]¹⁶即,对“神奇故事”这一体裁形态在民间故事系统运转中,呈现出的相对稳定的结构特征的描述。

李扬先生的《中国民间故事形态研究》(1996)是最早将普氏形态学理论和方法直接应用于分析中国民间故事的学术专著。李氏研究直接效仿普氏,假设有“中国民间故事”这一体裁存在,先从20世纪80年代以来陆续出版的民间故事集中,随机抽取50个涵括汉、侗、瑶等民族,覆盖华北、华中、华南等地域的民间故事,再从功能、序列、角色三个

基本要素入手,描述中国民间故事体裁的平衡态结构特征。

也有学者将形态学方法应用于对作家叙述文学的代表体裁——小说的研究中。在这方面,徐岱先生的《小说形态学》(1992)开中外文艺理论之先河。徐氏的小说形态学,“它同诗歌形态学和戏剧形态学一起隶属于文学的体裁-样式形态学层次,其功能在于完成对小说这种语言艺术样式的体裁特征的全方位审视”。^[12]⁴这种“全方位”思路正是对从西方生物学到歌德,再到托马斯·门罗、普罗普、卡冈等文艺理论家一直沿用的形态学范式的整体借用。全书立足于中外经典小说作品,重点描述小说作为一种体裁形态的平衡结构特征,即“某种相对稳定的小说特征”。^[12]¹⁰同时,徐氏将形态学范式,兼顾系统内外,结合共时、历时,中和结构主义、历史主义的方法观一以贯之。由小说体裁平衡形态及其历时产生、发展描述,拓展到对小说与故事系统内其他体裁及故事系统外的文化、社会系统间的交流研究上。

另外,将上述文艺形态研究范式,应用于中国本土小说体裁研究的先驱,当数鲁德才先生。针对“徐氏只论中外小说共有形态,中国古代小说只是作为例证偶尔出现”的做法,鲁氏将研究对象定位在“中国古代白话小说”这一扎根于中土叙述传统的故事体裁上,以“总结出中国的小说性格”^[13]为旨归,先从描述白话小说的源头和形态变异入手,完成了《古代白话小说形态发展史论》(2002),又详细分析白话小说稳定的形态结构特征,完成了《中国古代白话小说艺术形

^①根据卡冈《艺术形态学》(凌继尧、金亚娜译,上海:学林出版社,2008年)第三编对“形态学水准”的规定,“体裁”是系统中最小的形态学结构单位,也是亚系统分化的最后一层。本文接下来以“体裁”为例,阐述故事亚系统结构的平衡与交流研究。

态导论》(2013)。如今双作“合璧”作为完整的形态学范式呈现。而且和徐岱一样,也部分涉及古代白话小说如何在与文、史、诗、戏等其他体裁和外部文化、社会系统的交流中形成和发展的的问题。即笔者接下来要谈到的交流层研究。

2. 正在形成或重构的结构及交流

对于正在形成或重构的结构,首先,“结构的产生以两种形式出现,即形成与变化,其中第二种只是第一种的结果”;其次,“结构的自动调节不再归结为标志着完成结构的那一整套规则和规范”;最后,“交流不再限于内在的相互交流,而是带有相当大一部分与外界的交流,作为结构运转不可缺少的供给”。^{[3] 163-164}

对应到故事系统中,“正在形成或重建的结构”不强调体裁结构的规定性存在,更强调某体裁结构与系统内其他体裁以及系统外其他结构层次的相互交流。

此类交流可分为两种:作用于涵义层的交流和作用于意义层的交流。

当一种交流作用于运转着的结构本身,引起了结构要素及其相互关系的变化,即属于涵义层交流。这种交流产生了形态学意义上的“功能价值”,即“结构的运转中所起的作用”。^{[3] 165}正如普罗普对“功能”的解释:“功能指的是从其对于行动过程意义角度定义的角色行为”。^{[5] 18}“功能”是脱离了人物形象,只对行为链条起作用的要素。这些“功能”可以嫁接到任何故事中,不影响整体意义。此处,涵义层交流产生的“功能价值”也只是作用于故事的情节推进、话语构建,与人物和故事背后的时间向度、人文意义无关。

对应到体裁形态层面,涵义层交流指各

体裁间话语结构和规则的交流,以及同一体裁内部各流派、风格等历时形态间的话语交流。对中土叙述传统中各体裁间的交流研究,广义叙述学未给予足够重视,而在古代本土学术研究中却早有传统。中国古代学术传统一向重视追本溯源,“本事”研究便成为其一大特色。在成书于清康熙年间的《曲海总目提要》中已经流露出以“故事”为中心,摸索小说、戏曲二体各自叙述特征的倾向。胡适先生的《水浒传考证》(1920)和顾颉刚先生的《孟姜女故事的转变》(1924),分别研究水浒故事和孟姜女故事在戏曲、小说等不同体裁间的形态变迁,标志着故事体裁交流研究正式进入现代学界视野。此后,郑振铎先生也陆续发表《水浒传的演化》《西游记的演化》等文,^①而且还出现了孙楷第先生的《戏曲小说书录解题》专论。至今此类研究仍然势盛,既有董上德先生的《古代戏曲小说叙事研究》(2007)一类挖掘故事体裁间交流的专论,也有鲁德才先生的《鲁德才说包公案》(2008)一类个案故事追踪论著。遗憾的是,关注焦点仍然停留在“曲海”开创的小说和戏曲两大体裁上,打通“前小说”“前戏曲”形态的努力不够,或有待故事形态学研究在该领域的继续深入。

另一种交流不直接作用于结构运转,产生的要素“不能作为要素整合到已经产生的结构中去,或目前不可能如此,也不呈现出直接或间接的功能价值,但却构成以后的结构行为或运转的代表物或信号”。^{[3] 166}这部分要素对应到人文科学特有的结构中,即是那些并无实在对象却指向未来并体现人性升华需要的人文意义要素。^[14]对应王安忆所述,前文的“功能”要素是“使故事讲下去,也使

①系列论文均已收入郑振铎《中国文学研究》,人民文学出版社,2000年出版。

听者听下去的东西”,而此处的“意义”要素才是“推动作者写下去的东西”,即“叫作‘动机’更合适”^{[9] 18-19}的人文追求。意义层交流,是重要的形态学层次。普罗普也将意义阐释视为整个民间故事形态学的最终旨归,即在研究了“故事的形式系统”,也梳理了“它的历史根源”后,“才有可能在其历史发展中客观科学地揭示故事中包含的最有意思、最意味深长的民间哲学与民间道德世界”。^{[5] 195}故事形态学认为,意义潜隐在故事结构中,意义要素不能作为“功能价值”直接实现,却有待于在接受者对故事整体结构的现象学直观中获得释放。

对意义层的重视,在中国本土文艺思想界有着深厚的传统。从先秦的“赋比兴”到魏晋以降的“复义说”,再到“滋味说”“意境说”等,意义论始终与中国古典美学、诗学传统相承。而且孕育于中国本土叙述传统、文化传统中的中国故事系统,在其动态形成和发展过程中,不仅包含系统内文、白、诗、史、戏等体裁形态间的涵义层交流,更广泛涉及与文化系统、社会系统间的意义层互渗。

近年来的学术转向,为挖掘中土故事形态形成演化中的文化意义交流提供了良好契机。宁稼雨先生领衔的“构建中国叙事文化学”的设想应运而生。^[15]其主旨正是借鉴西方民间故事主题研究法,将中国古代同一主题类型下的口头、书面叙述体裁通观纳入一个动态的故事系统中,描述其内部各形态的形成和演化,尤其将重点放在具体故事形态之整体意义潜质与其所处时代的文化、社会系统交流上。由故事形态变迁,渗透出某个文化主题的时空变迁历程,亦符合故事形态学的终极旨归。

综述全文,在还原中国经验方面的结论如下:广义叙述学以符号学为基点搭建叙述

系统理论的思路,虽占有涵义层面上的丰富理论资源,却在还原中国本土叙述传统方面,面临着将研究对象的人文意义限定在科学范式操作涵义之下的危险。而故事形态学研究,虽然源头同属西方,却恰能弥补上述局限。而且形态研究三层论,适于全面还原中国本土故事系统,也已在国内学界收获部分成果,或可待其未来,为彰显中国故事的本土意蕴提供更多可能。

参考文献:

- [1] 赵毅衡. 广义叙述学[M]. 成都: 四川大学出版社, 2013.
- [2] 白列湖. 协同论与管理协同理论[J]. 甘肃社会科学 2007(5): 228-230.
- [3] [瑞士]让·皮亚杰. 人文科学认识论[M]. 郑文彬,译. 北京: 中央编译出版社, 1999.
- [4] [俄]卡冈. 艺术形态学[M]. 凌继尧,金亚娜,译. 上海: 学林出版社, 2008: 7.
- [5] [俄]普罗普. 民间故事形态学[M]. 贾放,译. 北京: 中华书局 2006: 179.
- [6] 傅修延. 中国叙事学[M]. 北京: 北京大学出版社, 2015.
- [7] 刘俐俐. 小说艺术十二章[M]. 上海: 上海教育出版社 2014: 16-22.
- [9] 王安忆. 故事与讲故事[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2011.
- [10] 林骧华. 西方文学批评术语辞典[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 1989: 130-131.
- [11] 刘俐俐. 人类学大视野中的故事变异和永恒问题——基于张爱玲与俄国作家尼古拉·列斯科夫的比较[J]. 文艺理论研究, 2014(1): 165-174.
- [12] 徐岱. 小说形态学[M]. 杭州: 杭州大学出版社, 1992.

- [13] 鲁德才. 中国古代白话小说艺术形态学导论 [M]. 天津: 南开大学出版社, 2013: 2-4.
- [14] 尤西林. 人文科学导论 [M]. 北京: 高等教育出版社 2002: 81-85.
- [15] 宁稼雨. 故事主题类型研究与学术视角换代——关于构建中国叙事文化学的学术设想 [J]. 山西大学学报: 哲学社会科学版, 2012(3): 97-103.

Restoring Chinese Experience: From Three Levels of Broad Sense Narrative to Morphology-Based Three Levels of Story

LI Miao-miao

(*School of Literature, Nankai University, Tianjing 300071, China*)

Abstract: Broad Sense Narratology, or “Broad Sense Semiotic Narratology” is constructed by professor Zhao Yiheng, who has made reference to the principles of Western semiotics, and explored the common rules shared by all narrative styles. An in-depth study into the interdisciplinary principles behind the research paradigm discovers that the “Three Levels Theory” as one of the core contents is still plagued with problems unsolved, which reflect the disparity between broad sense narrative research paradigm and Chinese local narrative tradition. The morphological paradigm abiding by story morphology originates from western biology, adheres to relevant interdisciplinary principles in humanities, and has been widely applied to aesthetics, arts and literary studies. Meanwhile, the theory of three levels of story based on morphology can respond to the problems unsolved by three levels theory of broad sense narratology, and is in a better position to restore Chinese indigenous narrative experience, thus offering more theoretical possibilities in manifesting the indigenous implications of Chinese stories.

Key words: Broad Sense Narratology; story; morphology; Chinese experience

(责任编辑: 魏 琼)