

施爱东 著

# 故事法则

生活·读书·新知 三联书店





民间故事是一种结构稳定的功能组合、一个自组织系统，一棵生命树。故事一旦开始其生命进程，就会自己生长、自己嫁接、自己开花、自己结果，也会随时空的改变而变异，随生命熵的增加而消亡。在故事中，英雄具备什么样的性格、离开家乡时需要哪些装备、神奇助手会在什么时候出现、叛徒为什么总是英雄的叔父、误会为什么总是不能避免，所有情节都有一套相对稳定的结构或套路，而所有的套路，都是特定功能相互制约的最优结果。

故事的结构既是稳定的，又是生长的，貌似无序的生长中，总是有一些最优配置、最优结局。特定的难题，总是对应着特定的解题方式。每一则脍炙人口的民间故事，都是特定语言游戏中的最优玩法。

Copyright © 2021 by SDX Joint Publishing Company.

All Rights Reserved.

本作品版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

### 图书在版编目 (CIP) 数据

故事法则 / 施爱东著. — 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2021.10

ISBN 978-7-108-07197-2

I. ①故… II. ①施… III. ①故事—文学创作方法  
IV. ① I054

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2021) 第 124774 号

责任编辑 卫 纯

装帧设计 薛 宇

责任校对 龚黔兰

责任印制 宋 家

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号 100010)

网 址 [www.sdxjpc.com](http://www.sdxjpc.com)

经 销 新华书店

印 刷 三河市天润建兴印务有限公司

版 次 2021 年 10 月北京第 1 版

2021 年 10 月北京第 1 次印刷

开 本 635 毫米 × 965 毫米 1/16 印张 16.5

字 数 198 千字

印 数 0,001—2,000 册

定 价 69.00 元

(印装查询: 01064002715; 邮购查询: 01084010542)

# 目 录

|                   |    |
|-------------------|----|
| 绪论 民间文学的共时研究法     | 1  |
| 一、什么是共时研究?        | 2  |
| 二、什么是形态研究?        | 7  |
| 三、什么是故事形态学?       | 12 |
| 四、什么是口头程式理论?      | 16 |
| 五、共时研究为什么排斥综合研究?  | 19 |
| 六、结语:共时研究与历时研究的关系 | 24 |
| 第一章 理想故事的游戏规则     | 28 |
| 一、故事的封闭特征         | 29 |
| 二、故事结局:稳定的游戏目标    | 34 |
| 三、故事的最简结构         | 35 |



|                      |        |
|----------------------|--------|
| 四、推动情节发展的核心设置        | 38     |
| 五、在初始条件与既定目标之间设置障碍   | 43     |
| 六、游戏设置的通则与特则         | 45     |
| 七、打破常规，促成转折          | 49     |
| 八、结语：理解故事的 10 个要点    | 52     |
| <br>第二章 大团圆何以成为元结局   | <br>54 |
| 一、团圆之趣               | 55     |
| 二、不团圆无趣              | 59     |
| 三、精英知识分子对于大团圆的批判     | 61     |
| 四、没有国民性，只有世俗性        | 65     |
| 五、作为游戏终点的元结局         | 70     |
| 六、结语：主人公成婚并加冕为王      | 74     |
| <br>第三章 民间故事的稳定性与自由度 | <br>76 |
| 一、问题故事及其节点           | 77     |
| 二、节点的省略与遗失           | 82     |
| 三、附着性母题的自由度          | 85     |
| 四、故事节点的具体展开          | 87     |
| 五、偏离节点的后果            | 99     |

第四章 民间故事的无序生长及其最优策略 107

- 一、信息空白造成情节缺失 108
- 二、缺失形成紧张，补接无序生长 111
- 三、故事生命树的枝端模型 116
- 四、生命树主流枝干的竞择标准 120
- 五、竞择标准的作用机制 125
- 六、结语：节点之间一定存在最优路径 130

第五章 史诗可持续生长机制与叠加单元 133

- 一、中国现存史诗的演述状况及问题的提出 134
- 二、史诗演述初始条件的设定 137
- 三、史诗结构的可持续生长机制 141
- 四、回到原点：叠加单元的运算法则 142
- 五、叠加单元与相关结构理论的辨析 145
- 六、选择《罗摩衍那》的理由 150
- 七、《战斗篇》的情节基干 152
- 八、《战斗篇》叠加单元的一个特例 156
- 九、《战斗篇》全部叠加单元 160

|                        |         |
|------------------------|---------|
| 十、《战斗篇》的结构模型           | 164     |
| 十一、以叠加单元解释史诗演述诸问题      | 166     |
| 十二、解释力的延伸：古典小说中的叠加单元   | 168     |
| <br>第六章 史诗英雄塑造对武侠小说的影响 | <br>174 |
| 一、英雄史诗与武侠小说的相似性        | 174     |
| 二、史诗英雄与小说英雄的叙事要素及功能    | 176     |
| 三、节外生枝的民间趣味            | 187     |
| 四、旧瓶装新酒，老地方的新故事        | 190     |
| <br>第七章 英雄形象塑造中的善恶对照模式 | <br>192 |
| 一、两种土壤种出的两种人生          | 193     |
| 二、质朴人性与机巧人性的对照         | 197     |
| 三、不同历史记忆的对照            | 200     |
| 四、兄弟对照模式的有限变异          | 202     |
| <br>第八章 英雄形象塑造中的“杀嫂”模式 | <br>205 |
| 一、亲近女色不是好汉的勾当          | 207     |
| 二、美貌佳人，惹祸的根苗           | 209     |
| 三、英雄犯错，“好酒”是“好色”的替代品   | 212     |



|                     |     |
|---------------------|-----|
| 四、从“结义杀家”到“英雄杀嫂”的演进 | 216 |
| 五、“结婚”与“结义”的抉择      | 223 |
| 六、从“投名状”到“杀嫂仪式”     | 226 |
| 七、金庸对杀嫂故事的借用        | 228 |
| 八、传统主题在小说中的延续       | 229 |
| 九、有限变异：金庸的叙事改良      | 232 |

## 第九章 五行思维下的唐代月宫意象 235

|                 |     |
|-----------------|-----|
| 一、唐诗五行思维与月神西金属性 | 236 |
| 二、唐玄宗梦游月宫之景象    | 242 |
| 三、诗人想象之月宫要素     | 247 |

# 民间文学的共时研究法

中国学术传统以历时研究为主，甚至可以说，几近于一统天下。共时研究在中国学术传统中不是没有，而是从未形成学术自觉，就像我们很早就发现了“勾三股四弦五”的特例，但并没有总结出一条毕达哥拉斯定理。用“共时研究”作为关键词在网上搜一下，相关信息全都归在语言学类目中，也就是说，基本上只有语言学接受了这种研究法则，大多数人文学术并没有拿它当回事。

事实上，许多人文社会科学中都有一些共时研究的学派，它们虽然没有打着共时研究的旗帜，但是究其思想根源，却是殊途同归。比如民间文学的形态研究、口头诗学、社会学的功能学派，以及许多哲学派别。在自然科学和工程科学中，虽然他们的研究方法大多是共时研究法，但他们不使用这个概念，而是用“系统论”或“系统研究”来表示。

我们的思考方式和学术研究，可能都曾使用过共时研究法，但是，绝大多数人并没有这种自觉，因此有必要对这个话题做一些梳理，提醒大家在具体研究中有这么个意识。共时研究在思想原则上与系统研究基本是同义的，而共时研究容易让人望文生义地以为只

要是排除了时间影响的研究就是共时研究，所以，我曾打算以理工科的表述把绪论标题改成“民间文学的系统研究法”。

基于系统论的“系统研究法”一词，其实可以更准确地表达这种研究方法的封闭性、自足性特征，以及系统组织的结构性、系统要素的功能性等特征。系统研究不仅考虑结构关系，也考虑从无序到有序的形成过程。而“共时研究法”容易让人误以为这种方法（a）只需要排斥时间作用，或者（b）必须绝对排斥时间作用，但这两种理解都不准确。“系统研究法”则不会令人产生这种误解，系统研究强调封闭性，但可以考虑系统内部的进化过程，它在一定程度上是吸纳了历时因素的。

但是考虑到“系统研究”也有可能被笼统地理解为“系统的、综合的、全方位的研究”，如此造成的误解更大。所以本书依然使用“共时研究”的概念，以免概念太多，反而造成更多误读误解。

## 一、什么是共时研究？

我们先说一个例子。假设我今天肚子痛，要去看医生。如果看的是中医，医生可能会问我：“你最近吃什么了？什么时候开始疼的？”他想从前后相继的事件中，以及病症的发展变化中找病因，这是历时研究。如果看的是西医，医生会马上给我开两张单子：“去验个血，做个B超。”他想从血液成分中看看是否有炎症，从腹部B超中看看是否有病灶，从异常数据和异常形态上找原因，这是共时研究。

所谓共时研究，也即悬置了时间影响，不考虑前因后果的动态演变过程，将特定研究对象看作一个静态的、封闭的、不受外部影响的自组织系统，对系统进行结构分析，对各结构要素的功能及其

相互关系所展开的研究。打个比方，它相当于生物学中的解剖学，主要研究生物体的结构，以及各结构要素的功能及其相互关系。当然，系统也是分层级的，可以层层细分，不断深入，当我们以生物体为系统展开研究的时候，器官就是子系统；当我们以器官为系统的时候，细胞就是子系统。所以说，共时研究常常会 and 系统论、结构主义、形态研究、功能分析相提并论。

共时研究的概念是被誉为“现代语言学之父”的索绪尔（1857—1913年）在《普通语言学教程》中提出来的。他借用政治经济学的“价值”概念，用来说明语言单位对于语言系统所表现出来的意义和作用，相当于我们平常所说的“功能”。索绪尔认为：“语言是一个系统，它的各项要素都有连带关系，而且其中每项要素的价值都只是因为有其他各项要素同时存在的结果。”通俗地说就是：所有语言单位都是整个语言系统中相互联系的有机组成部分，每一个语言单位都有自己独特的价值（功能）。

索绪尔认为，在语言的“价值系统”中，只有同一时期共存的语言单位能够组成一个有效的集合，不同时期的语言单位之间没有价值关系。索绪尔由此发展出共时研究的一般法则。他把人文社会科学研究的对象区分为两种状态——静止的“共时态”与演变的“历时态”，可以用两条互相垂直的轴线来表示。他说：“不管在什么地方都应该依照图1分出：（1）同时轴线（AB），它涉及同时存在的事物间的关系，一切时间的干预都要从这里排除出去；（2）连续轴线（CD），在这轴线上，人们一次只能考虑一样事物，但是第一轴线的一切事物及其变化都位于这条轴线上。”索绪

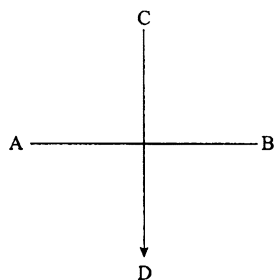


图1 索绪尔共时轴线与历时轴线二重性示意图

尔由此区分出两种语言学：在 CD 轴线上展开的“历时语言学”（演化语言学），在 AB 轴线上展开的“共时语言学”（静态语言学）。

举个例子，武大郎卖的“炊饼”与现代食品中的“三明治”就不在同一个价值系统，相互之间没有任何关系。我们可以在 CD 轴线上讨论从“炊饼”到“馒头”或者“烧饼”的演变关系，也可以在 AB 轴线上讨论“三明治”与“馒头”或者“烧饼”的价值关系，但是无法严肃地讨论“炊饼”与“三明治”的关系。

索绪尔用了整整一章的篇幅，以证明 AB 与 CD 彼此垂直、互不兼容。他举了一个非常著名的“棋局”的例子，用来说明共时研究完全不必考虑历时性问题：“在一盘棋里，任何一个局面都具有从它以前的局面摆脱出来的独特性，至于这局面要通过什么途径达到，那完全是无足轻重的。旁观全局的人并不比在紧要关头跑来观战的好奇者多占一点便宜。要描写某一局面，完全用不着回想十秒钟前刚发生过什么。”面对一个象棋残局，我们要考虑的只是面对现在的局面该怎么办，而不必考虑这个局面是怎么形成的。

根据索绪尔的二重性示意图，我们可以用更多的系统轴线（横轴）和时间轴线（纵轴）将之具象化，如图 2：

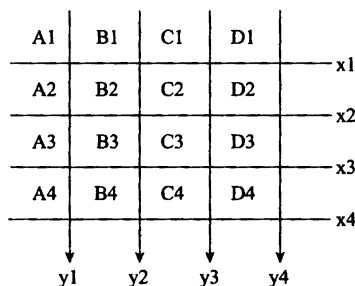


图 2 共时轴线与历时轴线二重性具象图

A、B、C、D 分别代表不同的系统要素，我们从图 2 中可以看出，沿着共时的 x 轴线，A、B、C、D 共处于一个 x 系统之中，在不同的时间段，它可以是 A1、B1、C1、D1 组成的 x1 系统，也可以是 A3、B3、C3、D3 组成的 x3 系统，不同的系统必须分别加以考虑。同样，沿着历时的 y 轴线，A、B、C、D 各有自己的发展历史，各有自己的 y 轴线，关于 A 的历时变迁经历了 A1、A2、A3、A4，表现为 y1 的发展史，关于 D 的历时变迁经历了 D1、D2、D3、D4，表现为 y4 的发展史，不同的要素必须分别加以考虑。从严格的学术研究的角度来说，不同时间不同系统风马牛不相及的两样元素，没有相提并论进行“比较研究”的价值。比如 A1 和 D3，它们既不在同一个共时系统中，也不在同一条历时轴线上，放在一起讨论就容易引起逻辑混乱。

索绪尔认为，历时研究与共时研究的区分在复杂系统的研究中是一种实际需要，甚至是绝对要求，他说：“我们可以向学者们提出警告，如果不考虑这两条轴线，不把从本身考虑的价值系统和从时间考虑的这同一些价值区别开来，就无法严密组织他们的研究。”<sup>[1]</sup>我曾经将自己学习索绪尔理论的心得体会写成论文《民间文学的形态研究与共时研究》，其中对历时研究的批评部分就不重复了，这里强调一下共时研究优越性的部分：

1. 索绪尔将共时语言学定义为“研究同一个集体意识感觉到的各项同时存在并构成系统的要素间的逻辑关系和心理关系”。索绪尔认为，个别语言符号的生产和变化

---

[1] [瑞士] 费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》（高名凯译），商务印书馆，1980年。上述引文分别见第 160、118、129、118 页。



是任意的，符号间的关系才是相对稳定的、更为本质的。

2. 语言是对言语活动的规范，它本身就是一个整体、一个分类的原则，它是一个纯粹的“价值系统”，除了它自身各项要素的暂时状态之外，并不决定于任何其他偶然的历时因素。比如一块地产的价值，它不取决于这块土地的历史价格，而是由同时代的价值系统所决定。语言作为一个系统，它的任何部分都可以而且应该从它们共时的连带关系方面去加以考虑。共时研究是价值系统内部的逻辑研究，恰恰能够用以担当这一使命。

3. 价值系统越是复杂，组织越是严密，就越有区分轴线、顺次加以研究的必要，而不是搅在一起进行综合研究。价值系统是一种共时态，如果我们要了解这种状态，就必须把产生这种状态的一切过程置之度外，坚决地撇开历时态。

4. 共时研究的对象不是同时存在的一切，而只是与特定语言系统相关的全部事实。以“棋局”为例，共时研究面对的是即时状态的棋局与棋法，而不是某一个棋子在棋局中所走过的步骤。共时态中的每一个棋子，都处在互相制约和互相作用的关系之中，这是一个完整的、封闭的系统，具有自给自足的特征。<sup>[1]</sup>

需要特别指出的是，故事内部的时间进程、情节推进、人物成长、结局安排，等等，这些都属于故事结构，是共时性问题，不是

---

[1] 施爱东：《民间文学的形态研究与共时研究——以刘魁立〈民间叙事的生命树〉为例》，《民族文学研究》2006年第1期。引文有修订。

故事的历时演进问题。所谓故事的历时演进，指的是从这一个故事向另一个故事的演变过程。比如顾颉刚所研究的孟姜女故事，从杞梁妻到孟仲姿到孟姜女，就是一个历时演进的过程。故事的历时演进与语言的发展演变一样，都会受到各种随机事件的作用与影响。如果我们追踪故事演变的历时进程，那么，我们所能找到的只是一系列影响故事变异的外在因素，它们的出现总是偶然的、随机的，它们并不属于故事本身。

历时研究只是挖掘了偶然性，没有发现必然性。所以说，只有共时研究的故事学，才是故事的本体研究。<sup>[1]</sup>中国民俗学者在共时研究方面的经典成果，是刘魁立的《民间叙事的生命树》。之所以将故事比喻成“生命树”，是因为故事和生物体一样，拥有自足、完整的价值系统，能够自我生长、自我运行。

## 二、什么是形态研究？

我们先看一张老照片，这是中国民俗学会现任会长叶涛提供的，是他和钟敬文先生的一张合影。现在我们来研究一下这张照片，解决三个问题：（1）哪位是钟敬文先生？（2）哪位是叶涛老师？（3）谁是中心人物？谁是打酱油的路人？

相信大家仅凭上述介绍信息，就能一眼看出谁是钟先生，不仅因为他最年长，而且居于照片最中间，身体站位最正，无疑是这张照片的中心人物。即使我们不认识叶涛老师，也能猜到钟先生右边这位戴着变色镜、意气风发的年轻人就是叶涛，因为照片是叶涛提供的，他当然不会提供一张他和钟先生之间隔着其他人的照片。另

---

[1] 漆凌云：《立足本体：故事研究向叙事本位的回归》，《民族艺术》2020年第6期。



图3 叶涛与钟敬文先生的合影

外，最右边这位学者只出现半个身子，显然不是主角，不可能是叶涛；最左边的这位学者根本没有看镜头，他可能正在等着下一个与钟先生合影的机会，更不可能是叶涛。左二的女老师并没有和叶涛望向同一个方向，说明对面至少有两个摄影师在同时拍照。叶涛后面那个只露半脸的，本是个打酱油的，顺便蹭了一张与钟先生的合影。以上完全是从照片（形态）本身出发的分析，没有植入任何时间因素，就事论事，不做历史延伸。这就是形态分析。

所谓形态研究，也即完全根据对象的结构、类别、形状、要素、部件、排列、分布等可观测、可描述、可识别的形式特征，对各要素在结构中的具体功能所展开的研究。形态研究是以形态描述为基础，以功能研究为落脚点，以揭示规律、建立秩序为指归的一种认识论的研究方法。

规律往往是从大量的现象观测和比较中发现的，形态描述可以为普遍性规律的呈现提供原始资料，所以说，形态研究的首要任务是确立形态描述的目的和要素。比如关于猫的研究，是以（a）牙和爪等要素来描述，还是以（b）毛色和性情等要素来描述，取决于我

们的研究目的。如果以其野外生存能力为研究目的，我们会侧重于 a 类要素的描述；如果以其作为宠物的受欢迎程度为研究目的，我们会侧重于 b 类要素的描述。

形态研究旨在揭示事物存在的结构方式及其运作规律，在方法上多使用归纳推理，由一定量的具体事例推导出同类事物的一般性结构法则，讨论不同要素之间相互依存、相互制约的价值关系，以及从简单到复杂、从不稳定到稳定、从不平衡到平衡的动力机制。

究其思想根源，形态学的先驱可以上推到亚里士多德的“方案一致”（unity of plan）原则。比如，亚里士多德注意到所有温血陆栖的四足类动物都是有毛的，而且都具有相同功能的心、肺、肝、肾等内部器官，凡是长着犬齿的动物都没有角，有角的动物基本都是食草动物，诸如此类，他认为动物的类群都遵循着生理结构上的方案一致原则。

形态学的直接起源是博物学。18 世纪，新的生物不断被发现，博物学家意识到在无限多样性生物变体的表面之下，具有一些相对固定的结构模式。他们试图找到描述这些模式的方法，为生命世界建立秩序。诗人歌德也加入了这个行列，“为了寻求潜在本质，促使歌德提出植物的一切器官只不过是变形了的叶子。歌德对他的研究工作非常认真并于 1807 年创用了形态学这个词”。虽然歌德的理论是错误的，但是，伟大诗人所创造的“形态学”概念却被广泛使用了。

形态学在法国古生物学家居维叶（Georges Cuvier，1769—1832）手上发展成为一门显学。居维叶于 1805 年在《比较解剖学》中提出的“器官相关法则”，后来被认为是最重要的形态学理论。居维叶认为：“身体的每个器官在功能上是和其他的每个器官互相关联着的，生物有机体的和谐协调与运转正常是由于各个器官合作的

结果。正是由于功能之间的互相依赖和彼此互相提供的支援才能确立这种决定器官之间关系的规律。这些规律具有和形而上学规律、数学定律一样的必然性。”

由于器官是相互关联的，据此还可以推出性状从属规律，也即根据生物体部分器官的形态特征，就可以知道它归属于哪个类别。传说曾有几个学生恶作剧，他们脚穿假蹄子，头上安着一对犄角，戴着长长獠牙的假面具，趁着居维叶午睡的时候，围着他一阵怪叫。居维叶睁开眼扫了一眼，说：“凡是有蹄子和长角的动物，都是食草动物。”翻了个身继续睡。

居维叶有一句名言，他说：“只要见到一根骨头、骨头的断片，我就能认出并重建这骨头所属的整个动物。这个动物就在我的心目中。”<sup>[1]</sup>传说有人在巴黎市郊发现一具动物化石，化石的头部虽然暴露出来，但整个身子还在岩层中，他们把居维叶请来辨认，居维叶从化石头部的牙齿推断它是有袋类的负鼠。后续的挖掘完全证实了居维叶的推断，这一事件为他带来了巨大的声誉，这种负鼠也被命名为“居维叶负鼠”。

如何通过一片骨骼还原整个生物呢？泰坦蟒的发现或许是个很好的案例。2009年，一批古生物学家在哥伦比亚塞雷洪煤矿找到一些6000万年前的古生物化石，并把它们寄往佛罗里达大学自然历史博物馆。博物馆工作人员发现一个写着“鳄化石”标签的脊椎骨并不具备鳄类骨骼的特征，反而类似蟒蛇椎骨的放大版，很可能是一种史前巨蛇的椎骨，他们兴奋地将此报告给前方挖掘者。经过不断挖掘，不仅找到了更多巨蛇椎骨，甚至包括小块头骨。他们将椎

---

[1] [美]E. 迈尔：《生物学思想发展的历史》（涂长晟译），四川教育出版社，1990年。上述引文分别见第520、523、524页。

骨化石与数据库中所有的蛇类椎骨进行比较，发现它与蚺蛇的椎骨形态最接近。根据生物形态理论，如此巨大体型的蛇只能生活于水中，为此，他们选择以水蚺作为类比对象，还特地捕捉了几条水蚺进行研究，因为蛇身上不同部位的功能有别，这就决定了不同部位的椎骨会有细微差别，这是判断化石属于蛇身体哪个部位的形态学依据。根据头骨碎片的复原，可以知道泰坦蟒的口型大小，从而推测其猎物的体型上限。最终，古生物学家通过数据模拟确定了椎骨在巨蛇身上的具体位置，根据古今椎骨的比例关系，复原了这种地球史上最大的巨蟒，其体长可达 15 米，体重超过 1.1 吨。

但是，关于泰坦蟒的研究并没有到此结束，古生物学家在同一地点还发现了体长接近两米的淡水龟，还有大如成人的肺鱼。根据形态学理论，由于蛇是冷血动物，体型越大，所需热能越多，这意味着环境温度决定着蛇的体型上限，巨蛇只能在炎热的环境中生存，泰坦蟒的体型证明 6000 万年前的地球比现在要炎热得多。从植物形态学看，植物叶子也可用于推测气温。由于叶子很容易在边缘处散发水分，叶子边缘越光滑越有利于保存水分。在炎热的气候中叶子容易失去水分，所以叶边光滑的物种比例会高一些。塞雷洪煤矿的发现恰好再次证明了这一点。根据复杂的计算，古生物学家估计 6000 万年前塞雷洪的年平均气温在 29—34℃。这是利用古生物形态学测量古代气候变化的新方法，也可由此进一步探讨如果全球气温持续上升，全球生物链将会发生一些怎样的变化。詹森·黑德（Jason J. Head）的古生物学团队据此写成论文《新热带界古新世巨蟒揭示过去的赤道更加炎热》，发表于 2009 年 2 月 5 日的《自然》杂志。



很早就发现，外形相似的生物，其内脏功能也相似，甚至人为，对于特定的某种生物来说，外形普通的个体比外形奇丑的个体更健康。那么，中国古代有没有产生过朴素的形态学？答案

是：有，看相。我的老师叶春生教授绰号叶半仙，很擅长看相，他曾在一次讲座中说过这样意思的一段话：“买牛的一定会通过牙齿来看牛的力气大小，买猪的一定会通过嘴巴来看猪是否挑食，买狗的一定会通过耳朵来看狗是否机警，买猫的一定会通过爪子来看它会不会抓老鼠，猪牛猫狗均有相，这都是老百姓的生活常识，没有人会怀疑；那么，人生而有相，大家也不用怀疑。有些人一看就气宇轩昂，有些人一看就贼眉鼠眼，这没有什么奇怪的。我说特定相貌的人有特定性格，特定性格的人有特定命运，大家都觉得有道理，但我说有特定相貌的人有特定命运，大家就会觉得很神秘，其实只是隐去了中间一个环节而已。这个环节，被相师们有意地藏起来了。”

关于形态学的一个有趣案例，是2007年10月发生的“周老虎”事件。陕西省林业厅公布了一张由镇坪县农民周正龙拍到的华南虎照片，轰动了全国。中国科学院植物研究所傅德志，根据照片中植物叶子的形态特征，判断照片拍摄时间应该在8、9月份，且叶子与老虎身型比例不符，如果叶子是真的，那么老虎个头太小，如果老虎是真的，当地没这么大的植物叶子，据此断言周正龙造假。后来网友根据更广泛的形态比对，发现该老虎原型是一幅义乌商人画的年画，作者是某彩印公司老板骆光临。

### 三、什么是故事形态学？

故事形态学，顾名思义，就是形态学方法的故事研究。其开创者是苏联的一位中学老师普罗普<sup>[1]</sup>。他对生物科学有一种偏爱，他

---

[1] 弗拉基米尔·普罗普（Владимир Яковлевич Пропп, 1895—1970），俄国民间文艺学家，文学结构主义先驱之一，退休前系列宁格勒大学教授。

说：“自然领域与人类创作领域是分不开的。有某种东西将它们联结在一起，它们有某些共同的规律，这些规律可以用相同的方法进行研究。”<sup>[1]</sup>他毫不讳言自己借用了生物学的形态学方法进行故事研究，他在名气如日中天的时候甚至说：“我选错了行当。我应该当个生物学家。我喜欢给一切东西分类并把它们系统化。我想，我要是干生物学我会取得很大成绩的。”<sup>[2]</sup>

普罗普的研究对象，是 A. H. 阿法纳西耶夫<sup>[3]</sup>先后整理出版的八册《俄罗斯民间故事》（1855—1863 年）。书中对每个独立故事都进行了编号，合计 624 个故事，这是俄罗斯文学史上最重要的民间文学读本，堪比德国的《格林童话》。普罗普对这套书推崇备至，他在该书重印序言中写道：“阿法纳西耶夫在事业上已大大超出自己的德国前辈。格林的集子中，每一种故事都只有一篇，没有异文。而阿法纳西耶夫却懂得异文的意义，尽量发表他所掌握的异文。在格林集子中，故事的连续性只偶然见到。而阿法纳西耶夫……将自己的材料编成系统，同时做出了分类。”

普罗普认为，故事研究的所有问题，归根结底都是要解决一个问题，也就是“全世界故事类同的问题”。只有清楚了“类同”，才能发现真正的“独特”；只有看到了“稳定性”的部分，才能找出真正的“差异性”。而这些类同和稳定性的要素，只有通过形态学的研究才能被发现。为了解决这个问题，普罗普决定从阿法纳西耶夫的故事集中选一批故事出来进行形态分析。

---

[1] [俄] 弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普：《故事形态学》（贾放译），中华书局，2006 年，“中译本代序”第 4 页。

[2] [俄] A. H. 玛尔登诺娃：《回忆弗·雅·普罗普》（贾放译），《俄罗斯文艺》2000 年第 2 期。

[3] 亚历山大·尼古拉耶维奇·阿法纳西耶夫（A. H. Афанасьев，1826—1871），俄国著名的历史学家、文学史家，是一名民间文学理论家。



普罗普选中了故事集中的幻想故事（又称魔法故事），也即从编号 50 到 151 的 103 个故事（其中 52 有两个编号 52a、52b）。普罗普认为：“幻想故事向来不以突出现实为特点，也就是说，这种俗称为‘瞎话’的故事，好就好在它的虚构性。”<sup>[1]</sup>正因如此，幻想故事在民间故事各类别中最具“故事”地位，最适合用来进行故事形态学的分析。普罗普认为，对于抽样分析来说：“包含各种情节的 100 个故事已经绰绰有余。……在理论上它是正确的。”

通过对这 103 个故事的比较研究，普罗普发现，虽然故事中的人物身份（角色名称）各不相同，但他们常常做着同样的事情、选择同样的行为。所以，他认为故事中的角色名称是可以随意变动的，行为才是不变的，需要着重研究的。他将这种不变的角色行为定义为“功能项”<sup>[2]</sup>，这个概念显然也是从生物形态学上借用过来的，相当于具有特定功能的生物器官。

在以往的故事学中，跟功能项最接近的概念是母题（motif）。但两者又不太一样，母题涵盖的范围更广一些，包括了所有重复出现的故事要素，以一个句子来打比方，就是包括全部重复出现的“主语”“谓语”“宾语”。而功能项则悬置了其中的名词性母题，只考虑那些重复出现的“谓语”，也即角色的行为。比如，沙皇赠给好汉一只鹰、老人赠给苏钦科一匹马、公主赠给伊万一个指环，其中赠予者和受赠者都是可变的，而赠予的行为以及赠品的意义是不变

---

[1] [俄] B. 普罗普：《〈俄罗斯民间故事〉序》（刘铁城、刘铁梁译），《民族文学研究》1990 年第 2 期。

[2] 许多译者将普罗普理论的核心概念“функция”直译为“功能”，但是《故事形态学》译者贾放认为，汉语“功能”指的是“事物或方法所发挥的有利的作用”，但普罗普的本意指的是故事的基本构成成分，相当于“母题”“要素”，所以，她认为应该将之译为“功能项”（贾放《故事形态学》译后记）。这里为了区别作为关系、作用的“功能”和作为要素的“功能（项）”，采用贾放的译法。

的。所以普罗普强调说：“对于故事研究来说，重要的是故事中的人物做了什么，至于是谁做的以及怎样做的，则不过是要附带研究一下的问题而已。”<sup>[1]</sup>

当我们考虑主语和宾语的时候，我们发现故事是无限多样的，而当我们只考虑谓语的时候，就会发现，故事的变化是有限的，全世界故事变来变去都是从少数几个“元故事”中变出来的。普罗普将 103 则神奇故事的全部功能项排列出来，发现所有的神奇故事，都可以用 31 个功能项来进行概括。

对于功能项的理解，我们还可以举著名的“契诃夫之枪”为例来做个说明：“如果第一幕里您在墙上挂了一管枪，那么在最后一幕里您就得开枪。要不然就不必把它挂在那儿。”<sup>[2]</sup>同样，如果英雄离家，他就一定要建功立业，如果他什么也没干就回家了，那么，这次离家就是没有意义的，它不应该出现在故事中。概括地说：如果故事中强调了某个细节，或者主人公做出了某种行为，这个细节或行为就必须具备一定功能、是有意义的，作家文学常常把它叫作“照应”或者“打伏笔”。

普罗普的 31 个功能项几乎囊括了神奇故事所有情节中有意义的谓语成分。他还有一个重要判断，认为这些功能项的排列顺序永远是同一的。具体的某一则故事中，行动可以减省，并不需要出现全部的 31 个功能项，但是，功能项的顺序是不变的，正如撬门行为一定是发生在偷盗行为之前、战斗行为一定是发生在主人公离家外出之后。

---

[1] [俄] 弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普：《故事形态学》（贾放译），上述引文分别见第 21、17 页。

[2] [俄] 安·巴·契诃夫：《文学杂谈》，杭州大学中文系写作教研室、杭州大学中文系资料室编印《外国作家谈写作》（内部学习资料），1979 年，第 247 页。

既然在具体的一则故事中,31个功能项中的一些是可以减省的,那么我们不禁要问,故事中有没有一些功能项是必需、不可减省的呢?我曾经以孟姜女故事为例,归纳出9个环环相扣、不可减省的功能项,为了区别于普罗普的功能项概念,我把它们叫作“节点”:  
“故事的节点网络构成了一个自足的逻辑体系,某个节点被篡改后,必然会发生连锁反应,可能引起故事逻辑结构的全盘崩溃,或者导致原有故事主题的全面消解,因此,节点就成了同题故事中最稳定的因素。而只要故事家不篡改故事的节点,任何相容母题的进入,都不会影响到同题故事逻辑结构的变化。”(本书第三章)由节点以及节点之外的功能项,我讨论了一个故事传播“稳定性”与“自由度”的问题。我想表达的是,从形态学理论出发,我们的故事研究还有许多可做的工作,前人研究的终点,应该成为我们研究的起点,如此这番,我们这门学科的理论大厦,才会更加高大、坚实。

#### 四、什么是口头程式理论?

大家都知道,故事形态学是共时研究,但许多人不知道口头诗学也是共时研究。口头诗学是以“帕里-洛德理论”为基础的口传史诗诗学,创始人是哈佛古典学教授米尔曼·帕里(Milman Parry)和他的学生艾伯特·洛德(Albert B. Lord)。

历史上围绕荷马史诗到底是书面创作还是口头传统的问题,古典学者们一直争论不休。“(帕里)从语文学的角度入手,极为精细和深入地分析了荷马的诗歌句法,从中发现了问题:荷马诗歌中大量出现重复性的只言片语,其中‘特性形容词’的程式片语具有典型性。经过复杂的、被不同意帕里方法的人诟病为‘过于机械’的分析手段,帕里得出的结论是:荷马史诗是‘传统性’的,它必定

经过了一个相当长的形成和发展时期。经过进一步的分析，他又在随后宣布，他发现荷马史诗必定曾经是‘口头’的。”<sup>[1]</sup>

帕里为了验证自己的猜想，带着学生洛德，从20世纪30年代开始，远赴南斯拉夫进行活态史诗讲唱的田野作业。他们在塞尔维亚-克罗地亚地区找到一位名叫胡索的著名歌手，对他进行了较长时间的追踪研究。帕里将当代胡索和古代荷马放在同一个平台上，通过胡索的表演来逆推荷马史诗的创编和演唱，认为胡索就是一位当代荷马。

朝戈金说：“口头程式理论发明了一些结构性的单元，比如程式、典型场景和故事范型，并用这些单元来理解口头诗歌的构造法则，解释为什么一个不能借助文字帮助记忆的文盲歌手，能够在现场流畅地唱诵成千上万的诗行，而且能产生如此伟大的作品。”<sup>[2]</sup>正是这些在歌手的演唱传统中形成、积累的程式单元，使得他们能够在现场表演中迅速地组织起故事的情节和语言，进行流畅的表演。“民间口头诗人有许多‘武器’来帮助他们记忆故事和诗行，他们大量地运用程式、典型场景和故事范型作为现场创编故事的‘记忆单元’。”<sup>[3]</sup>也就是说，每一次史诗演唱，都像是一次搭积木的过程，这些木块是早就存在于演唱者头脑中的零散部件，并不需要临时制作，流畅的演唱则是一次熟练的组装。越是优秀的史诗艺人，越有能力快速搭建出精美的积木作品。

这些记忆单元是历史形成的，但在不同的异文中又是平行的，相互之间并没有前因后果的逻辑关系。同样，同一部史诗中的各个单元，也是根据结构需要而临时组编的，它们并不是历史事件的真

---

[1] 朝戈金：《问业哈佛》，《民族艺术》2000年第1期。

[2] 朝戈金：《口头传统概说》，《民族艺术》2013年第6期。

[3] 朝戈金：《国际史诗学若干热点问题评析》，《民族艺术》2013年第1期。

实镜像。比如朝戈金通过对于《江格尔》程式句法和韵法的分析，就指出一个问题：“这里的句式的构造，还体现出了蒙古史诗诗法中的另一个特点，即根据韵律的需要安排一些河流山川的名称。谁要是希望考证出这里的‘额木尼格河’和‘杭嘎拉河’在什么地方，他多半是不会有什结果的。”<sup>[1]</sup>因为史诗中的河流是形式的、虚拟的，而不是现实的、具体的。

虽然故事形态学和口头诗学都是共时研究，但两者在研究进路上还是很不一样的，这主要表现在三个方面：（一）故事形态学从故事角色的行为逻辑入手，发现了故事的结构要素；口头诗学从史诗艺人的演述活动入手，发现了史诗的创编要素；（二）故事形态学是从大量的故事文本中抽象出“功能项”，而口头诗学则是从史诗的口头演唱文本中发现了“程式；（三）故事形态学是对大量同类故事的研究，是脱离了语境的研究，而口头诗学是对特定地区的特定歌手或特定史诗的研究，是置身于语境中的研究。

仔细辨析，其实口头诗学比故事形态学更近似生物学的形态研究。形态学最重要的识别特征就是自然形态，比如植物的叶子、动物的器官，都是最直观的客观实体。史诗程式也是这样，例如冉皮勒只要提及萨布尔，一定会加上一串定语，说成“人们中的鹰隼/铁臂的萨布尔”，这个句式就像植物的叶子一样直观、易于辨认。可是，故事形态学中的功能项却不是可以直观辨识的句子或词组，它是普罗普主观抽象出来的“要素”，并没有明确、直观的“自然形态”特征，普罗普只是借用了“形态学”的概念，其实更近于现代数学中的“系统论”研究。

---

[1] 朝戈金：《口传史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，广西人民出版社，2000年，第200页。

虽然口头诗学与故事形态学的具体研究进路不同，但其目标指向是一致的。结构、要素、关系（功能），始终是共时研究最重要的三个维度，其中又以要素问题为基础：“从汤普森的母题索引，到奥利克的史诗法则，到普罗普的 31 个功能（项），再到帕里—洛德的‘程式—主题—故事范型’概念，最后来到弗里的‘大词’，从故事海中提炼故事叙事中‘要素’的努力，从来就没有停止过。”<sup>[1]</sup>

正是受到口头诗学理论的启发，我试图从一个比“故事范型”和“大词”更宏大的、可独立成篇的“叠加单元”的角度入手，假定一部史诗就是一个系统，每一个叠加单元都是自足、封闭的，可分离的子系统，同一层级的叠加单元表现为并联关系，以此来理解史诗的可持续扩张现象（参见本书第五章）。

## 五、共时研究为什么排斥综合研究？

所有的民俗研究都可以视为一种关系研究。历时研究主要是“变”的关系研究，关注特定要素 A 在不同时期经历 A1、A2、A3、A4 的状态变化，讨论导致这些变化的内在、外在因果关系。一般来说，只要能找到些蛛丝马迹，就可以对它进行解释，只要这些解释基本合乎常理，就可以自成一家之言。所以，历时研究具有较大的不确定性，成功与否主要取决于资料是否充足、齐全，只要在资料上没有重大遗漏，就算成功了 60%。

共时研究主要讨论系统内部 A、B、C、D 之间相互依存、相互制约的价值关系。但是，大多数情况下，A、B、C、D 并不是由系统自然呈现的，就像故事形态学中的 31 个功能项并不是故事文本

---

[1] 朝戈金：《“大词”与歌手立场》，《民间文化论坛》2007 年第 1 期。

中自然呈现的，而是从普罗普的头脑中分析出来的。故事形态学是一种依赖于主观分类的发明性研究，可是，从未有人否认普罗普的形态研究是一种“客观研究”，为什么呢？因为普罗普使用了统一标准的分类方式，他把所有“有意义的行为”都从故事中抽象出来，排列出它们的结构秩序，然后赋予它们以结构解释，这个过程是合乎逻辑的、得到学界公认的，借用一个法学术语，这叫“程序正义”。一种主观性的理论一旦得到同行公认，就会成为“公理”，从而具备了科学性、客观性。由此可见，“分类”及其标准，在共时研究中，或者说在系统研究中处于一个最基础、最重要的位置。

形态学起源于动植物的分类学。所谓分类，也即按照事物的不同特点，分别归属到不同的类别之中。我们先是根据事物的某些特征来确定鉴别标准，予以命名，细分层级，建构起一个类别的阶元系统，然后按照这套鉴别标准，分别将对象一一归属到相应的类群，并按一定秩序排列类群，这样就建立起了我们对于世界最直观的认知图式。但更关键的问题是，按照什么“特征”来确定标准，对事物进行归类，能够有利于我们更好地认识事物呢？

分类目的和标准的确定，对我们的研究进路具有决定性的影响。类的错误划分，会直接导致研究彻底失效。比如说，如果我们要评价 A 老师，或者要比较 A 老师和 B 老师，首先要考虑的就是，把他们放到哪个类别中进行评判或比较。“老师”是一种类，“家长”也是一种类，“武术家”又是一种类，放在不同的类中加以评判，标准是不一样的，得出的结论也会大相径庭。类的游移、标准的转换，会让我们的研究变得飘忽不定。

分类，是人类对于客观世界的主观认识，分类的标准是基于一套我们认识世界的理论体系。我们之所以指认一种反常气候为“厄尔尼诺现象”，是基于我们对全球大气环流的理论认知；我们之所

以把万兽之王狮子称作“猫科动物”，是基于我们的动物形态学理论；我们之所以把孟姜女叙事称作传说而不是神话或故事，是基于钟敬文的民间文学分类体系。反过来，我们甚至可以说，每一种理论，都是对世界的一种认知方式，也即分类方式，是我们认识客观世界的一个主观视角。

新的理论视角，意味着新的分类方式。以生物分类为例，最常用的是形态分类，随着生物化学和遗传技术的发展，后来又衍生出各种各样的分类方法，比如依据 DNA 含量、蛋白质成分、进化的亲缘关系、染色体组型，甚至动物交配行为等理论指标进行分类。又比如，依据阶级分析理论，我们可以把农村人口区分为地主、富农、中农、贫农、雇农；但是，在陈泳超的“传说动力学理论”中，他却将村民区分为普通村民、秀异村民、巫性村民、会社执事、民间知识分子、政府官员。<sup>[1]</sup>我们既不能使用阶级成分来讨论传说的生产和变异，也不能借用陈泳超的分类法来展开阶级斗争。

所有的分类都有其适用范围及目的，同样，所有的理论也有其适用范围及目的。如果认识不到这一点，就很容易把不同的理论搅在一起进行“综合研究”。以我今天穿的这身衣服为例，假设我们有一套审美理论，一套质地论、一套纹饰论，综合研究很可能导致两种结果：（a）这位老师上衣纹饰大方、色泽典雅，裤子面料舒适、悬垂挺括，一身衣服堪称完美。（b）这位老师上衣面料粗糙、耐磨性差，裤子毫无纹饰、色泽暗淡，浑身上下一无是处。依此类推，我们很容易理解，综合研究所征用的理论越多，研究的混乱程度就越高。

---

[1] 陈泳超：《背过身去的大娘娘：地方民间传说生息的动力学研究》，北京大学出版社，2015年，第132—137页。



所以说，在共时研究中，综合研究是不允许的，这也是为什么刘魁立一再声明要在自己的研究工作中排除文化分析的原因。他说：“为了解决民间故事分类的实际问题，即要把现有的浩如烟海的民间故事文本材料按某种标志加以清理和归纳，我就不能不根据这一工作任务的需要，使自己的出发点和工作准则简单化和封闭化，选定一个单一而具体的标准。”<sup>[1]</sup>许多学者对于其《民间叙事的生命树》未能从历史的、文化的角度对狗耕田的故事展开讨论，认为是一种遗憾，那是因为他们不理解刘魁立“是不为也，非不能也”。排除历时研究和文化研究，是因为共时研究必须保证分类标准和分析逻辑的一致性。

所以说，在针对一个具体问题的单项研究中，不仅历时研究与共时研究不能兼容，即使同是共时研究的不同理论体系，也不应该混在一起进行综合研究。以前面介绍的形态学和口头诗学为例，虽然两者都是共时研究的宏大理论，但其概念体系和分类方式都有明显区别，在严肃的故事研究中，也不能相互混用。故事形态学的结构单元是功能项，而口头诗学的结构单元则是一个单元谱系，包括程式、典型场景、故事范型、大词等。我们不可能将形态学的功能项和口头诗学的程式混用在同一项研究之中，否则，即便不是关公战秦琼，也是韦小宝对令狐冲。

真正的基础研究，都是划定边界、排除干扰之后的单向突破。科学史上不存在单项的综合研究，有效研究必须是封闭研究。一般来说，历时研究总是要求搜集关于某一事件尽可能多的甚至是竭泽而渔式的历史资料，但共时研究不是。共时研究虽然依赖于同时存在的大量数据信息，但是一定会划出明确的边界，比如普罗普就对

---

[1] 刘魁立：《〈民间叙事的生命树〉及有关学术通信》，《民俗研究》2001年第2期。

他的研究工作做了这样的说明：“初看起来，需要引用所有现在的材料，事实上没有这个必要。因为我们是在按角色的功能来研究故事，一旦发现新的故事不再提供任何新的功能项，那么引用材料就可以停止。当然，研究者应该浏览大量已掌握的材料，但没必要将所有这些材料都用在研究里。我们认为，包含各种情节的100个故事已经绰绰有余。”<sup>[1]</sup>也就是说，当更多素材的进入已经不再影响模型结构的时候，我们就认为素材已经基本充足。

在理论边界和取材边界之外，思考路径也要有明确的方向和边界，要紧紧地围绕中心论题，努力地排除那些在逻辑上跟你的中心论题没有关系的其他问题。尽管那些问题看起来好像也很有趣，写出来会让论文变得更丰满好看，但我们一定要认识到，所有的蛇足不仅多余，而且有害于我们的学术认知。比如，口头诗学理论家泰德洛克的论文《朝向口头诗学》，通篇都在试图说明哪些工作是无益于口头诗学建设的，他警告说：“假如我们试图将全景观的、多维度的活形态演述活动纳入某种新时的甚至是扩展了的结构主义的阐释框架中，我们也无法建立有意义的口头诗学。”<sup>[2]</sup>所以说，站在共时研究的角度看，所谓旁征博引、全面论述、综合考虑，全都不是褒义词。所谓综合研究，只能是对不同研究成果的综合。作为一个学科，或针对一个对象，可以有不同个体、不同角度的研究，拼在一起就是综合研究。也就是说，有综合研究的学科，没有综合研究的方法。

事实上，人文学科研究工作中的逻辑混乱现象比比皆是，我们的许多研究者往往想当然地使用各种理论、方法、概念。比如，“综

---

[1] [俄] 弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普：《故事形态学》（贾放译），第17页。

[2] 朝戈金：《口头诗学》，《民间文化论坛》2018年第6期。

合分析”就是许多博士生开题报告中的常用术语，但这个术语是个伪学术用语，因为综合与分析是方向完全相反的一对反义词，综合是把事物的各个部分联结成整体加以通盘考虑的方法，而分析却是把事物分解成不同的部分进行分别考虑的方法。一般来说，应用研究往往需要综合考虑，但是，严肃的基础研究多以分析性为主。

此外，“理论方法”也是很常见的混搭概念。理论是对于某类事物的系统化的理性认识，是一套知识系统；而方法则是为达到某种目的而采取的路径、程序、手段等。这是完全不同的两个概念，理论是认知事物的概念工具，方法是使用工具的操作规范。打个比方，理论是炒菜的油和盐，方法是炒菜的动作要领。特定的理论研究需要相应的研究方法，但理论并不等同于方法。

共时研究和历时研究的区分也不是绝对的，其目的是为了让我们们的研究思路更加清晰化和条理化，以便排除干扰，直奔主题。比如织布，谁都知道应该先把纬线有序地缠在纡子上，方便丝线快捷地抽出，可是如果你说：“我就不用纡子，我用一团乱麻慢慢抽，理论上也能将布织出来。”是的，这没问题，但是用一团乱麻织一匹布的时间，用了纡子或许就能织三百匹。所谓共时研究法，就是索绪尔递给我们的一根纡子。

## 六、结语：共时研究与历时研究的关系

为了让读者更直观地理解共时研究的特点，以便更好地掌握其研究方法，我尝试以故事研究为例，列一个对照表，大家也许可以在两种研究进路的直观比较中，更好地理解什么是民间文学的共时研究。表中关于历时研究的部分，主要是作为对照项而列出，仅供参考。

表 1 故事的历时研究与共时研究对照表

| 历时研究                       | 共时研究                      |
|----------------------------|---------------------------|
| “变”的研究                     | “类”的研究                    |
| 竭泽而渔式的开放性素材搜集              | 边界清晰的封闭性素材限定              |
| 划分故事发展的不同阶段                | 拟定故事分析的解剖标准               |
| 追踪故事的动态演变过程                | 勾勒故事的静态结构模式               |
| 描述故事不同时期的主题变化              | 描述故事各组成部分的作用与功能           |
| 找出“变”的原因                   | 总结“类”的特征                  |
| 历史梳理与阐释                    | 结构排列与说明                   |
| 加入历史语境的维度，讨论故事演变受外部环境变化的影响 | 不考虑历史语境，不讨论外部环境发展变化对故事的影响 |
| 在故事情节的演进关系中追查“为什么”         | 在故事要素的结构关系中描述“怎么样”        |
| 找出故事的演变模式（如顾颉刚的“层累造史”）     | 列出故事的结构公式（如普罗普的“故事结构图式”）  |
| 分析故事演变与社会文化变迁的关系           | 讨论故事要素迎合大众心理的叙事技巧         |

总而言之，共时研究是基于这样几点预设：1. 研究对象是一个自组织系统，也即由各自承担一定功能的不同要素（比如母题、程式、大词、节点、叠加单元等）联合组成的有机整体；2. 系统诸要素不是孤立、零散地自由组合，而是按照特定的内在规则联系在一起；3. 每个要素都有它特定的功能，它们相互配合、相互制约，共同构成一个自足的有机整体。

协同学创始人哈肯（Hermann Haken，1927年生）认为，从进化形式的角度考察，可以将系统分为自组织和他组织两种，假设在一个封闭的系统内，各要素之间按照特定的游戏规则，各尽其责而又协调地、自动地形成了有序结构，就是自组织。“当系统具有一定的结构时，便对外界的作用表现出一定的特性和能力，这时系统就具备了某种功能。结构是系统产生功能的基础，功能

是结构的外在表现。”<sup>〔1〕</sup>结构、要素、功能（关系）是系统研究最重要的三个维度。

事实上，故事不可能是一个封闭的系统，故事是由人创造的，人的现实生活和审美心态决定着故事的构成，但是，如果将复杂人心加入共时结构的考察维度，需要同时展开的研究角度将会变得极其多样且混乱。我们在具体的研究工作中，必须学会悬置部分考察维度，专一地从特定角度不断向前推进，而不是在每一个角度都旁逸斜出、左顾右盼。比如在动量传递实验中，如果我们不能排除地面摩擦、空气阻力和碰撞变形等问题的干扰，就不可能得出动量守恒的结果。在基础科学的研究中，“钻牛角尖”并不是一个贬义词。所谓科学方法，很重要的一点就是要懂得如何排除“干扰项”。但是，文科出身的博士生一般很难理解这一点，他们会执着于“周全”地考虑问题，“全面”地展开论述，最终写出一篇面面俱到、处处蜻蜓点水的博士论文。

从另一个方面说，民间故事不同于作家小说，它是由许多个体接力创作、自发传播、逐渐定型的叙事类型，表现为一种集体意志的产物。集体意志是无数个体意志的主流方向，是一种合力，我们可以理解为一种相对稳定的社会文化力量。民间故事之所以可以视作一种自组织系统，是因为我们可以将这种稳定的社会文化力量当作一种不变量，内置于系统内部，从而悬置所有其他外部变量的影响。

进入 21 世纪以来，随着非物质文化遗产概念的进入，民俗学变得包罗万象。其实，现在的民俗学已经分裂成几个不同方向的小学科，其中民间文学和非物质文化遗产学就是界限清晰的两个不同

---

〔1〕 郭治安等编著：《协同学入门》，四川人民出版社，1988 年，第 4 页。

方向。民间文学是基础学科，而非物质文化遗产学则是典型的应用学科。基础学科一般都是单向的单项问题研究，我常常跟学生说：“学术研究就是用一万句证一句。一篇论文如果能证明一个观点，这篇论文就是成功的。”这是针对基础学科而言。应用学科不一样，比如非物质文化遗产保护，这是个复杂的综合工程，需要综合考虑各方因素才能做好保护工作。

最后需要说明的是，无论是生物形态学还是系统论，在经历了共时研究的初始阶段，建立起完整的理论架构之后，都发展出了历时维度（尤其是进化论）的分支学派，普罗普在写完《故事形态学》之后，还写了一部《神奇故事的历史根源》，但这并不意味着在同一次研究中，他们将共时问题和历时问题合在一起进行了综合研究。共时研究关注类型和共性，很少关注个体和个性问题。

坚持共时研究法，本质上就是为了排除个体的、历史的、偶然的干扰项，让我们能够把注意力集中在最具普遍性的共时问题上。当我们建立起了共时态的理论框架，需要进一步考虑多样性、差异性、独特性，以及发展趋势的时候，历时态的考量维度就变得必不可少。所以说，共时研究虽然枯燥无趣，但它是基础研究，可以为历时研究提供一张纵览全局的作战地图。

现代建筑总是先有框架结构，然后内部装修，最后是周边环境的建设。同样，系统的结构模式和自组织机制建立之后，新的研究就会开始关注系统与系统、系统与外部环境之间的关系，关注外部扰动对于系统的影响。体现在我们的故事研究中，也就是共时研究与历时研究、共时研究与文化研究的相互阐释。但其前提是共时研究的成熟。总而言之，只有在清晰的系统分类框架之下，我们才能有效地认识世界；基于有序结构框架的研究叫作复杂研究，基于无序的研究叫作混沌。

# 理想故事的游戏规则

所谓“理想故事”，指的是符合故事逻辑、适合于重复生产和讲述、超越于个别讲述之上的故事范本，类似于“精校本”“完整版”的故事，相当于语法教程中的“句式”。

故事逻辑与生活逻辑不是一回事，平常事件不能成为故事，能够成为故事的一定是反常事件。比如，某位西医用手术刀治好了白内障不会被视作神医，但如果某位中医靠着气功、针灸、按摩或中药治好了白内障，那一定被奉为神医。

故事生产的关键步骤不是意识形态，而是结构形态。结构框架设计好了，所谓的伦理正当性、思想意义、宗教情怀，都可以通过平庸的背景交代来解决。比如，在一个戏弄残疾人的“恶作剧故事”中，我们只要把残疾人身份由普通残疾人转换成作恶多端的官员或地主，故事的伦理缺陷马上得以补救；两个黑社会之间“狗咬狗”的恶斗，我们只要将失败一方设置成汉奸恶霸，“狗咬狗”的恶斗事件马上就变成了“正义终将战胜邪恶”的正能量教化故事。

也正是从这个角度，普罗普认为，故事的结构和功能才是最需要关注的问题。“对于故事研究来说，重要的问题是故事中的人物

做了什么，至于是谁做的以及怎样做的，只不过是附带研究一下的问题而已。”<sup>[1]</sup>陈泳超也说：“相对于伦理而言，叙事的趣味性要强烈得多。”<sup>[2]</sup>

明确了以上几点前提，我们将围绕故事的封闭特征、故事的结局、故事的最简结构、情节的核心设置、打破常规等几方面，对故事的结构法则展开分析，看看一则理想故事是如何进行情节设置的。

## 一、故事的封闭特征

辩证唯物主义告诉我们，事物是普遍联系的，联系的方式是无限多样的。但在故事世界中，只有有限的人物、有限的事物、有限的联系。所有故事都有明确的边界，都是密闭时空中、特定关系中的虚拟游戏，一切行为的因、果，都要落实在有限的时间、空间、事件、人物及其关系当中。我们甚至可以说，故事是限定在密闭时空之中，依照特定规则运行的虚拟游戏。

金庸小说构筑的就是这样一个封闭的江湖世界。江湖世界没有法律，武林中的杀人、伤人事件，丝毫不受法律约束；江湖世界不存在生计问题，你永远不知道这些江湖中人怎么赚钱，靠什么谋生，故事主人公只负责打架和谈恋爱，其他一概不负责。他们一身轻功，飞檐走壁，上刀山下火海，行走江湖数十年，轻松得连一个行李箱都没有。甚至有些普通的生活逻辑都被排斥在故事边界之外，比如他们怀揣一本武林秘籍，无论水里来还是火里去，秘籍都能完好无损。

---

[1] [俄] 弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普：《故事形态学》（贾放译），第17页。

[2] 陈泳超：《民间叙事中的“伦理悬置”现象——以陆瑞英演述的故事为例》，《民俗研究》2009年第2期。



尽管故事世界与生活世界的差距如此之大，我们却很少质疑故事的真实性。为什么？因为我们在听故事之前，就已经预设了这是“故事”而不是“新闻事件”。我们从一开始就是以故事的逻辑来进入阅读的。

豪伊金格说：“游戏是在明确规定的时问、空间里所进行的行为或者活动。它是按照自发接受的规则来进行的。这种规则一旦被接受就具有绝对的约束力。游戏的目的是存在于游戏行为自身之中。它伴有紧张和喜悦的感情，与日常生活不同。”<sup>[1]</sup>几乎所有关于游戏的认识，都适用于故事创作。故事的本质就是一项智力游戏。而游戏总是要限定在一个封闭的时空内完成，这里有固定、有限的角色，有特定的游戏规则，还有规定的结局。具体而言，作为游戏的故事具有如下五个封闭性特点：

### （一）故事角色之间的关系是封闭的。

故事中不能出现多余的、没有功能的角色。因此，故事要尽量减少角色的数量，相同的功能最好由同一个角色来担当。比如，故事中的坏人也是箭垛式的坏人，坏到“头上长疮、脚下流脓”，那么，如果“长疮”的功能由某个角色担当了，往往“流脓”的功能也得由该角色担当。这与文人创作的小说不同。茅盾的《子夜》第一章就走马灯似的出现了很多各具特点的人物，这种人物出场的手法得到许多评论家的交口称赞。但如果民间故事一开头出现过多人物，那么，该故事就注定会成为一个失败的故事，因为听众根本记不住这么多人名，人物关系就成了一团乱麻。

此外，故事只考虑角色之间的关系，不考虑角色之外的“吃瓜群众”。如《白蛇传》的“水漫金山”、《窦娥冤》的“六月飘雪、大

---

[1] 转引自周爱光：《竞技运动异化论》，广东高等教育出版社，1999年，第84页。

早三年”，都不会考虑百姓无享受灾的问题，因为群众不是故事角色，不被列入故事伦理的考虑范围。陈泳超也曾经提到，在陆瑞英的故事《山东赵员外、扬州白老爷》中，白老爷毒死了坏人张里花，顺便把白小姐的丫鬟也毒死了，可是到了故事结尾时，白小姐与赵少爷结成美满姻缘，白老爷一家皆大欢喜，丫鬟则半句未提，这当然是不符合生活伦理的。事实上，故事中让丫鬟死去，只是为了腾出一个位置，让故事主角赵少爷得到一个女扮男装接近小姐的机会，所以故事说到丫鬟之死是这么说的：“白老爷喊丫头去，一样喊她吃药，一吃吃下么药死掉了，小姐没有丫头哉……”<sup>[1]</sup>由此可见，丫鬟并不是故事角色，只是“角色道具”。

## （二）故事的功能项和道具是封闭的。

什么是功能项？普罗普认为，功能项“指的是从其对于行动过程意义角度定义的角色行为”。通俗地说：功能项就是故事人物的行为，这些行为对于推动故事情节是有作用的。

故事的功能项是封闭的，意味着故事中不能出现多余的、没有意义行为。而相似的行为可以一再重复出现，一般会重复三次。比如，在《渔夫和金鱼的故事》中，在渔夫来到海边之前，只需要用一句“渔夫到海边打鱼”作为交代就可以了，完全不必详述渔夫如何起床、如何刷牙洗脸、如何吃早餐、如何查看天气、如何收拾渔具、如何跟老婆道别出门等细节。

如果某种行为跟后续的行为或情节只有时间上的先后关系，而没有逻辑上的因果关系，不构成故事因果链中的一环，那么，这种行为就是多余的，需要从故事中剔除。此外，故事的道具也是封闭的，不能出现多余的、没有意义的道具，比如绪论中提到的“契诃

---

[1] 陈泳超：《民间叙事中的“伦理悬置”现象——以陆瑞英演述的故事为例》。

夫之枪”：“如果第一幕里您在墙上挂了一管枪，那么在最后一幕里您就得开枪。要不然就不必把它挂在那儿。”

（三）故事的逻辑是自洽的，情节是自我闭合的。

故事中的矛盾和冲突必须自产自销，自给自足。也就是说，矛盾的产生和矛盾的解决必须相对应而存在。刘勇强在《〈西游记〉中的“八十一难”，到底有什么深意》中指出，《西游记》第49回里有这样一个描写，老鼋将取经四众送过通天河，这个老鼋经过1300年的修行，会说人话，但还是鼋的形体，它希望能够脱除本壳变成人，就请唐僧到了西天以后问佛祖他什么时候能够得人身，唐僧当时答应了。到了第99回，也就是取经回来路上，取经四众再次经过通天河，老鼋又驮他们过河，问唐僧有没有替它问佛祖？唐僧在西天专心拜佛取经，忘了这事，无法回答，老鼋很生气，猛地下沉，取经四众又落入水中，从而完成了这最后这一难。<sup>[1]</sup>第49回和第99回的情节就构成了一对矛盾，同样，在第99回内部，唐僧无言以对与老鼋生气潜水也构成一对因果关系，总之，故事中不能出现没有结果的原因，也不能出现没有原因的结果，否则就会形成缺失。

我们再看《水浒传》，梁山英雄征田虎和征王庆就是一个后期添加的独立单元。在这个单元中，征田虎时收纳了17员降将，到了征王庆时，梁山好汉一个未折，而田虎的17员降将折损殆尽，剩余几个，也跟着乔道清到罗真人处从师学道去了，梁山英雄的所有指标都回复到刚刚招安时的状态。在这个独立单元中，作者做了多少加法，就得做多少减法，同样，做了多少减法，就得做多少加法。所有矛盾都成对出现，自足解决。<sup>[2]</sup>

---

[1] 刘勇强：《〈西游记〉中的“八十一难”，到底有什么深意》，知乎专栏“人民文学出版社”，<https://zhuanlan.zhihu.com>，2018-05-11。

[2] 关于《水浒传》的讨论，详见本书第5章第12节。

#### （四）故事是一个“自组织系统”。

理想故事具有“自适性”特征，也即在特定环境中自动适应、自动优化的特征。这种自适不是哪一个人的行为，而是在口口相传的流通过程中不断修订、变异、改良，集体优化的结果。比如，当一个故事听众转变角色成为讲述人的时候，他会不自觉地将故事情节往既有的传统母题上靠拢，从而对故事做出符合他自己知识结构的修正。同样，他也可能发生遗漏，有意无意忽略一些他不感兴趣的细节，甚至遗漏一些已经成型的情节，尤其是那些非功能性、非传统性的情节，很容易就被下一位讲述人忽略了。<sup>[1]</sup>

故事能够利用自身的结构逻辑，不断地吸取外部信息，进行自我加工、自动修复、自我完善，从而形成一个具有完整结构和功能的有机体。山曼教授曾给我讲过一个“驴吃草”的故事：一个农民牵着一头驴到乡政府办事，驴把乡政府门口的草给吃了，农民遭到了乡干部的训斥，于是牵过驴子，啪啪给它两耳光，骂道：“你这头蠢驴，你以为你是乡干部，走到哪里就吃到哪里啊？”早期的故事到这里就结束了。可是过了不久，故事又出现了一个“加强版”。根据相似的结构逻辑，故事进行了自我加工和完善：驴子转过身来，反踢农民一脚，骂道：“你这蠢货，你以为你是警察，想打谁就打谁啊？”山曼听到的故事到这里就结束了。可是又过了两年，我在另外一个场合又听到故事的“再加强版”：农民揪住驴耳朵骂道：“你这吃货、饭桶，你以为你是中国足球队，光踢人不踢球啊？”

再比如，前些年网上流行一个故事，穷小伙子骑单车在路上走，被一个路过的宝马车溅了一身水，小伙子不服气，发狠道：

---

[1] 参见施爱东：《故事传播实验的报告与分析》，《民俗研究》2004年第3期；《民间故事的记忆与重构——故事记忆的重复再现实验及其数据分析》，《民间文化论坛》2005年第3期。

“等我有钱了，我也要买宝马，买两辆，一辆在前面开道，一辆在后面护驾，我在中间骑自行车。”网友根据这个句式，创作了一系列“等我有钱了”的段子，如：“等我有钱了，我每餐买两个包子，一个用来打狗，一个用来打另外一只狗，我在边上啃馒头。”“等我有钱了，我娶两个老婆，一个赚钱给另一个花，省得老婆说我没给她赚钱。”按照这样逻辑，故事可以反复更新，不断延伸。

（五）故事必须是圆满的，不能有缺失。

故事情节在逻辑上必须自我封闭、自我完善，不能留有缺失，只要有缺失，就会形成“紧张”。每一处紧张都必须引进新的母题来加以消解，直到圆满为止（详见本书第4章）。

## 二、故事结局：稳定的游戏目标

作家作品多为开放式结局，结局往往因典型环境、典型性格，以及社会发展、性格发展而变化。学过《文学理论》的人可能都知道福楼拜的故事：有一天朋友去看望福楼拜，发现他正在失声痛哭，朋友问他：“什么事使你这样伤心？”福楼拜说：“包法利夫人死了！”朋友问：“包法利夫人是谁？”福楼拜说：“我小说中的女主人公。”朋友就劝：“你既然不愿她死，就别让她死呗。”福楼拜无可奈何地说：“是生活的逻辑让她非死不可，我没有办法。”这个故事常常被用来说明“典型环境中的典型人物的必然命运，是生活逻辑的必然结果”。

但民间故事不是这样。民间故事的结局是既定的、封闭的，故事情节只是朝向既定结局的一个过程。一般来说，大凡熟悉民间故事的人，听了故事的开头，基本上就能知道故事的结尾。这是为什么？因为民间故事的结局本来就是预先设定的。为了区别于生活事

件中或者作家作品中的、发展变化着的、具有不确定性的故事结局，我们把预先设定的民间故事结局称为“元结局”。

大团圆结局是一种元结局（详见本书第二章）。幻想故事，名医传说、鬼故事、机智人物故事等，都有各自的元结局。比如，名医传说，我们能预想名医肯定能治好病人的疑难杂症，甚至能治好坏人的心病，让坏人变好人。鬼故事中的人类主人公，结局一定是受到了巨大惊吓，这种惊吓甚至危及主人公的生命。

元结局是预选设定的、不可更改的。为了实现元结局，故事中的角色甚至可以违背生活伦理、生活逻辑。比如，在许多机智人物故事中，坏人都是说话算数、信守承诺、又蠢又萌的。因为如果坏人不蠢萌，他就不上当；如果坏人不信守承诺，就无法对他们实施惩罚。相反，好人或者机智人物常常是谎话连篇、说话不算数、不讲诚信的。因为如果好人不撒谎，事事讲诚信，他就没法得到坏人的信任，也没法以弱胜强，以巧取胜。

### 三、故事的最简结构

为了进行结构分析，我们试着将故事的结构简化到最简状态，看看哪些因素是最关键的结构要素。我们借用坐标来标示故事主人公的命运历程。每个坐标只用来标示一个主人公（如果是担任同一功能的、多位一体的分身主人公，也可以共用一个坐标标示，如《七兄弟》）。凡是对主人公有利的行为，我们称之为“增量”，用朝上的矢量表示；凡是对主人公不利的行为，我们称之为“减量”，用朝下的矢量表示。凡是预期的趋势，我们用虚线表示；凡是得到落实的结果，我们用实线表示。横坐标代表时间，纵坐标代表矢量的增减。虽然坐标有四个象限，但我们只考虑增减和时间，因为除了

穿越剧，所有故事的时间只有一维。所以我们只需要考虑第一、第四象限。

我们以《求好运》为例。故事起点 O：一个穷小伙一生受穷。T' 是故事预先设定的：只要去西天向佛爷求好运，所求一定能实现。在去的路上，穷小伙遇到三件事。A'：员外托他问女儿为啥不说话。B'：土地菩萨托他问为啥不能升仙。C'：大乌龟托他问为啥不能成龙。到了西天，穷小伙见到佛爷，没想到佛爷规定“问三不问四”，只能问三个问题，不能问第四个。小伙最终决定替别人问了三个问题。A-：替员外问一个问题，他失去第一次机会。B-：替土地菩萨问一个问题，他失去第二次机会。C-：代乌龟问一个问题，他失去最后一次机会。等他回来时，他依次解决了别人的难题，又依次获得了回报。乌龟把头上的夜明珠送给他，用 C+ 表示。土地菩萨把脚下的金子送给他，用 B+ 表示。员外把女儿许配给他，用 A+ 表示。最终，穷小伙实现了问佛爷求好运的预设结局，即 T。我们得到图 4。

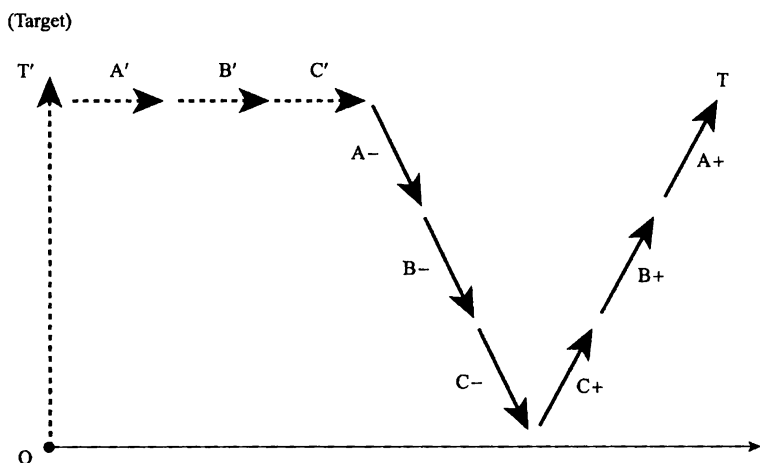


图 4 《求好运》最简结构图

故事结构图只能描绘一位主人公的行为、命运。因此我们必须排除如下几项干扰：1. 排除主人公之外所有其他角色行为的干扰，只考虑主人公的行为；2. 排除动机、原因，以及人物身份和经历的干扰；3. 排除没有具体功能的、不推进情节发展的附加行为的干扰。

我们再以《渔夫和金鱼的故事》为例。首先，我们排除渔夫妻子行为的干扰，事实上，妻子可以更换为女儿，也可以更换为高利贷的债主，或他自己内心的贪欲，画出来的结构是一样的；其次，不考虑渔夫为什么要一再向金鱼进行索求，不考虑他是出于主观贪欲还是被动无奈；最后，不考虑渔夫撒了几次网才打到金鱼，就算撒了 100 次，前面 99 次都是没有意义的，我们只需考虑有功能的那次撒网行为。

于是我们开始结构图的设定。故事起点 O：一个贫穷的渔夫外出打鱼。A：渔夫打到一条金鱼。A-：渔夫把金鱼放走了。B：渔夫向金鱼请求，得到了一只新木盆。C：渔夫向金鱼请求，得到了一栋房子。D：渔夫向金鱼请求，让他老婆变成了贵夫人。BCD-：渔夫向金鱼请求，让他老婆变成女皇，金鱼把他们打回了原形。于是我们得到图 5。

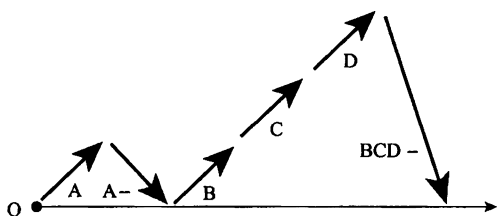


图 5 《渔夫和金鱼》最简结构图



从“图5”我们很容易看出,《渔夫和金鱼》与《人心不足蛇吞象》是完全同构的。如果以最简结构来进行故事分类,那么,这两个故事应该属于同一类型。总之,通过这些看似简单的故事结构,我们发现故事就是一种语言游戏。而游戏是否紧张有趣,关键在于游戏规则的设置。而这样的结构图正是帮助我们找到核心设置的第一步。

#### 四、推动情节发展的核心设置

作家文学的情节指的是展示人物性格、表现人物关系的一系列生活事件的发展过程。但民间故事的情节不是这样的,它不是正常的发展过程,而是状态的改变,既包括人物状态的改变,也包括事态的改变。表现在最简结构上,就是矢量的“转折”。

转折是矛盾和冲突的结果。在民间故事中,主人公在无数可能的行为方式中,绝不会选择问题解决的最佳方式,相反,他总是会一意孤行地选择那些快意恩仇的,容易产生误会,富于戏剧性的、反常的行为方式。故事这么安排的目的,就是要激化矛盾、制造冲突、酝酿紧张气氛、实现状态改变。因为只有这样,故事才会紧凑、有趣、好看。我们试想,如果主人公足够理性冷静,与对手进行了良好沟通,双方化干戈为玉帛,那就没有故事了。所以说,故事情节的形态标志就是转折。

“无论神话还是抒情诗,戏剧还是史诗,远古的传奇还是现代小说,作者的目的是都要创造出会使读者‘入迷’的紧张。”<sup>[1]</sup>明白了这一点,我们就不会因为故事主人公在该出手时没出手、该说清楚

---

[1] [荷]胡伊青加:《人:游戏者》(成穷译),贵州人民出版社,2007年,第169页。

时没说清楚而惋惜了。祝英台要是事先把话都说清楚了，梁山伯及时赶到祝家提亲，两人结成美好姻缘，那就再没有“梁祝故事”了。

当然，明白了这一点，所有的故事也就变得无趣之极，因为你已经知道那些动人心弦的情节都是按套路生产出来的，结局你也猜到了，紧张感没有了，趣味性也消失了。所以说，研究故事和听故事是两码事，听故事是有趣的，研究故事是无趣的。梅兰芳曾经说过：“旦角戏的剧本，内容方面总离不开这么一套，一对青年男女经过无数惊险的曲折，结果成为夫妇。这种熟套，实在腻味极了。为什么从前老打不破这个套子呢？观众的好恶力量是相当大的。”<sup>[1]</sup>对于梅兰芳来说是熟套的东西，对于偶尔看戏的观众来说未必是熟套，所以，梅兰芳浸淫其中早就腻味了，但观众依然兴致盎然。

故事中永远不变的套路，我们称之为“元情节”。民间故事的元情节基本都是围绕正面主人公而展开的：1. 主人公接到挑战；2. 主人公经过一段艰苦历程；3. 主人公战胜对手；4. 主人公获得奖赏。在元情节基础上，可以不断插入二级情节、三级情节。我们将在本书第五章“史诗可持续生长机制与叠加单元”中专门讨论这些问题，这里不再展开。

确定了情节，我们就可以规划推进情节的人物行为。人物在这一场景下为什么会选择这样的行为而不是那样的行为，是因为他们受到了一些游戏规则的制约。

我们将故事中驱动或约束人物行为的游戏规则称作“驱动设置”。对于每一个具体的故事类型来说，都会有属于该类型的核心情节，以及推进核心情节的“核心驱动设置”（简称“核心设置”）。

在故事分析中，我们只有找到关键性的转折，才能确认关键性

---

[1] 梅兰芳著，傅谨主编：《梅兰芳全集》第4卷，中国戏剧出版社，2016年，第280页。

的情节，找出情节背后的核心设置。如果我们将故事的最简结构图进行再简化，变成“示意图”，会更容易找到关键性转折。我们还是以《求好运》为例，A'、B'、C'，或者A-、B-、C-，还有A+、B+、C+，都是同一事件的三次反复，从寻找驱动设置的角度来看，一次行为和重复性的三次行为，其所遵循的游戏规则是一样的，于是，最简结构图可以再次简化为一个示意图。

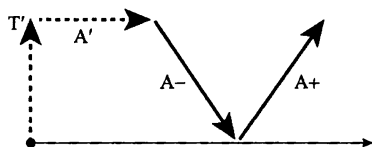


图6 《求好运》结构示意图

从图6我们很容易看出，故事的关键之处在于从A'到A-的转折，以及从A-到A+的转折。这两处转折很好地体现了“柳暗花明又一村”的境界。那么，这两个“又一村”是靠什么实现的呢？

第一，A'到A-的转折（得到→失去），从满怀希望到大失所望。主人公见到佛爷，本以为幸福即将降临，没想到却是无功而返。其原因就在于佛爷“问三不问四”的规矩（无事生非），主人公每问一个问题，就会减掉自己的一次机会，恰恰主人公一路上已经答应了三个代问请求，小伙子最终放弃了自己的问题。“问三不问四”的规矩在别的故事里面都没有，很明显是属于这个故事特有的游戏规则（驱动设置）。

第二，A-到A+的转折（失去→得到），从一无所有到满载而归，是源于“好心得好报”“吃亏是福”的善恶报应观。“报应”不仅是这一个故事的游戏规则（驱动设置），也是许多教化类、伦理类故事的普遍预设。

可见,《求好运》故事成立的前提,就是这两个基本预设。它利用“问三不问四”的设置制造了“人—我”之间的矛盾;再借助“助人”与“助己”的报应设置巧妙地化解了“人—我”之间的矛盾。这一破一立之间,就生产出一个峰回路转的经典故事。上述两个设置就是《求好运》情节得以展开的关键设置,其中后一个报应设置居普遍性的,而前一个“问三不问四”的设置是属于这一个故事的特别设置,也即我们所定义的核心设置。

核心设置一旦确立,其他都只是细枝末节的问题。核心设置就像一部自控发动机,一旦开始运作,故事就会在传播中自动组织情节,不同的讲述者可以围绕该设置不断更新版本,重复生产。

我们再看《渔夫和金鱼》的结构图,这个故事共有三处转折。

第一,A到A-的转折(得到→失去),这是很普通的动物报恩型故事的开头:即某人获得或遇见一个有灵性的动物,然后释放或救助了该动物。

第二,A-到B的转折(失去→得到),动物获得自由或救助后,借助超能力报答主人公。

第三,D到BCD-的转折(得到→失去),动物多次报答主人公,终于失去耐心,收回给予主人公的所有馈赠。这个转折是该类型故事区别于其他动物报恩故事最大的不同之处,也是故事的高潮部分,核心情节。情节背后的游戏规则(驱动设置)是:物极必反,人若贪心不足,必将失去所有。

简单地说,为故事的每一次转折设置一个让转折成立的恰当理由或游戏规则,就是我们所说的驱动设置。为关键性转折,也即核心情节设置的理由或规则,就是核心设置。核心设置是驱动结构的\*\*心脏、盘活结构的灵魂。

我们以美国电影《通勤营救》为例。一位十年如一日乘坐通勤列车上下班的保险销售员麦考利，在一次下班途中，经历了一系列奇异的、匪夷所思的惊险事件。影片将故事设定在封闭的通勤列车上，一位主动搭讪的“神秘乘客”乔安娜，为刚刚接到公司解聘通知的麦考利提供了一个极具诱惑的赚钱机会——在列车到达终点站前找出一位在终点站下车的神秘乘客普兰，即可获得10万美元现金。但在寻人过程中，麦考利逐渐发现自己卷入了一场致命的危险游戏。而这一切诡异事件的背后，都有一个共同的设置：麦考利有一个曾经共事多年的警察朋友默夫，麦考利不断向默夫求助，但他不知道正是默夫策划了整个事件。故事预设默夫了解并掌握麦考利的一切信息，而且，作为警察的默夫有能力掌控整个事态的进展。所以说，“警察朋友策划”就是整个故事的核心设置。

再以迪士尼电影《寻梦环游记》为例。在米格进入亡灵世界之前，所有的铺垫都只是冒险行动的动机说明，属于故事前戏。故事有两条线索，明线是小男孩米格追求音乐的冒险旅程，暗线是米格的寻根之旅。可是，追求音乐和寻根寻祖，本质上都只是展开冒险行动的动机。动机是可替换的，比如，音乐可以替换成绘画、下棋，甚至赛马；寻根可以替换成寻宝、寻子，甚至寻仇。我们前面已经说到，动机恰恰是需要从结构分析中排除出去的因素，所以说，他们都不是故事的结构要素。

那么，什么是真正的结构要素呢？结构要素是导致状态改变的行为。在《寻梦环游记》中，改变米格命运的行为才是结构要素。比如，米格进入亡灵世界、米格误认假高祖德拉库斯、米格遭到德拉库斯陷害、米格找到真正的高祖埃克托、米格打败德拉库斯、米格回到人间、米格解救埃克托等。

导致这一系列转折的“核心设置”是什么呢？是一张残缺的全

家福照片。正是照片残缺所造成的错误信息，导致了米格寻根旅程的一波三折。在电影中，埃克托提到女儿可可，使米格意识到埃克托才是自己真正的高祖，这一行为应该解读为米格终于找到了照片中的残缺一角。

核心设置一旦确立，其他情节，都只是具体展开，可以这样展开，也可以那样展开，包括“亡灵兽小南瓜（爱波瑞吉）”和“无毛人但丁”等，虽然镜头很多，其实都是穿插在故事中的噱头，对于故事情节的推进和展开并没有实质意义。

又比如，只要设定了米格的真正的高祖父是落魄的流浪汉埃克托，至于他们借助什么方式，用哪句表白明确了祖孙关系，又是用什么手法揭穿了德拉库斯的卑鄙面目，都只是些很容易解决的、细枝末节的问题，不是结构性问题。至于非结构性的人物，甚至连名字都可以没有，比如《寻梦环游记》中的“奶奶”“爸爸”“妈妈”等。所以说，在故事的各色人物和繁复的细枝末节中，一定要围绕主人公的行为和状态变化，通过最简结构，找出核心设置。

不过，话说回来，许多电影和作家作品中，真正打动读者、令读者感动的，往往不是结构，而是细节。正如让男人心动、迷恋的，永远不是女人的结构（骨骼），而是其外在的细节（发肤甚至衣着），但这不是本书讨论的话题。

## II、在初始条件与既定目标之间设置障碍

故事逻辑与生活逻辑最大的不同，在于故事思维具有自洽的游戏规则。当你听《老虎怕漏》故事的时候，你不会质疑“老虎怎么能听懂人说话”，因为故事逻辑不是生活逻辑，不能用单纯的生活逻辑来考量。那么，故事需要遵循什么逻辑或规则呢？

答案是，故事既有共通的故事逻辑，也有属于“这一个故事”所特有的，但又容易为听众所理解的逻辑。以《求好运》为例，很少有听众会在听故事的时候追问：“佛祖为什么不让问第四个问题？”因为听众很容易默认这就是故事的游戏规则。

接下来的问题是，“这一个故事”的游戏规则如何设置？

（一）在既有条件与既定目标之间设置“障碍”。

情节之所以发生转折，是因为主人公现有的状态和轨迹发生了变化。在民间故事中，引起变化的原因一定是外在因素的变化，具体地说，就是故事发展到了这里，在既有条件和主人公希望达成的目标之间，出现了新的障碍。障碍是打破主人公现有状态，诱发或促成情节发生发展的主要驱动因素。

障碍可以是系统性、分层级的，一级障碍之下可以设置二级障碍，二级障碍之下可以设置三级障碍。正如唐僧去西天取经，命中注定一路上必须经受九九八十一难（一级障碍），每一个妖怪都有各自的手段（二级障碍），除妖的过程中，猪八戒可能还会误听误信把事情弄糟（三级障碍）。

（二）每一个障碍都必须同时包括“系铃方案”和“解铃方案”。

在故事中，障碍的设置必须同时包括出题和解题两个方面，我们称之为“系铃方案”和“解铃方案”。比如，当米格被德拉库斯投入水牢之后，必须出现一个解救者，这个解救者就是高祖母派来跟踪他的亡灵兽。

（三）为“解铃方案”设计一套巧妙的游戏规则。

无论系铃还是解铃，都必须遵循一定的游戏规则，利用规则来推进情节，实施解铃步骤。在《求好运》中，穷小伙范丹问完佛祖，在回程的最后一站路上——“范丹又来到员外家，女儿见了他立刻开口告知父亲：‘客人回来了！’范丹将佛祖的话转告员外：

‘哑巴女儿见了亲丈夫自然会开口说话。’于是员外让范丹做了上门女婿。”<sup>[1]</sup>其中，“哑巴女儿见了亲丈夫自然会开口说话”的规则设置，配合女儿告诉父亲“客人回来了”的细节，顺理成章地让故事奔向了“大团圆”结局。这就比单纯的“范丹帮助了员外，员外很感激，决定把女儿嫁给他”有趣多了。

## 六、游戏设置的通则与特则

故事的游戏规则大致可以分为两类。第一类是“通则”，即通用的游戏规则。这是听众默认的，不需要在故事中特别强调的规则。它是民间故事元情节共享的“元设定”，也就是一般民间故事和动植物故事都具备的预设规则。第二种是“特则”，即特别地为这一个故事而设置的游戏规则，它并不是听众的原有共识，需要在故事中特别强调。

民间故事的通则主要有三种：神性规则，生活逻辑，以及语言、情感、能力的设定。

（一）神性规则包括对于命运、神、鬼、精怪、梦、神谕等事物的基本设定。

比如，故事一旦提及命中注定，就意味着对于人物命运的一种先验预设，在故事中是不可违背的、没有商量余地的人物必然宿命。故事中的神仙总是有神奇本领、超凡能力的；但神的力量又是有限的、受制约的，并非无所不能；神具有人的情感，会生气、会感动、会报恩，甚至渴望爱情。鬼则是人死之后的精魂化身，他们生活在阴间，但有时也会回到人间活动，关于鬼故事的设定，可参见“有

---

[1] 刘守华：《一个蕴含史诗魅力的中国民间故事》，北京大学出版社，2016年，第3—4页。



鬼君”的《鬼世界的九十五条论纲》<sup>[1]</sup>。而梦在故事中一旦出现，通常只有两种情况，一种是鬼魂托梦，一种是神谕，醒来之后一定能够应验。还有诸如多年的动植物、古器物有可能修炼成精怪，获得超能力，等等。

（二）故事常常利用习焉不察的生活逻辑来设置矛盾、结构故事。

这是掌故、笑话类生活故事常用的手法。例如，在我的家乡江西石城县流传的吴佳故事，就运用了这样一些生活逻辑：成年人白天出门一定会穿裤子、女人私处的记号只有丈夫知道、物品上写着谁的名字就是谁的东西，等等。例如这样一则故事：吴佳为了捉弄一个财主，于是来到财主家晾衣处，脱下自己的衣服并藏起来，再穿上财主的衣服，故意到财主面前晃，财主发现后告到县衙，要求吴佳脱衣归还，吴佳二话不说，财主指哪件他就脱哪件，最后脱到只剩内裤了，财主说内裤也是他的，吴佳这才高声喊冤，对县官说：“大人，如果连内裤都是他的，难道我能大白天光着屁股出门偷东西吗？”县官认为有道理，于是吴佳赢了。又比如，新来的县官坐船到石城，刚好和吴佳同船，吴佳发现县官夫人喂奶时露出腋下一颗痣，下船时，他牵起县官太太要走，县官指责他拐骗妇女，于是官司打到赣州府，知府问他们各自有何证据，县官说不出来，而吴佳能说出女人腋下有颗痣，于是吴佳赢了。再比如，他和朋友一起外出，路上把朋友的伞偷换成绣有自己名字的伞，过了两天他去朋友家要伞，朋友不答应，打官司时，县官察看伞上绣有吴佳名字，于是吴佳又赢了。

（三）故事中的角色所使用的语言，以及情感和能力的设定。

在语言设定上，故事角色无论人、鬼、神，还是动物、植物，

---

[1] 有鬼君：《见鬼》，东方出版社，2020年，第1—10页。

甚至家居用品，一律使用人类语言，而且是故事流传地的当地方言。在情感设定上，所有角色都是有情绪的，但这种情绪是有限的，远不如作家作品中的情绪复杂多样，基本上只有喜、怒、哀三种。在能力设定上，角色能力的设定主要依据角色名称，比如在动物故事中，大象是强大的，狮子和老虎是残暴的，牛是忠厚的，狐狸是狡猾的，兔子是弱小机灵的。这些基本设定在故事讲述中都不须交代，名称本身就预设了他们的身份和能力，所以当讲述者讲到“狮子抓住兔子，要吃兔子”的时候，没有人会反问“为什么不是兔子抓住狮子，要吃狮子”。金庸很擅长这种设置，《笑傲江湖》中任我行、东方不败、左冷禅、风清扬这样的名字，一看就不是等闲之辈，反之，劳德诺、陈歪嘴、老不死、计无施、白剥皮这样的名字，一看就是能力一般，心地不善之人。

民间故事的特则，指的是只对“这一个故事”起约束作用的游戏规则。有些规则甚至只对特定角色起作用，所以在故事讲述中需要对这些规则进行特别强调。

民间故事的特则也有三种：神设定的规则、故事角色设定的规则、讲述者设定的规则。

### （一）神设定的规则。

比如《寻梦环游记》中神设定规则就有好多条：“没有照片被家人祭祀就不能通过亡灵世界的花瓣桥。”这一规则显然是为了阻止埃克托通过花瓣桥而设置的障碍，是一个明显的系铃方案，目的是为米格解救埃克托制造机会。“生人接过受到亲人祝福的花瓣就可以重返人间”，这一规则显然是为米格这一个角色而特设的，是一个明显的解铃方案，目的是为了米格能顺利地返回到人间。“亲人的花瓣祝福可以附加条件”，成为米格拒绝高祖母祝福，在阴间继续冒险的理由，这也是一个特设的障碍，又一个系铃方案。你不

能问这样的规则是谁设定的，为何要遵守。它就是故事中神设定的游戏规则，只能无条件遵守。

正是通过不断制造障碍，反复地出题和解题，故事才会不断丰满起来。此外，诸如前面提及的“问三不问四”的设定，关于烧窑、制药、铸剑需要少女献祭的设定等，都属于神设定。又比如，在罗隐的系列故事中，全都有“乞丐身，圣旨口”的设定，罗隐金口玉言，具有语言神力，他说的话一定能应验，而故事角色为了达到自己目的，如何诱导罗隐说出目的谏语，就成为有趣的语言游戏。

## （二）故事角色设定的规则。

由故事角色作为出题者所设定的规则，比如故事中皇帝限定大臣三天内交出一只公鸡蛋、限定窑厂一个月之内烧出一件龙瓷，承诺谁能解救公主就把公主嫁给谁，这些都是故事中的角色发出的限定。还有金庸小说《侠客行》中，“丁不三”限定自己一天杀人不超过三个，“丁不四”限定自己一天杀人不超过四个。丁珰正是利用这一限定，拿无辜者当替罪羊，让丁氏兄弟杀够三四个人之后，没法对石破天下手。

## （三）讲述者设定的规则。

比如在机智人物故事中，往往坏人都是愚蠢轻信、信守承诺的，而好人都是说话不算数、不讲诚信的，如果没有这样的设定，弱势的穷人就无法轻易惩罚强势的财主、国王或黑势力。在美国电影《三个老枪手》中，影片开始就突出了银行的冷酷无情，于是，三个老头经过周密策划对银行实施了小额度打劫，但在关键时刻，出现一个吓坏了的亚裔小女孩，黑人老头威利俯身安抚女孩时出现意外，他被小孩揭了一下面具，在监控中留下侧影。影片结尾，在嫌犯指认过程中，小女孩坚决地否认了威利就是那个戴面具的嫌犯，三个老人因此无罪释放。这个情节扣人心弦，但也表现了编剧的一

个基本设定：危难之中的相互关心和帮助，可以温暖人心，融化隔阂，甚至超越种族和法律。这些设定都是有目的的，它与故事结局相伴而生。在故事中，我们可以让角色犹豫、纠结、彷徨，但情节的走向和最终结局是不可更改的。试想，如果电影结局让一个黑人老头因为关爱一位亚裔女孩而败露身份受到惩罚，那么，整个故事就全垮了：跨种族之爱的价值观垮了，人文情怀没有了，观众心里不爽，电影票房也垮了。所以，亚裔小女孩、黑人老头的角色设置，以及跨越种族和年龄的“爱”，一定能够战胜作为黑势力的银行资本，这正是用来驱动这一个故事的游戏规则。

在实际的故事生产中，为了情节需要，可以不断追加设置。以前面讲到的“吴佳骗走县官夫人”故事为例，我第一次听长辈讲述的时候曾经提出一个问题：“县官老婆难道自己不会说她是谁老婆吗？”后来再次听这位长辈讲述的时候，发现他在故事中追加了几个细节：1. 吴佳上船之前，刚好当了一件皮袄。2. 吴佳发现了县官老婆的腋下痣，于是把当单和钱悄悄塞到了她的包袱里。3. 打官司的时候，女人说自己是县官的老婆，吴佳啪啪给她两巴掌，说：“你这个嫌贫爱富的贱女人，看到县官有钱就想跟他走？”吴佳辩称妇人挥霍无度，为了供她花销，自己把皮袄都当掉了，当单还在她包袱里，多少钱多少钱，知府打开包袱一看，果然有当单和钱，于是吴佳又赢了。在这个追加的情节中，讲述人显然使用了一个追设的游戏规则：嫌贫爱富的女人说话靠不住。

## 七、打破常规，促成转折

在民间故事中，相似的行为可以一再重复，一般是三次。三次或多次重复之后，一定要有一个转折。如果按照正常的生活逻辑发

展无法实现转折，就需要通过打破常规来实现。

打破常规的方法主要有四种。

### （一）偶遇和巧合。

所谓“无巧不成书”说的就是这个意思。比如，民间故事中有大量因“偷听话”而产生的巧合情节，在《老虎怕漏》中，老虎半夜到农夫家偷牛，正巧听见农夫对妻子说：“什么老虎、小偷，都不可怕，我就是怕漏。”老虎以为“漏”是比自己还厉害的东西，正想溜走，刚好有一小偷来偷牛，看见檐下的老虎，以为是牛，就跨到老虎背上，老虎以为小偷是漏，狂奔而去，由此引出一系列因巧合而不停反转的滑稽情节。

适当的巧合对于推进情节发展至关重要，如果能为这些巧合设置恰当的理由，使表面上的巧遇具备某种必然性，故事的趣味性会更加强烈。但如果故事只是反反复复地使用“巧合”来推进情节发展，不能设置和利用规则，这样的游戏就是无趣的。

### （二）误解和犯错。

由于误解或自作主张，主人公做出了反常的决定，导致了异常的后果，推动了情节的戏剧性转折。比如《梁山伯与祝英台》《白蛇传》都有借助男女之间的误解、误读来推动情节的设置。著名的“十八相送”，虽然祝英台一再暗示，但梁山伯就是榆木脑瓜不开窍，怎么也听不出祝英台的潜台词，以至于错过提亲日期。又比如《乔太守乱点鸳鸯谱》，刘家和孙家假结婚，刘家让女儿代儿子去娶亲，孙家让儿子代女儿去出嫁，结果假新郎和假新娘一见钟情，两人将错就错，过了个实实在在的洞房花烛夜，双方家庭却始终蒙在鼓里。《皮匠驸马》更是处处误解，皇上以一篇无人能识的“番文”招驸马，一字不识的皮匠，被误以为只有一个字不认识，公主因误解而嫁给皮匠，皮匠因误用手势或说错话而化解了一个又一个难

题，最终获得幸福。

在传统民间故事中，“违禁”也是一种特殊形式的误解。神奇助手向主人公叮嘱了一项“禁忌”，那么，正常情况下他似乎应该将违禁的后果如实知会主人公，可是，如果主人公知道后果，他就不会违禁；主人公不违禁，就无法生成障碍；没有障碍，就无法改变主人公原有的状态；状态不改变，情节就无从转折和推进。所以说，所有故事中的禁忌都是用来被主人公或其猪队友违背的。故事的逻辑决定了主人公不能知道真相，而且必须犯错。

### （三）出现搅局者。

当故事按原有逻辑生产不出新情节的时候，需要一个搅局者，一个不按常理出牌的捣蛋鬼，扰乱故事节奏，改变事态方向。《说唐》的程咬金、《说岳全传》的牛皋、《水浒传》的李逵、《西厢记》的红娘、《射雕英雄传》的周伯通，都是典型的搅局者。在《西游记》中，猪八戒固然是一个搅局者，成事不足败事有余，他的言行常常把事情搅得更加糟糕；但是，从改变事态方向的角度来看，观音菩萨也是一个搅局者，她总是在矛盾无法得到解决的时候突然出现，轻易就化解了原本不可调和的矛盾。一个是系铃的搅局者，一个是解铃的搅局者，本质上都是搅局者。

### （四）规则失效。

在特定的情境中，为了情节发展的需要，生活逻辑可以直接被忽略。比如在《寻梦环游记》中就有两个矛盾的镜头：一是埃克托的照片被德拉库斯扔到台下，刚掉进水中，迅速就化掉了；一是米格被德拉库斯的保安扔进了天坑水池，米格在水中泡了好一会才游回岸上，当米格与埃克托祖孙相认时，米格马上从口袋里掏出了全家福照片，照片居然完好无损。可见，照片会不会被泡坏，不是由生活逻辑决定的，而是由故事需要决定的。

## 八、结语：理解故事的 10 个要点

最后，我们归纳一下本章的讨论，列出 10 个要点：

1. 首先将“理想故事”限定为符合故事逻辑、适合于重复生产和讲述、超越于个别讲述之上的故事范本，相当于语法教程中的“句式”。在这样的限定下，所有故事都有明确边界，都是限定在密闭时空、特定关系之中的虚拟语言游戏；

2. 民间故事的结局是既定的、封闭的，故事情节只是朝向既定结局的一个过程。我们把这个故事中预先设定的结局叫作“元结局”；

3. 故事既然是一种语言游戏，游戏是有规则的。我们将故事中驱动或约束人物行为的游戏规则称为“驱动设置”；

4. 画出故事的“最简结构图”，我们就会发现，故事情节的形态标志就是“转折”。转折意味着主人公现有的状态、处境或行动目的发生了大的变化。为故事的每一次转折设置一个让转折成立的恰当理由或游戏规则，就是我们所说的驱动设置。为关键性转折，也即核心情节设置的理由或规则，就是“核心设置”；

5. 在民间故事中，引起转折的原因一定是外在因素的变化，也就是说，在既有条件和主人公的欲望目标之间，出现了新的“障碍”。障碍成为诱发或促成情节发生发展的主要驱动因素；

6. 在故事中，障碍的设置必须同时包括出题和解题两个方面，我们称之为“系铃方案”和“解铃方案”。无论系铃还是解铃，都必须遵循一定的游戏规则，利用规则来推进情节，实施解铃步骤。将游戏规则视为故事的“驱动设置”，也是本章的核心观点；

7. 故事的游戏规则大致可以分为“通则”和“特则”两类。前者即通用的游戏规则，这是听众默认的，不需要在故事中特别强

调的；后者是特别地为这一个故事而设置的游戏规则，需要在故事  
中加以特别说明或强调；

8. 在实际的故事生产中，为了情节需要，可以不断追加新的  
驱动设置；

9. 决定故事总体情节走向的驱动设置，我们称之为“核心设  
置”。核心设置是用以区别不同故事类型的关键性形态标志；

10. 如果按照正常的故事逻辑无法实现转折，就需要通过打破  
常规来实现。

总之，故事有故事的逻辑，有故事自身的结构规律和驱动设  
置。动人而有趣的故事都有跌宕的节奏、合理的障碍、巧妙的系铃  
方案和解铃方案。好故事都是巧妙设置的游戏。



# 大团圆何以成为元结局

传统戏曲和民间故事中的大团圆结局曾经饱受启蒙知识分子的抨击，他们以现实主义的文学标准衡量民间文学，认为这是“中国人思想薄弱的铁证”。

事实上，大团圆故事是一种世界性的民间文学现象。在我们考察的 200 则意大利童话中，至少有 150 则是以大团圆收尾的。与其将大团圆追求归结为国民性，不如归结为世俗性、民间性、人类性。毛姆认为对婚礼大团圆结局的热衷是一种深切的人类本能；约勒斯则认为大团圆结局遵循的是一种素朴道德的故事伦理，正是伦理判断和世俗的情感判断规定了故事的形式和结局。

其实，所有故事都是在初始条件和欲望目的之间的虚拟语言游戏。在游戏进程中，不同的边界条件决定了情节的不同展开形式，但无论其边界条件以及情节的展开形式如何多样，游戏最终必将指向同一个欲望目的，那就是标志世俗幸福的婚姻、家庭、财富和地位，我们将这种迎合世俗愿景或想象的游戏终点统称为“元结局”。

我们先看一则故事。

有个穷小子名叫石义（主人公），认了一个兄弟叫王恩。两人

正在山上打柴，突然一阵狂风吹来，石义抬头一看，一只九头鸟妖怪正叼着一个姑娘飞。石义抓起斧头一扔，砍伤妖怪，天下掉下几滴血，还有一双绣花鞋。第二天看到皇榜，得知妖怪抓走了公主，谁能救出公主就可以当驸马。哥儿俩揭了皇榜，来到妖怪的山洞。山洞深不见底，石义腰绑长绳坠下去，王恩在洞外望风和拉绳子。石义找到公主，在公主的配合下，砍下九头鸟最致命的那个脑袋，然后让王恩把公主拉上去。救出公主之后，王恩动了坏心思，他让士兵护送公主回宫，然后搬上石头，把石义封死在洞下，自己冒充救美英雄去做驸马了。石义被困在地下，却意外地解救了一条被妖怪钉在岩石上的小白龙，然后骑着小白龙回到了家。

这是辽宁故事家谭振山的故事《王恩石义》<sup>[1]</sup>，也是著名的“云中落绣鞋故事”，在丁乃通《中国民间故事类型索引》中列入故事类型 301A“寻找失踪的公主”<sup>[2]</sup>。故事讲到这里的时候，所有听众都知道还有下文。因为按照民间故事的逻辑，故事一定得有头有尾，好人一定要和美丽的公主结婚，坏人一定要受到惩罚，否则这故事就没完。故事不完，就没有“团圆之趣”。

## 一、团圆之趣

什么是团圆之趣？问题的提出者，清代戏剧家李渔说：“全本

---

[1] 江帆采录整理：《谭振山故事精选》，辽宁教育出版社，2007年，第194—201页。该故事流行于全国各地，又被写作“王恩与施义”“王恩与石意”“王恩与白义”“王恩与金狗”等。该故事最早见于初唐类书《初学记》，在唐《补江总白猿传》、宋《夷坚志》、明《剪灯新话》等文献中也有记载，情节略有出入。完整的故事一般都会包括妖怪卷走女子、英雄解救女子、同伴背叛英雄、英雄复仇等几个关键性节点。故事还被改编为宝卷、弹词、木鱼歌等多种文艺形式。

[2] [美]丁乃通：《中国民间故事类型索引》（郑建成等译），华中师范大学出版社，2008年，第43页。

收场，名为‘大收煞’……水尽山穷之处，偏宜突起波澜，或先惊而后喜，或始疑而终信，或喜极信极而反致惊疑。务使一折之中，七情俱备，始为到底不懈之笔，愈远愈大之才，所谓有团圆之趣者也。”<sup>[1]</sup>通俗地说：无论什么样的故事，不管主人公遭遇了什么不测风云，处于多么悲惨的境地，我们都尽可以放心，结局一定得是皆大欢喜的。故事的曲折、趣味只在于他们的离奇经历，以及如何转危为安，如何化险为夷，如何将磨难转化为迈向更高社会台阶的人生资本。

不过，中国传统戏剧的团圆之趣似乎有点单调，观众若有更高的美学追求，就容易腻味。美学家朱光潜曾经揶揄说：“戏剧在中国几乎就是喜剧的同义词。中国的剧作家总是喜欢善得善报、恶得恶报的大团圆结尾。……剧中的主人公十有八九是上京赶考的穷书生，金榜题名时中了状元，然后是做大官，衣锦还乡，与相爱很久的美人终成眷属。或者主人公遭受冤屈，被有权势的奸臣迫害，受尽折磨，但终于因为某位钦差或清官大老爷的公正，或由于他本人得宠而能够报仇雪恨。戏剧情境当然常常穿插不幸事件，但结尾总是大团圆。……有趣的只是他们怎样转危为安。”<sup>[2]</sup>有人将这类故事归结为简单的十六个字：“公子落难，小姐养汉，状元一点，百事消散。”<sup>[3]</sup>甚至有人将之编成民间歌谣：“才子佳人相见欢，私订终身后花园。落难公子中状元，金榜题名大团圆。”<sup>[4]</sup>

精英知识分子批评传统戏剧的团圆之趣，往往是因为不能理解

---

[1] 李渔：《闲情偶寄》，上海古籍出版社，2000年，第83—84页。

[2] 朱光潜：《悲剧心理学》，安徽教育出版社，1989年，第284—285页。

[3] 齐裕焜主编：《中国古代小说演变史》，人民文学出版社，2015年，第260页。

[4] 温岭市文化广电新闻出版局编著：《温岭民间歌谣》，西泠印社出版社，2018年，第302页。

戏剧演出在民俗生活中的社会功能。事实上，乡村演剧并不是单纯的文学行为，更重要的是作为节日活动或庆典仪式的一部分，具有喜庆热闹的祈福功能。无论舞台戏曲还是民间小戏、偶戏，一般都是演出于丰收、年节、堂会、庙会等吉庆场合。“作为娱乐遣兴的一种重要手段，戏曲必须顺应‘喜庆兆头’，因此，插科打诨成为不可缺少的艺术手段，团圆结局成为千篇一律的套子。喜剧自不必说，就是悲剧，也要在‘悲欢离合’的‘合’字上结笔终场。”<sup>[1]</sup>

清代词人陈维崧曾经自嘲说，每逢赴宴，最怕坐首席，因为首席要负责点戏，他和另一位诗人杜浚都曾因点错戏而尴尬受窘。杜浚曾见戏单上有一出新戏叫《寿春图》，名甚吉利，结果“不知其斩杀到底，终坐不安”；陈也犯过一次类似错误，在一次寿宴上误点一出《寿荣华》，结果“不知其哭泣到底，满座不乐”<sup>[2]</sup>。试想，在一种喜庆的欢乐气氛中，谁愿意听一出令人肝肠寸断的人生悲剧呢？沈复《浮生六记》记载，一次其母诞辰演剧，其父点了一出《惨别》，其妻陈芸突然离席入屋，沈复入问，陈芸抱怨说：“观剧原以陶情，今日之戏，徒令人肠断耳。”<sup>[3]</sup>

既然大家都不爱听苦情戏，戏班为什么还要排演这类节目？那是因为还有非喜庆的仪式市场。比如，王馥通过对太原地区元宵节乡村演剧戏单的考察，发现乡村演出《窦娥冤》一类的孝妇剧，往往具有抗旱求雨的功能：“孝妇故事、冤狱情景作为旱灾的代名词，不但代表着观念，而且伴随着具体的实践行为，成为民众改变环境的心态流露，而以歌、哭、舞、剧等形式表现的《窦娥冤》杂合着

---

[1] 吴国钦：《〈西厢记〉艺术谈》，广东人民出版社，1983年，第126页。

[2] 陈维崧：《陈迦陵文集》卷27，《四部丛刊初编》集部第282册，上海书店，1989年，第999页。

[3] 沈复：《浮生六记》，四川人民出版社，2018年，第44页。

指代荒旱的各种意象，强烈地张扬着浓郁的雩祭功能。”<sup>[1]</sup>吴真通过对敦煌孟姜女变文的考察，则揭示了孟姜女故事在丧葬仪式中的救度功能：“孟姜女作为男性亡魂救度者的宗教角色，也可以在近现代绍兴孟姜女演剧中得以觅见。旧时浙江绍兴上虞县的道士班在为亡家举行四天三夜超度法事的同时，往往配以孟姜女戏剧演出，道士班遂被俗称为‘孟姜班’。”<sup>[2]</sup>所以王馥特别强调说：“民间文艺从其生成至其流播，有自身的变化法则和观念背景。”

在传统乡土社会，民间故事和乡村演剧还担负着另一项极其重要的社会功能——伦理教育，也即价值观教育的功能。看过《鹿鼎记》的朋友都知道，韦小宝“讲义气”“顾脸面”的价值观是怎样形成的？都是从小看戏看出来的！传统乡土社会的教育普及率低，乡民历史知识和价值观念的形成，很大程度上是通过老辈人口口相传的故事、年节期间的乡村演剧来间接完成的。戏要好看，就得有故事张力、有戏剧冲突，而几乎所有的戏剧冲突总是会落实为善与恶、忠与奸、正与邪的斗争，斗争的胜败最终必须合乎“天道”，表现一种寓教于乐的正能量。民间故事总是要让人相信善良、正义是能够获得天道支持的，即所谓“善有善报，恶有恶报，不是不报，时候未到，时候一到，一齐都报”<sup>[3]</sup>。

即便现实生活中常有是非颠倒，好人不得好报的事例发生，但在民间故事和乡村演剧中是绝不可以出现的，否则便会混淆是非观念，不利于未成年听众世界观、人生观和价值观的形成，不利于他们在社会交往中的立足和生存。民间演剧很少悲剧，原因之一是悲剧“将人生有价值的东西毁灭给人看”，不大适用于少年儿童以及文

---

[1] 王馥：《〈窦娥冤〉的民间品格与祭祀功能》，《文化遗产》2018年第1期。

[2] 吴真：《敦煌孟姜女变文与招魂祭祀》，《北京大学学报》2012年第1期。

[3] 夏德元：《中国格言漫话》，上海人民出版社，2012年，第182页。

化层次较低的人群，那样会扰乱他们价值观的形成。

所以说，讲演故事并不是纯粹的文学行为，故事常常介入生活，因市场和社会生活的需要而编排情节。我们只有在理解民众文化生活与现实诉求关系的基础上，厘清其文艺鉴赏的目的、功能和规则，才能理解戏曲和故事对于民众生活的意义，才不会以精英文学的标准去批评民间文学的存续状态。

## 二、不团圆无趣

不同地域不同场合的观众对于演剧活动也会有一些特别的要求，比如宗族社会就不能接受子嗣死亡之类的剧目，田仲一成认为：“元杂剧《赵氏孤儿》之中，程婴为了救出赵氏孤儿，牺牲了自己的儿子，这种自己灭亡子嗣的行为，明清江南宗族是万万无法接受的。四大南戏便是符合宗族社会的最佳选择，南戏戏文的作者也在潜意识之中，使其戏曲适应于宗族社会的观众的生活意识。”<sup>[1]</sup>

不仅如此，特别的家族也有特别的忌讳。我们都知道“梁祝故事”的结尾，祝英台给梁山伯祭墓，墓地突然打开，祝英台跳了进去，然后双双化蝶，有情人终成眷属。可是，如此浪漫的艺术处理却在一个名叫“梁宅”的村子遭到坚决抵制。著名戏剧家洛地曾经跟随剧团在这个梁姓村庄演出，村里老人事先就一再叮嘱，梁山伯和祝英台都不能死，不仅必须活得好好的，还得幸福美满。可是，梁山伯不死，这化蝶戏可就没法演了。导演只好临时改剧，让梁山伯装死，设计潜伏在墓中，祝英台一到，马上从墓中跳出来跟她团

---

[1][11] 田仲一成：《中国戏曲文学的美感——从元杂剧到潮剧》，《韩山师范学院学报》2016年第5期。

圆。这还不算，还非得把马文才给弄死了，方解梁家人心头之恨。<sup>[1]</sup>

难道剧团就不能坚持艺术原则，不向观众妥协吗？不能。剧作家陈仁鉴也有过一次改戏的遭遇：“我曾写过一个戏，结尾就是好人被杀，坏人得势。结果观众看后愤愤不平，有的围住剧团叫骂。剧团不得已强迫我改成好人胜利，于是观众不再议论了，看完戏回家安稳地睡觉去了！”<sup>[2]</sup>

梅兰芳说：“旦角戏的剧本，内容方面总离不开这么一套，一对青年男女经过无数惊险的曲折，结果成为夫妇。这种熟套，实在腻味极了。为什么从前老打不破这个套子呢？观众的好恶，力量是相当大的。我的观众就常对我说：‘我们花钱听戏，目的是为找乐子来的。不管这出戏在进行的过程当中，是怎么样的险恶，都不要紧。到了剧终总想看到一个大团圆的结局，把刚才满腹的愤慨不平，都可以发泄出来，回家睡觉，也能安甜。要不然，戏是看得过瘾了，这一肚子的闷气带回家去，是睡不着觉的。花钱买一个不睡觉，这又图什么呢？’”<sup>[3]</sup>可见，市场需求决定着戏剧编演和故事讲述，如果观众不喜欢，市场不认可，这样的戏剧和故事就只有两种结局，要么修改结局，要么退出口头传统。

对于普通的民众而言，现实生活本来就是“不如意事十常有八九”，如果故事只是现实生活的再现，那我们直接照照镜子，看看身边街坊邻居的生活故事就好了，何必要看戏？看戏，就是为了满足我们对于幸福生活的幻想。弗洛伊德在《作家与白日梦》中指出：“我们可以断言，一个幸福的人从来不会去幻想，只有那些愿

---

[1] 参见洛地：《洛地文集·戏剧卷》卷1，（香港）艺术与人文科学出版社，2001年，第291—292页。

[2] 陈仁鉴：《陈仁鉴戏剧精品集》，中国文联出版社，1999年，第479页。

[3] 梅兰芳：《舞台生活四十年》，中国戏剧出版社，1987年，258页。

中难以满足的人才去幻想。幻想的动力是尚未满足的愿望，每一个幻想都是一个愿望的满足，都是对令人不满足的现实的补偿。”<sup>[1]</sup>——现实生活中光棍汉，看个戏还不让主人公娶个漂亮媳妇，这戏还有什么看头儿？

故事总是要表达人的感情和愿望。比如，湖北一位著名的故事家就特别擅长讲述婆媳关系的故事（如《雷打恶媳妇》《行孝的媳妇》《媳妇弄草包包面给婆老吃》《三姊妹》等），故事中所有不孝敬公婆的媳妇都落得可悲的下场，故事结局基本是一致的：“一金钩子闪，一炸雷，把她（媳妇）打死了。”<sup>[2]</sup>据一位长期研究该故事婆媳的学者介绍，现实中该婆婆与媳妇的关系就曾非常紧张，可见婆媳在故事中表达了强烈的感情倾向。

### 三、精英知识分子对于大团圆的批判

传统戏剧中大团圆故事的泛滥，大概以明清以来为盛。据伊维德考证，明代刊印的元代戏曲，大部分都对原戏进行了改编，<sup>[3]</sup>其中最重要的改编之一，就是把结尾都改成了大团圆。尤其是臧懋循（1550—1620）所编《元曲选》对原作做了大量改编：“在整出戏中，或大或小的改变都是为了确保该剧能以大团圆的结局收场，就像明代传奇中的‘团圆’场面那样。尽管早期的杂剧可能在结局处留有较大空间，臧懋循则更喜欢大团圆结局。因此，一出戏的第四折即

---

[1] [奥]弗洛伊德著，车文博主编：《弗洛伊德文集》第4卷，长春出版社，1998年，第429页。

[2] 萧国松整理、刘守华主编：《孙家香故事集》，长江文艺出版社，1998年，第38页。

[3] 参见[荷]伊维德：《中世纪中国戏剧的多种形态：如何改编文本以满足演员、观众、审查官和读者的不同要求》（何博译），《长江学术》2015年第3期。



最后一折往往是改编幅度最大的，但前面几折也要做出相应的修改以便为结局的修改做铺垫。”<sup>[1]</sup>黄冬柏进一步总结说：“中国古典戏曲随着从元代杂剧到明代传奇的发展，以大团圆结尾的固定构成逐渐增多，尤其是进入明万历年间以后，以才子佳人恋爱为题材的作品大量出现，并且形成了必定是才子科举合格得以佳人团圆的固定模式。”<sup>[2]</sup>

这种“俗套”的结尾模式在当时就曾受到许多精英文人的批判，比如徐复祚（1560—约1620）就曾批评《西厢记》的大团圆结局：“《西厢》之妙，正在于《草桥》一梦，似假疑真，乍离乍合，情尽而意无穷，何必金榜题名、洞房花烛而后乃愉快也。”<sup>[3]</sup>戏曲家卓人月（1606—1636）也说：“今演剧者，必始于穷愁泣别，而终于团圆宴笑。似乎悲极得欢，而欢后更无悲也；死中得生，而生后更无死也，岂不大谬也！”<sup>[4]</sup>

最早将戏曲艺术的大团圆结局与中国人的精神气质挂钩的，大概是王国维，他说：“吾国人之精神，世间的也，乐天的也，故代表其精神之戏曲、小说，无往而不著此乐天之色彩：始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨，非是而欲阅者之心，难矣。若《牡丹亭》之返魂，《长生殿》之重圆，其最著之一例也。”<sup>[5]</sup>

胡适对此做了进一步发挥，认为“团圆的迷信”乃是“中国人思想薄弱的铁证”：“做书的明知世上的真事都是不如意的居大

---

[1] [荷]伊维德：《我们读到的是“元”杂剧吗——杂剧在明代宫廷的嬗变》（宋耕译），《文艺研究》2001年第3期。

[2] 黄冬柏：《东瀛论西厢：〈西厢记〉流变丛考》，商务印书馆，2018年，第198页。

[3] 徐复祚：《三家村老委谈》，伏涤修、伏蒙蒙辑校《西厢记资料汇编》下册，黄山书社，2012年，第403页。

[4] 卓人月：《新西厢序》，伏涤修、伏蒙蒙辑校《西厢记资料汇编》下册，第438页。

[5] 王国维：《王国维文学论著三种》，商务印书馆，2017年，第10页。

部分，他明知世上的事不是颠倒是非，便是生离死别，他却偏要使‘天下有情人都成了眷属’，偏要说善恶分明，报应昭彰。他闭着眼不肯看天下的悲剧惨剧，不肯老老实实写天公的颠倒惨酷，他只图说一个纸上的大快人心。这便是说谎的文学。”<sup>[1]</sup>鲁迅更是把它上升到了“国民性”的高度来批判：“中国人底心理，是很喜欢团圆的，所以必至于如此，大概人生现实底缺陷，中国人也很知道，但不愿意说出来；因为一说出来，就要发生‘怎样补救这缺点’的问题，或者免不了要烦闷，要改良，事情就麻烦了。而中国人不大喜欢麻烦和烦闷，现在倘在小说里叙了人生底缺陷，便要使读者感着不快。所以凡是历史上不团圆的，在小说里往往给他团圆；没有报应的，给他报应，互相骗骗。——这实在是关于国民性底问题。”<sup>[2]</sup>

总之，新文化运动之后的精英知识分子，普遍认为“团圆的迷信”充分暴露出中国人不敢正视现实、直面矛盾，缺少悲剧意识的国民性弱点，是一种自欺欺人的“瞒和骗的文艺”。他们往往从精英文化的角度来看民间文化，用现实主义文学的标准来审视民间戏曲及故事，这么一看一审，处处都是问题。

不过，精英知识分子对大团圆的批判，与其说是出于审美的目的，不如说是出于启蒙的目的。无论启蒙文学还是革命文学，最重要的是必须确立对社会现状的“不满”主题，唯其不满，才有可能借助通俗文学形式唤醒民众，以激发其精神、召唤其斗志、奋起改变其现状。而大团圆故事却被认为是粉饰现实、麻痹斗志的文学，这是有悖于启蒙目的和革命目的的，因此遭到精英知识分子的嘲讽和批判，这一点也不奇怪。

---

[1] 胡适：《文学进化观念与戏剧改良》，胡适著，姜义华主编《胡适学术文集·新文学运动》，中华书局，1993年，第80—81页。

[2] 鲁迅：《中国小说史略》，江西教育出版社，2017年，第192页。

还有一个吊诡的现象，往往越是生活富足的精英阶层，越是嫌腻大团圆故事；而越是贫苦的下层百姓，越是热衷大团圆故事。这大概也正应了一句俗语：缺什么补什么。从文学鉴赏的角度看，越是理性的知识群体，越倾向于现实主义的文学作品；越是感性的妇女儿童及口头文学爱好者，越倾向于非现实的幻想故事。民间故事和乡村演剧都是幻想色彩浓郁的通俗文化形式，甚至有学者认为，民间故事是刻意地与社会现实保持着陌生化的距离：“故事重在强调事件的发生、发展过程，忽视事件发生的地点，最大限度地使事件发生的场所与现实生活之间陌生化、距离化，从而突出了事件的非现实性。”<sup>[1]</sup> 弗洛伊德也说：“许多事情就是这样，如果它们是真实的，就不能给人带来娱乐，在虚构的剧作中却能够带来娱乐。”<sup>[2]</sup>

由此可见，精英知识分子的现实主义标准与民间文学非现实的幻想性之间，本身就是相互垂直的两套体系，当你用了这一套体系的标准去衡量另一套体系的时候，就只能得出“无价值”的结论。

可是，漫漫历史长河中，毕竟斗争年代少，和平年代多；芸芸众生中，精英阶层少，平民阶层多。于是我们说，越是太平时期，市民社会越发达，文化市场的力量越大，市场需求就越倾向于大团圆故事。对于普通民众来说，他们需要在平淡的生活中注入一些幻想的亮色，不仅需要故事，而且需要能满足他们美好愿景的好结局的故事。所以说，“对于戏曲中的‘大团圆’，尽管鲁迅等新文艺人士深恶痛绝、屡加痛斥，却始终无法动摇其民间根基”<sup>[3]</sup>。

问题是，我们在多年的文化学习中，逐渐习得了这些文化精

---

[1] 王娟：《民俗学概论》，北京大学出版社，2002年，第64页。

[2] [奥] 弗洛伊德著，车文博主编：《弗洛伊德文集》第4卷，第427页。

[3] 张艳梅：《新中国“戏改”中“大团圆”与“反大团圆”的纠结——以越剧为个案》，《戏曲研究》第90辑，2014年第1期。

英的启蒙判断，认定了大团圆结局与所谓“民族心理”之间的表里关系，普遍将大团圆故事模式误作中国特产，以为对大团圆的追求“反映了整个民族和社会群体的文化心态和民族心理”<sup>[1]</sup>。

#### 四、没有国民性，只有世俗性

大团圆是人类共同的世俗幻象，也是一种世界性的民间文学现象。这种追求与其归结于国民性，不如归结于“人类性”，或者民间性、世俗性。

尽管西方人未必使用大团圆这样的专属概念来指称民间故事的欢合结局，但他们的故事也和我们一样偏爱这种结局，这是人类对于幸福生活的普遍性追求。哪怕最卑微、最无能、最懒惰的人，也有追求现世幸福、实现个人价值、改变生活面貌的美好愿景，这是最世俗也最普通的人类本能的欲望。

弗洛伊德认为，故事与孩子的游戏一样，人们总是把自己的欲望投射在主人公身上，在一个幻想的世界中展开各种白日梦的情节。对于一个年轻男子来说，自私的、野心的欲望和性的欲望往往是并驾齐驱的：“在大多数野心幻想中，我们也会在这个或那个角落里发现一位女子，为了她，幻想的创造者表演了他的全部英雄行为，并把其所有的胜利果实堆放在她的脚下。”<sup>[2]</sup>表现在故事中，就是穷小子最终与公主举行婚礼，同时满足了野心的欲望和性的欲望。

综观欧洲各国童话，历尽磨难的王子最后总是能与公主“从此过上幸福的生活”；穷苦善良的主人公一定会有意外的收获，过上

---

[1] 刘衍青：《明清小说的生命立场》，四川大学出版社，2011年，第205页。

[2] [奥]弗洛伊德著，车文博主编：《弗洛伊德文集》第4卷，第429页。

富足的余生；而那些恶毒的后母、背叛的兄弟、凶残的巨人、阴险的老妖婆也一定会受到应有的惩罚。正如吕蒂所指出的：“在童话的结构中，恐怖的因素并没有被排除，但这种因素和其他一切因素一样，被童话指定了十分明确的位置，因此，一切都井然有序。正是在这个意义，而且仅仅在这个意义上，我们才能把童话称为满足愿望的文学作品。它描述了一个井然有序的世界，并由此满足了人的终极的和永恒的愿望。”<sup>[1]</sup>

以我们熟知的美国华特迪士尼公司生产的脍炙人口的动画故事为例：“迪士尼式的故事中，不管英雄们历经多少危险，最终必将化险为夷。小孩子对这种故事的套路十分熟悉。我们手上黏糊着 Twizzlers（一种糖果品牌——作者按），兴奋地坐进黑压压的剧院，坚信电影终将是这个大团圆的结局。大团圆结局应该是家长同迪士尼公司之间的协定。就算世界再动荡，电影的结局总还靠得住。”<sup>[2]</sup>著名编剧 R. J. 帕拉西奥也说：“我最怀念童年的时光就是所看的电影都有一个大团圆的结局。多萝西回到了堪萨斯。查理拥有了巧克力工厂。埃蒙德做回了自己。我喜欢这个，我喜欢快乐结局。”<sup>[3]</sup>其实，只要是熟悉民间文化、尊重市场规则的作家，都不会排斥故事的大团圆结局，英国著名作家毛姆甚至将这种“恋爱—磨难—婚礼”的故事进程称为人类“本能的感觉”，认为这是大自然生命锁链中的重要一环，他在《傲慢与偏见》的读书笔记中写道：

---

[1] [瑞士] 麦克斯·吕蒂：《欧洲民间童话：形式与本质》（户晓辉译），河北教育出版社，2018年，第134页。

[2] [美] 安东尼·波登：《半生不熟：厨室的黑暗与光明》（蔡真亦译），上海三联书店，2018年，第32页。

[3] [美] R. J. 帕拉西奥：《奥吉和我》（陶友兰、温辉译），上海文艺出版社，2018年，第218页。

（该书）最后以他们喜结良缘作为结局。这种传统的大团圆结局使那些深谙世故的人嗤之以鼻。……我倒是觉得，普通人喜欢小说以男女主人公喜结良缘作为结局，还是有一定道理的。我认为，他们持这种观点是因为他们有一种深切的、本能的感觉，觉得男人和女人通过婚姻完成了生物学上的职责；他们很自然地感觉到，听人叙述一对男女之间如何产生爱情，后来如何经过曲折变化、相互误解，最后又如何海誓山盟、传宗接代，这是一件非常有趣的事。对大自然来说，每一对夫妇只是长长的生命锁链中的一环，这一环的唯一重要性就在于它能衍生出另一环来。这就是小说家为什么常常要以男女主人公喜结良缘作为小说结局的理由。在简·奥斯汀的这部小说中，新郎最后得到一大笔地产收入，并将把新娘带到一所漂亮的住宅，那里有花园，还有精美华贵的家具。这样的结局，普通读者是非常满意的。<sup>〔1〕</sup>

惩恶扬善是世界性的故事母题，也是世界性的宗教信仰，只要相信有一种超自然的公平正义的力量存在，就一定会相信人类善恶行为都有相应的结果。德国格式塔心理学派有一个重要理论，即“闭合律”：一个不完整或开放性的图形总是要趋向完整或闭合。一个在圆周上缺一小段的圆圈，在被试的描述中，总是趋向于一个完全闭合的圆圈。闭合律在思维、学习等行为中同样起着重要作用：一个没有解决的问题或任务就是一个不完整的格式塔，它会造成紧张，对人形成压迫，因而会产生自我调节的需求，即将不完美结构

---

〔1〕〔英〕毛姆：《毛姆读书心得》（刘文荣译），文汇出版社，2011年，第56—57页。

修改为完美结构的需求。直到结构得到改善、问题得到解决、故事形成闭合，这种紧张才能得到消解。格式塔心理学指出的是人类心理的一种共性，可不是针对中国国民性而来。

德国艺术史家约勒斯认为，民间故事的一项重要功能，是为听众提供“满足”，这种满足与其说是基于对神奇事物的偏好，或者对自然和真实的偏好，不如说是基于这样一种愿望——认为世界上的事情理应按照我们的感受来发生。他举例说：“一个贫穷的姑娘与一个邪恶的继母和两个邪恶的异母姐妹形成对比，但这里强调的与其说是亲戚的真正邪恶，不如说是不公平性的邪恶；我们最终感到满足，也不是来自一个勤劳、温顺、宽容的姑娘得到酬报，而是来自整个事件符合我们对世界的某个正义过程的期待和要求。这种期待本来理应在世上实现，如今，在我们看来，它对童话这种形式具有决定意义：它就是童话的精神活动。”

约勒斯进一步指出，大团圆结局遵循的是一种故事伦理——“事件或素朴道德的伦理学”。这种伦理判断是一种世俗的情感判断，这种判断规定了故事的形式和它的必然结局。也就是说，故事情节的发展必须完全符合“事件或素朴道德的伦理学”的要求，按照民众绝对的情感判断来满足他们对于人间正义的期待和要求，而且只有满足了这种要求的故事才是“好的故事”或“公正的结局”。他举例说：“一个小男孩比哥哥们得到的遗产少，比周围人矮小和笨拙；儿女受到父母的遗弃或者受到继父母的虐待；新郎与真正的新娘分离；人类沦入恶魔的控制，他们必须完成人类难以完成的任务，必须逃跑，又必定受到追踪——但在事件的进程中，这一切总是被扬弃，最终会出现满足我们对公平事件感受的……种结局……”

所有贫穷的姑娘最终都会得到合适的王子，所有笨拙而贫穷的男孩都会得到他们的公主。”

所有故事的主人公，都不可能是现实生活中的你我他，故事主人公是一种象征性人物。恶魔、巨人、女巫代表着制造悲剧的负能量，乐于助人的动物和仙女则代表着逆转悲剧的正能量。负能量总是出现在正能量之前，因为他们要给主人公制造麻烦；而正能量总是出现在负能量之后，他们不仅要帮助主人公摆脱困难，还要帮助主人公实现欲望目的。无论是负方还是正方，“二者都不是真正行动着的人物，而是伦理事件的执行者”<sup>[1]</sup>。

中国传统戏剧的大团圆手法之所以令人腻味，主要是通向团圆的方式和途径过于单调。像贾母这样的老戏迷，戏看得多了，就把团圆戏的套套给看穿了：“这些书都是一个套子，左不过是些佳人才子，最没趣儿。把人家女儿说的那样坏，还说是佳人，编的连影儿也没有了。开口都是书香门第，父亲不是尚书就是宰相，生一个小姐必是爱如珍宝。这小姐必是通文知礼，无所不晓，竟是个绝代佳人。只一见了一个清俊的男人，不管是亲是友，便想起终身大事来。”<sup>[2]</sup>而穷书生奔向美好生活的革命通道也极其单调，来来去去不过是中了状元，吃上皇粮，或是娶了宰相家的宝贝女儿，攀上高枝。

但这也不能单怪剧作家们，传统乡土社会就是一个超稳定结构的社会，穷人除了科举、入赘和造反，几乎没有更多快速晋升的通道，造反不能写，能写的不就只有科举和入赘了吗？在口传神奇故事当中，主人公的快升通道会更丰富多样一些，比如圯桥遇仙、龙宫得宝、行善掘藏、斩妖除怪等，但入赘皇家的大团圆结局依然是最受民众青睐的进阶方式。

---

[1] [德] 安德烈·约勒斯：《简单的形式：圣徒传说、传说、神话、谜语、格言、案例、回忆录、童话、笑话》（户晓辉译），河北教育出版社，2018年，上述引文分别见第266、269—270、271页。

[2] 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，1982年，第738页。



## 五、作为游戏终点的元结局

故事作为一种虚拟的语言游戏，其中有角色扮演，有神秘冒险，有寻亲探宝，但这些都只是游戏过程，所有游戏必须有一个标志游戏结束的“终点”。在一局象棋比赛中，将对方的将帅置于死地意味着棋局结束；在一场格斗比赛中，将对方打倒在地超过10秒意味着比赛结束。同样，在一则幻想故事中，王子和公主举行婚礼总是意味着故事结束。所以吕蒂说：“童话的情节受到任务、禁令和条件的严格限制。如有可能，事情恰好在最后的时刻顺利办成。作为结束点的是明确的奖罚。”<sup>[1]</sup>

所有的故事，都是在初始条件和欲望目的之间的虚拟语言游戏。在游戏进程中，不同的边界条件决定了情节的不同展开形式，但无论其边界条件以及情节的展开形式如何多样，游戏最终必将指向同一个欲望目的，那就是标志世俗幸福的婚姻、家庭、财富和地位，我们将这种标志世俗幸福的大团圆游戏终点统称为“元结局”。

作为故事终点的大团圆，一定是明确的、突如其来的，而不是含糊的、循序渐进的。故事结束的时候，所有矛盾总是在刹那之间得到全部解决，人生奖赏如期而至。哪怕是漫长的几十年时间，在故事中也必须用最简短的几句话来交代，比如：“孙太生记住了山神的话，打这往后，净做好事，家里的日子不但越过越好，他和媳妇还都活到99岁呢。”<sup>[2]</sup>

故事中的大团圆可以有各种变体，包括但不限于王子迎娶公主、穷小子得到财富和妻子、亲人得以团圆、冒险者历尽艰辛终于回家、

---

[1] [瑞士] 麦克斯·吕蒂：《童话的魅力》（张田英译），社会科学文献出版社，1995年，第123页。

[2] 江帆采录整理：《谭振山故事精选》，第121页。

母亲或女儿的愿望得到实现、英雄获得名誉和地位，比如：“在蒙塔莱的故事中，英雄并不总是天生的，而只是一个敢想敢干的年轻人，他注定要历尽险阻，但却知道如何取得利益和弥补损失，然而事实却是，这位英雄并未娶公主为妻，而是免除公主对他的一切义务，从而换取经济上的利益。对于一位童话中的英雄而言，这种行为相当罕见。……这恰恰是商人所应具备的品质。”<sup>[1]</sup>所有这些结局，只要符合世俗意义上的“好的结局”，我们都视之为大团圆的变体。

我们以卡尔维诺搜集整理的 200 则意大利童话为例，<sup>[2]</sup>列出详表，看看意大利幻想故事的主人公最后都有哪些结局。

表 2 意大利童话的结局模式

| 类别                          | 故事结局                           | 故事编号                                                                                                |
|-----------------------------|--------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 大团圆故事<br>(男女双方有王子、国王或公主、女王) | 王子(或国王)和公主(或女王)举行婚礼            | (28) 14、18、30、32、36、46、54、61、63、66、69、70、74、79、81、85、92、103、110、113、133、135、149、152、153、161、175、188 |
|                             | 男主人公和公主(或女王)举行婚礼，幸福生活          | (27) 2、3、6、7、13、17、38、43、45、47、48、53、55、60、78、99、100、108、112、128、155、164、171、173、182、189、199        |
|                             | 女主人公和王子(或国王)举行婚礼，幸福生活          | (26) 11、12、15、16、29、35、50、52、59、64、67、88、95、101、102、107、109、111、121、122、142、148、150、159、167、183     |
|                             | 男女主人公婚礼之后，重新经历考验或挫折，终于幸福地生活在一起 | (25) 19、22、31、34、58、71、72、75、77、84、87、89、104、139、140、141、144、151、157、158、169、172、174、176、178        |

[1] [意] 伊塔洛·卡尔维诺：《意大利童话》(上册)(文铮、马箭飞、魏怡、李帆译)，译林出版社，2012年，第26页。

[2] [意] 伊塔洛·卡尔维诺：《意大利童话》(上、中、下三册)(文铮、马箭飞、魏怡、李帆译)。

| 类别                           | 故事结局                            | 故事编号                                                                 |
|------------------------------|---------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| 大团圆故事<br>(男女双方没有王子、国王、公主、女王) | 男女主人公历经考验, 终于幸福地生活在一起           | (12) 4、5、8、21、73、86、132、134、136、143、160、195、                         |
|                              | 男主人公战胜敌人(魔鬼、巫婆、背叛者、自己), 获得财富或婚姻 | (11) 10、37、42、56、57、96、97、162、177、187、193                            |
|                              | 女主人公战胜敌人(狼、狐狸), 获得财富或婚姻         | (4) 24、93、129、181                                                    |
|                              | 主人公平安回家(或解除魔法), 全家人幸福生活在一起      | (9) 9、26、33、91、116、130、131、146、192                                   |
|                              | 男主人公获得财富, 幸福生活                  | (4) 1、25、126、154                                                     |
|                              | 男主人公获得崇高地位                      | (4) 23、51、179、194                                                    |
| 宗教故事                         | 宗教故事                            | (8) 28、41、138、165、184、186、191、197                                    |
| 其他故事                         | 男主人公的奇特遭遇                       | 20、27、39、40、44、62、65、68、76、83、90、115、145、147、156、168、185、190、196、198 |
|                              | 傻瓜的故事                           | (3) 80、105、127                                                       |
|                              | 聪明人的故事                          | (4) 82、117、123、124                                                   |
|                              | 动物或其他物类故事                       | (5) 94、98、119、120、125                                                |
|                              | 难以归类的故事                         | (10) 49、106、114、118、137、163、166、170、180、200                          |

从表 2 可以看出, 涉及王子(国王)或公主(女王)婚礼的故事, 占比达到 53%; 非王室主人公获得财富、婚姻或全家团圆的故事, 占比 18%。美满婚姻和家庭的故事总占比达到 71%。如果我们剔除 4% 的宗教故事, 未涉及大团圆结局的其他故事只占 21%。如果我们把获得财富和地位也视为大团圆的一种变体, 那么, 在全部的 200 则童话中, 大团圆故事的总占比高达 75%, 这还不包括动物故事中的团圆故事。

从表 2 也可看出, 无论故事的历程如何曲折, 结局的大团圆都

是相似的，大团圆的变体数量也非常有限，除了盛大的婚礼之外，就是平安回家、获得财富、获得地位。托尔斯泰曾有一句名言：“幸福的家庭是相似的，不幸的家庭各有各的不幸。”<sup>[1]</sup>放在我们的故事学中，完全可以改写为：“幸福的结局是相似的，不幸的历程各有各的不幸。”

一般来说，故事主人公都是受到不公正对待的受压迫者，或者勇于作为的正能量担当者，<sup>[2]</sup>按照约勒斯的“事件或素朴道德的伦理学”原则：“在童话中，语言表情负载着朴素道德意义上的悲剧因素和公正。在这个意义上，不公正就是：笨拙，穿着破衣烂衫；悲剧就是：在一晚上把极为杂乱的一堆谷物分拣出来，踏上一条无尽的旅途，与一个巨人搏斗；公正就是：得到某种财富，嫁给某个王子。”<sup>[3]</sup>大团圆的故事结局，既是故事设定的伦理目标，也是标志故事结束的游戏终点。

吕蒂在论及童话本质时说：“对他（主人公）而言，摆在他面前的各种任务、困难和危险，无非各种机遇。在遭遇机遇的过程中，他的命运变成一种本质的命运。……而且，由于主人公谋求他自己的路，所以，他解救他人，常常也并非有意而为。或者说，他帮助别人，并没有考虑自己——而且恰恰因为这样，他才打开了通往他的目标的道路。”<sup>[4]</sup>其实，无论主人公是为自己、为家庭，还是为别人，只要他是正能量的负载者，他就不能被故事赋予悲剧的命运，他的“本质的命运”（元结局）是由故事讲述人和听众共同赋予的，

---

[1] [俄]托尔斯泰：《列·托尔斯泰小说故事总集》，上海文艺出版社，1991年，第338页。

[2] 只有少部分故事主人公是负能量的负载者，如傻瓜的故事和部分难以归类的故事。

[3] [德]安德烈·约勒斯：《简单的形式：圣徒传说、传说、神话、谜语、格言、案例、回忆录、童话、笑话》（户晓辉译），第273页。

[4] [瑞士]麦克斯·吕蒂：《欧洲民间童话：形式与本质》（户晓辉译），第97页。

必须是大团圆。

故事中的人物绝不是现实中的历史人物，哪怕是历史传说。其主角的品性、特征也已经远离了真实人物的本来面貌。所谓“人物性格的二重组合原理”也不适用于故事学，故事中的人物都是象征性的，好人和坏人泾渭分明，因此故事的结局也必然是象征性的，它用以表达故事讲述人和听众共同的伦理判断和愿望，好人必须得到好报，坏人必须受到惩罚。所以说，只有大团圆的结局，才是语言游戏的终点、故事的元结局。没有到达终点的故事是不完整的，它必须在下一次讲述中被下一位讲述人补足，否则就打破了讲述人与听众之间的默契，难以流传。

## 六、结语：主人公成婚并加冕为王

现在我们回到谭振山的《王恩石义》故事上来，其实，故事的结局早就由普罗普的《故事形态学》给揭示了。普罗普认为“所有神奇故事按其构成都是同一种类型”<sup>[1]</sup>，他把《阿法纳西耶夫故事集》中的所有 103 个神奇故事抽出来，从中归纳出了 31 个功能项。石义回家，正好对应于普罗普的第 20 个功能项“主人公归来”。

接下来的故事，我们可以参考普罗普的故事功能项，从第 23 个功能项讲起：

23. “主人公以让人认不出的面貌到达另一个地方”（石义来到皇宫求见皇上）；

24. “假冒主人公提出非分要求”（王恩指认石义是骗子）；

25. “给主人公出难题”（皇上一次又一次给石义出难题）；

---

[1] [俄] 弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普：《故事形态学》（贾放译），第 20 页。

26. “难题被解答”（石义在蚂蚁和蜜蜂的帮助下，每次都难解决了）；

27. “主人公被认出”（皇上承认了石义）；

28. “假冒主人公被揭露”（皇上判定王恩是假冒英雄）；

29. “主人公改头换面”（石义成为英雄）；

30. “假冒主人公受到惩罚”（皇上把王恩杀了）；

31. “主人公成婚并加冕为王”（石义和公主结婚了）。

结局肯定是大团圆的，只要石义还没跟公主结上婚，这故事就没完。但是正如我们上面所分析的，这个大团圆并不是中国特色“国民性”的，更不是什么“中国人思想薄弱的铁证”，它是全世界民间故事的共通规律，要说，也是人类性的元结局。

## 民间故事的稳定性与自由度

我们常常说民间文学既有传承性，又有变异性，但是，哪些因素是稳定的、传承的？哪些因素是不稳定的、变异的？或者说，哪些因素是集体共享的，哪些因素是故事家即兴创作的？这中间有规律可循吗？本章试图借助“孟姜女故事”来具体讨论这个问题。

我们把所有具备“为死去的丈夫而哭倒长城”这一“标志性事件”的孟姜女故事称作“孟姜女问题故事”。对问题故事的所有母题进行合并同类项，就可以归纳出9个故事“节点”。故事的9个节点网络构成了一个自足的、不可缺环的逻辑体系。某个节点被篡改，就会发生连锁反应，可能引起故事逻辑结构的全盘崩溃，或者导致原有故事主题的全面消解，因此，节点就成了问题故事中最稳定的因素。

只要故事节点保持稳定，任何相容母题的进入，都不会影响到问题故事逻辑结构的变化。所以说，无论在节点的细节处理上，还是节点与节点之间，都存在巨大的想象空间，可以让故事家充分地驰骋自己的文学想象，随人所愿地增添新的故事母题。要之，在故事的传承与变异过程中，传承的稳定依赖于节点的稳定，变异的随意是指节点之外的随意。

## 一、问题故事及其节点

我们把各种各样“成熟的孟姜女故事”放在一起，比较一下，看它们有哪些部分是相同的，哪些部分是不同的。这样，我们就可以把那些相同的部分看作是集体共享的、稳定的因素，把那些相异的部分看作是变异的、不稳定的因素。

之所以强调“成熟的孟姜女故事”，是因为孟姜女故事在千百年的传承过程中，历经变化，由早期无名无姓的杞梁妻到后来的孟仲姿、孟姿、孟姜女，再后来又插进一个第三者秦始皇，故事的主题、内容、形态均发生了质的变化。为了方便比较，我们首先要把比较的对象限定在一个大致同质的故事范围之内。所以，我们必须将讨论范围限定为“成熟的孟姜女故事”。为了有效地执行这一限定，我们只分析 20 世纪以来民俗学者们所搜集的各种孟姜女故事。<sup>[1]</sup>

接着，我们得把这些孟姜女故事都摆出来，然后像拆机械零部件一样，把每个故事都分拆成一串相对独立的情节单元。我们把这种情节单元叫作母题（motif）<sup>[2]</sup>。

---

[1] 本章据以分析的故事来源主要有六：（一）《孟姜女故事研究集》第一、三、三册（顾颉刚编著，参见叶春生主编《典藏民俗学丛书》，黑龙江人民出版社 2004 年）中所载录的孟姜女故事；（二）为《孟姜女万里寻夫集》（路工编，上海出版公司 1955 年）所辑录的故事；（三）《民间文艺季刊（孟姜女传说研究专辑）》1986 年第 4 期（姜彬主编，上海文艺出版社 1986 年）所辑录的故事；（四）《孟姜女故事研究》（黄瑞旗著，中国人民大学出版社 2003 年）所辑录的故事；（五）“中国民间故事集成”各省卷本中所辑录的故事；（六）山东大学文史哲研究院民俗学研究所 2009 年 4 月在淄博市淄河镇所搜集的 21 则孟姜女故事。

[2] 母题被认为是“民间故事、神话、叙事诗等叙事体裁的民间文学作品内容叙述的最小单位”。（刘魁立：《刘魁立民俗学论集》，上海文艺出版社，1998 年，第 376 页）。但正如吕微在《母题：他者的言说方式》（《民间文化论坛》2007 年第 1 期）一文中所指出的，“汤普森的母题索引太庞杂了，不好使用”，所以，本书所使用的母题并不是来自汤普森（Stith Thompson, 1885—1976）《民间文学母题索引》（1955—1958）中的现成母题，而只是暂时借用了母题这个通俗的故事学概念，用以指称组成孟姜女故事的基本情节单元。



我们的工作方案是：把每个孟姜女故事都拆解成若干母题，然后把这一串串母题放在一起进行比较。使用排除法，我们先把那些属于个别故事独有的、低频出现的母题排除出去。再通过合并同类项，我们就能看出哪些母题是所有故事共有的、稳定传承的。

当然，在把这些故事拆分成母题之前，我们首先必须问清楚：哪些故事是可以拿来进行比较的？或者说，我们认定一个故事是“孟姜女故事”的前提是什么？首先，女主人公的名字必须叫作孟姜女，她是一个性情刚烈、有顽强意志的年轻女子。这是同一题材的故事最起码的前提。其次，我们必须把列入讨论的故事限定为“为死去的丈夫而哭倒长城的那个孟姜女的故事”。也就是说，只有当故事具备了“为死去的丈夫而哭倒长城”这一“标志性事件”的时候，我们才能把它列入讨论范围。

围绕同一标志性事件，围绕同一主人公而发生的各种故事，我们称之为“问题故事”。据此，我们就把所有围绕“为死去的丈夫而哭倒长城”这一标志性事件、围绕主人公孟姜女而发生的各种故事，都叫作“孟姜女问题故事”。

确认了界限范围之后，我们开始对所有孟姜女问题故事进行母题拆分，然后把拆分好的母题拿来进行比较，很容易就发现有 9 个关键性的母题是几乎所有问题故事中都会包含（或者隐含）的。

1. 秦始皇要修一座长城；
2. 男主人公逃役；
3. 男主人公成为孟姜女的丈夫；
4. 男主人公被发现逃役，并被送往长城；
5. 男主人公死去，并被筑进长城；
6. 孟姜女寻夫；

7. 孟姜女哭倒长城，找到丈夫遗体；
8. 孟姜女报复害死丈夫的元凶；
9. 孟姜女自杀殉夫。

如果仔细考察以上 9 个母题，就会发现它们都有前因后果的逻辑关系，环环相扣，就像“一根绳上的蚂蚱”，围绕着故事的标志性事件，被故事进程紧紧地串在一起。也就是说，每一个单独的母题都是故事逻辑结构中的必备环节，缺了其中任何一环，别的母题就会没有着落，最终可能导致整个故事的支离破碎。

我们把这些在同题故事中高频出现的、在故事逻辑上必不可少的母题，称为同题故事的“节点”。

下面我们依次对孟姜女同题故事的 9 个节点进行简单的功能分析。

1. 秦始皇要修一座长城。这是故事的前提、悲剧的根源。

如果秦始皇不修长城，男主人公就无须逃役，不会被抓，孟姜女也不用寻夫、不用哭长城，整个故事就无从讲起。

2. 男主人公逃役。这是矛盾和冲突的起始。

说明修长城对于老百姓来说是一单苦差事，男主人公是不情愿的、被迫的。因为逃役，所以男主人公需要背井离乡，于是才有机会他乡偶遇孟姜女，并与孟姜女结为夫妻，这才会生出后续的许多情节。

3. 男主人公成为孟姜女的丈夫。这是故事的另一个大前提。

孟姜女和男主人公必须先有了夫妻关系，接着才会有孟姜女寻夫、哭城、殉情的后续情节。

4. 男主人公被发现逃役，并被送往长城。这是必要的过渡。

如果男主人公没有被抓走，也就不会死，孟姜女也就不必哭

了。那么，这个故事也就不存在了。

所以说，孟姜女故事先验地注定了男主人公一定会被抓走，而且一定得上长城。

这里要着重强调一下，在许多短故事中，上述4个节点可以是隐性的。比如说，故事一开头就单刀直入其标志性事件：“孟姜女的男人在这边修长城，后来饿着了，饿着了就是饿死了，就因为饿死了，孟姜女才哭她丈夫啊。”<sup>〔1〕</sup>虽然故事既没有交代谁要修长城，也没有交代男主人公是否愿意修长城、男主人公如何成为女主人公的丈夫等等，但故事是以承认前述4个节点为前提的，也即故事隐含了修长城这么一单事，隐含了男女主人公的夫妻关系，隐含了男主人对于修长城的抵触情绪以及被抓壮丁的事实。

5. 男主人公死去，并被筑进长城。这是矛盾激化的决定性因素。

男主人公一定要死去，他不死，孟姜女哭倒长城就变成无理取闹了。男主人公的死，是孟姜女哭倒长城的合法性依据。而且，男主人公死后不能葬到别的地方，一定要被筑到城墙里面去，只有这样，孟姜女才有必要“向城而哭”。否则，如果男主人公另有葬所，孟姜女就应该到男主人公的墓地上去哭，不必跑到长城脚下哭，长城也就不会被哭倒。这样，从空间上来看，孟姜女的哭就可以脱离长城这个中心点。我们再往前推，男主人公其实也没必要非得死于修长城不可，他可以死于战争，或者死于别的灾难。同样，秦始皇也没必要出现了。整个故事就完全变样了。所以说，只要“为死去的丈夫而哭倒长城”这一标志性的核心母题不变，男主人公就一定要死在长城，而且必须被筑到城墙里面，这是故事结构所注定的，

---

〔1〕 淄博市淄河镇梦泉村孟兆兰讲述，山东大学文史哲研究院毕雪飞、付伟安搜集整理，2009年4月7日。

不可更改的。

## 6. 孟姜女寻夫。这也是必要的过渡。

一个千金小姐，毅然抛弃了衣食无忧的富裕生活，要到一个陌生而凶险的地方去执行一项千古流芳的艰巨任务——用哭声去撼倒一座长城。寻夫之旅是孟姜女从“家”到“长城”之间必须解决的空间问题。我们后面还将详细分析，寻夫之旅可长可短，即使短至一个“去”字，或者一个“找”字，那也是必要的过渡。

## 7. 孟姜女哭倒长城，找到丈夫遗体。这是孟姜女故事的标志性事件。

哭倒长城是整个故事的高潮与核心，是该类故事中最神奇、最引人关注的一个母题。若没有这一中心节点，整个故事就土崩瓦解了。找到丈夫遗体，既是万里寻夫的目的所在，也是哭倒长城的目的与结果。

## 8. 孟姜女报复害死丈夫的元凶。这是民众心理的必然要求。

早期的孟姜女故事中并没有这个节点，但这个节点的出现是故事演变和发展的必然结果。在民间故事中，任何不圆满的事件都是一种“缺失”，只要缺失存在，民众就会期待它得到弥补。只要民众的心理有期待，故事家就一定会不断地尝试补接新的母题来弥合这些缺失，以平复因故事的不圆满而带给民众心理的不愉快。

一般来说，如果故事开头出现了一个贫穷的正面主人公，那么，到了故事结尾，主人公一定会变得富有；如果故事开头的正面主人公是个渴望爱情的光棍，那么，到了故事结尾，主人公一定会有一个美满的婚姻。

因此，只要孟姜女出发了，事情就一定得有一个结果。如果孟姜女在半路因为某种变故中止了她的寻夫之旅，那么，故事的缺失就没法弥补，这个故事就是不完整的。如果孟姜女到了长城，找不

到丈夫的尸骨，寻夫没有着落，这个故事也是不完整的。同样，如果孟姜女找到了丈夫的尸骨，就这么悄无声息地把尸骨背回去了，听故事的民众也不会答应，因为他们心里不痛快，民众的这种心理缺失一定要得到弥补。所以说，从孟姜女决定出发去寻找丈夫那一刻起，我们就知道，她一定会经历一个非常艰难的旅程，但她一定能到达长城，而且一定会找到她丈夫的尸骨，最后，她还要报复害死她丈夫的元凶。

9. 孟姜女自杀殉夫。这是故事的必然结局。

孟姜女早就说过了，如果丈夫不幸遇难，她也绝不偷生。作为故事家着力表彰的贞节妇，她必须以自己的实际行动来回应这种表彰，以最大的限度符合故事家对于贞节妇的崇高要求。即使早期的故事家不做这种要求，后期的故事家也一定会想办法让孟姜女走上“自杀”的道路。

更何况，从逻辑上来说，既然孟姜女得罪了秦始皇，就等于断绝了自己的活路，与其改嫁秦始皇或者被秦始皇处死，还不如自己了断，赢得千载美名。

更重要的是，孟姜女上无父、中无夫、下无子，而且不能改嫁，在传统的社会观念中，她活在这个世上已经没有任何意义或价值了，唯有一死，才是她的最终归宿。

## 二、节点的省略与遗失

通过以上分析我们知道，故事的节点，全都承担着不可或缺的结构功能，环环相扣。它们的关系就像多米诺骨牌，错置其中任何一环，整个结构就有可能全盘失效。

如果节点之间是这样一种关系，那么，是不是每个故事家的每

一次讲述，都一定要全部地提到这9个节点呢？

那也不一定。假设在一段野长城边上，有人对你讲了这样一个孟姜女故事：

秦始皇的时候，有个女人叫孟姜女，她老公被秦始皇抓去修长城，死在那里，后来，这个女人就跑到长城去哭，当她哭到了第十天的时候，那城墙突然就“哗”的一声倒下来了，这就是我们刚才看到的那一段倒塌了的长城。

虽然这个故事只具备了节点5和7，但我们仍然应该认可它是一个简陋的、不完整的孟姜女故事。因为在这个故事中，逻辑上已经隐含了节点1、3、4、6，只不过没有把这几个节点用实在的言语表达出来，未能展开为具体的故事母题。另外，它与节点2、8、9也没有发生矛盾，我们应当把它看作是节点的省略或遗失。

一个故事家的某一次随意的讲述，往往会因为记忆的遗失，或者具体语境下对特定母题的强调或俭省，或者对共同知识的有意省略，导致故事结构的不完整。<sup>[1]</sup>这种省略或遗失并不会妨碍其他故事家对于这些节点的补充。也就是说，实际的讲述活动中，未必每一次讲述都会充分展开每一个节点。只要一个实际讲述的故事包含

---

[1] 2009年4月，山东大学民俗学研究所师生在淄博市淄河镇调查时，梦泉村李作明、池板村刘安森等人的讲述就有明显的遗漏，他们自己也明确表示记不得了、不清楚了。如李作明说：“孟姜女后来怎么了，我就听老人传说她死了，以后怎么死的我就知道了。”另外，由于该镇村民多强调孟姜女就是本地人，她哭倒的就是本地的齐长城，所以，孟姜女的寻夫之旅往往就被简化为一两句话。还有些村民认为孟姜女哭长城是大家都熟悉的故事，没必要细说，所以讲得特别简略，比如梦泉村李兴源的故事：“孟姜女的男人范喜良修长城没有回来，她去找他，找不到就哭，就把长城哭倒了，故事就这样。”（以上参见毕雪飞：《淄博市淄川区淄河镇孟姜女传说调查专题报告》，山东大学文史哲研究院民俗学研究所《百脉泉》2009年第2期）

了（或者隐含了）同题故事的“标志性事件”，而又能与同题故事的其他节点相兼容，我们都应该把它看作同题故事中的一员。

同一地区或同一族群、同一阶层的故事家往往会有相似的情节倾向，其大同小异的故事讲述往往可以互为补充，构成一个相对自足、完整的系统，比如淄博市淄河镇的故事家大都认为“故事主人公孟姜女与其夫即为本地或周边地区的人”<sup>[1]</sup>，而孟姜女哭倒的，又是当地的齐长城，从“家”到“长城”总共也就几步之遥，千里寻夫的母题在该地区的故事系统中基本上就不会出现。我们的讨论，就是以这样一个相对自足、完整的“理想故事”为基础，而不是以个别故事家的偶然讲述为基础。

另外，有一些故事家的个性特征比较明显，他的故事可能与别人的故事无法兼容，如果这样，我们就把这些故事视为“小概率事件”。从概率论的角度来说，这些情节比较特别、流传范围较小、影响不大的小概率事件是没有统计意义的，理论上是可以忽略的。比如，顾颉刚搜集的一个异文，“广东海丰客家民族说孟姜女是一个孝女，她的父亲给人埋在长城下；她傍城大哭，城墙为她倒塌了八百里，她把父尸觅到了。后来补筑倒塌的城墙，终于随筑随崩，故至今长城仍然留着缺处”<sup>[2]</sup>；又比如说，有些地方有“孟姜女望夫石”的传说，既然望夫化石了，自然就没有寻夫、哭城等一系列后续行为。这一类异文显然与其他地区故事家的讲述不一样，我们就把它叫作小概率事件，不列入讨论。

提取故事节点的时候，我们一定要先把这些小概率事件排除出去，否则，我们就只能面对一团乱麻，什么规律也抓不住。

---

[1] 付伟安：《山东淄河镇孟姜女故事文本的现实性》，《民俗研究》2009年第3期。

[2] 顾颉刚：《孟姜女故事研究》，叶春生主编《典藏民俗学丛书》，黑龙江人民出版社，2004年，第70页。

### 三、附着性母题的自由度

关于秦始皇为什么要修长城，在台湾宜兰，有个叫陈阿勉的老太太是这样讲的：

有一次李铁拐来到人间，拿了二朵很漂亮的花给秦始皇，对他说：“这株美丽盛开的花朵，你拿给你母亲插；另外一朵含苞待放的花儿，拿给你老婆插。”

秦始皇看到这两朵花，心想：“要我老婆插这朵花这么丑，才刚含苞而已；我老妈却插一朵这么漂亮的花？干脆我把它们换过来好了，含苞的给我妈，漂亮的给我老婆。”

因为李铁拐给的是仙花，含苞的花会愈开愈漂亮，但是已经盛开的花则会慢慢地凋谢，越来越丑。

结果，秦始皇发现：“哎呀！我妈妈竟然变得比我老婆还漂亮！”

他就说：“这样子的话，我要娶我妈妈当老婆！”

秦始皇的母亲就说：“我是你的母亲啊！你怎么可以说这种话！如果你真要我当你老婆的话，可以呀！你去把天给遮起来吧！日光被你遮住看不到时候，我就当你老婆！”

秦始皇说：“好！我就造万里长城来遮天！”<sup>[1]</sup>

在福建沿海一带，这种讲法也很盛行。这类传奇性的母题很自如地进入了孟姜女故事，使原本单调的哭长城故事变得更加丰富多彩。奇妙的是，这种新母题的加入，似乎并没有影响到同题故事的

---

[1] 黄瑞旗：《孟姜女故事研究》，中国人民大学出版社，2003年，第241页。



逻辑结构。我们将这些可以任意添加、任意剥离，而不会影响故事逻辑结构的母题称作“附着性母题”。

那么，附着性母题以一种怎样的进入方式，能够做到既丰富了同题故事，又不破坏同题故事本来的逻辑结构呢？

我们前面提到，同题故事的逻辑结构主要由节点以及节点之间的关系所决定。至迟在北宋初年的时候，孟姜女故事的逻辑结构就已经基本定型。故事的节点网络一旦建成，故事的各个部分就自然而然地被故事的内在逻辑铆在一起，联结成一个比较稳定的逻辑整体，故事结构就不容易发生变异了。

那么，稳定的故事结构，或者说节点网络是否会排斥新母题的进入呢？

答案是：不会！

刘魁立《民间叙事的生命树》分析“狗耕田故事”时曾经举过一个例子。大多数的狗耕田故事，开头都是这样的：“A 兄弟分家——B 弟弟只得到一条狗——C 弟弟用狗去耕田……”但是，有一种异文是这样讲的：“A 兄弟分家——X1 弟弟只分得一只牛虱——X2 牛虱被别人的鸡吃了，鸡主人把鸡赔给弟弟——B 鸡又被别人的狗吃了，狗主人把狗赔给弟弟——C 弟弟用狗去耕田……”其中 X1 和 X2 就是附着性母题。

表面上看，后者（A—X1—X2—B—C）与前者（A—B—C）很不一样，过程复杂多了，但是，两者的情节结构是完全一样的，后者既没有发展也没有结束前者原有的情节，最终还是回到“B 弟弟只得到一条狗”这个母题上，因而丝毫没有影响到整个故事的逻辑结构与发展方向。

如图 7，假设某一同题故事包含了 A、B、C、D 四个节点，那么，任何一个故事家，无论他的个性化讲述如何与众不同，只要他的故

事能够完整地呈现 ABCD 四个节点，我们都认为它还是属于这个同题故事。

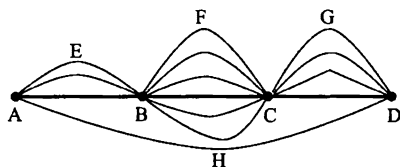


图 7 同题故事的节点及其异文

图中 A、B、C、D 是故事节点，E、F、G 就是附着性母题，是从节点间衍生出来的故事异文。

无论故事家把故事讲成 A—B—C—D，还是讲成 A—E—B—F—C—G—D，或者讲成 A—B—C—G—D；也无论在 A—B 之间是讲成 A—E1—B，还是讲成 A—E2—B，都没有改变故事 A—B—C—D 的结构逻辑，因而也就不会改变我们对同题故事的确认。

#### 四、故事节点的具体展开

我们前面提到，孟姜女故事有 9 个节点。接下来，我们可以围绕这些节点展开讨论，看看故事家在具体的故事讲述中，创造性发挥的自由度有多大。

##### （一）围绕节点 1：秦始皇要修一座长城。

有些故事对节点 1 的讲述非常简单，甚至一句“秦始皇修长城的时候”或者“那时候秦始皇不是修长城吗”就交代过去了。但也有些故事对于秦始皇筑长城的因由讲述得非常丰满，甚至可以成为一个单独的故事，如前面陈阿勉老太太的讲述。

那么，秦始皇为什么要修长城？到底是为了阻挡胡人南下、保

境安民呢，还是为了借着这个工程杀戮良民，抑或是为了遮蔽天上的日光呢？关键得看故事讲述人是喜欢秦始皇还是讨厌秦始皇，毕竟这是一个功过参半的历史人物。

在一则清代同治年间忍德馆抄本的《长城宝卷》中，是说秦始皇做了一个梦，梦见许多鬼魂来求他救命，一个阴阳官为他解梦，认为是塞北胡人南下犯边，死伤良民无数，应该修一道长城，挡住胡人的南下势头，于是，有了修长城的需要。故事这样开头，秦始皇修长城就有了积极的意义，秦始皇是以一个“救星”的角色出场的。所以，后面的情节中，害死男主角的元凶就成了秦始皇的大将蒙恬。在这本宝卷中，秦始皇斩了蒙恬，成了替孟姜女申冤的青天皇帝，蒙恬成了秦始皇的“替罪羊”。

山东淄河人讲孟姜女哭倒的是齐长城，可既然是齐长城，又关秦始皇什么事呢？“齐长城沿线的民众一般把齐长城也记在秦始皇的名下，也就是说人们把齐长城误作秦长城了，问起当地长城的修建，很多人都说是秦始皇。”<sup>[1]</sup>

无论什么长城，都是秦始皇修的，而且只要秦始皇决定修一座长城，无论故事家把修城目的说成什么，都不会影响故事节点的逻辑功能。关键是秦始皇得征用民夫去修一座能倒下来的建筑物，好给孟姜女去哭倒——要是没有这座城墙，你让孟姜女去哭什么呢？

## （二）围绕节点 2：男主角逃役。

这是一个比较弱的节点，有许多短故事省略了男主角逃役的问题。凡是没有逃役节点的故事，节点 1—4 往往合并为一两句话，如“这个故事就是说原来范喜良修长城，刚结婚没多久就被抓壮丁

---

[1] 毕雪飞：《民间传说的文化解读：淄河语境中的孟姜女传说》，《民俗研究》2009 年第 3 期。

抓去了。”<sup>[1]</sup>这类故事大多非常短小，也不出现孟姜女报复秦始皇的情节，只是简单交代一下长城是怎么被哭倒的。

一般来说，在男主人公逃役之前，故事家会对男女主人公的身世做一番交代。很多说唱文学中，都在男女主人公出世之前，进行了大量的铺陈，有说他们本来是金童玉女、神仙转世的，有说他们神奇诞生的，还有说他们是牛郎织女转世投胎的。

总之，任何一种“神异出生”和“特异成长”的母题，都可以进入孟姜女故事。只要在把孟姜女许配男主人公之前，保持身心的纯净，那么，此前无论发生什么故事，都不会影响到后续情节。

男主人公的身世同理。可以把他说成是世家子弟、书生公子，还可以是孝子、逃役者，只要是个品德不坏的单身男子，不至于亏负了孟姜女的纯洁和贞节就行，甚至没有名字都没关系。

长城开工之后，男主人公是一开始就逃役呢，还是在长城干了一段时间之后再逃役？是主观上故意逃役呢，还是受人陷害，逃役而不自知？是因为怕苦怕累呢，还是因为思念爹娘？这都不是关键。随便给个理由，只要能够自圆其说，怎么说都行。只要男主人公有了躲避徭役的意向，就回到了故事的节点，就能让故事继续向前推进。要是他不及时逃出来，错过了孟姜女脱衣入水，这场好戏就全完了。

因为男主人公不是故事的第一主角，所以，男主人公逃役的过程不会成为故事家的讲述重点。但也有一些讲述者愿意在男主人公的逃役路上“节外生枝”以铺陈故事。比如弹词《万里寻夫全传》就铺陈了万喜良的多才多艺（以便值得孟姜女下嫁），以及逃役过程

---

[1] 淄博市淄河镇梦泉村李兴柱讲述，山东大学文史哲研究院毕雪飞、付伟安搜集整理，2009年4月7日。

中的懦弱无能（以弱化男主人公对于灾难性事件的应变能力，反衬孟姜女的节烈）。<sup>〔1〕</sup>

当男主人公流亡在逃役路上的时候，孟姜女在干什么呢？故事家喜欢什么样的孟姜女，就可以安排孟姜女干什么，只要不与节点发生冲突就行。这些情节在故事中不承担结构性功能，也不会干扰原有结构，所以，无论孟姜女干什么，都没关系。男女主人公的这些琐碎小事，可有可无，可以随讲述者的个人喜好进行加减，不会影响故事进程。

### （三）围绕节点 3：男主人公成为孟姜女的丈夫。

男主人公为什么会成为孟姜女的丈夫？是青梅竹马、早有婚约，还是偶遇后花园，窥浴成亲呢？

这也没关系，关键是两人得结为夫妇，好让孟姜女有个合法的理由跑到长城去哭。

许多故事家都说，孟姜女结婚才三天（有的说是结婚当天，总之，他们还来不及圆房，来不及享受鱼水之欢），男主人公就被抓走了。为什么要这么急就把男主人公给抓走，就不能让他们在一起多待两天，培养培养感情再抓走吗？

这就是故事家的别有用心了。孟姜女为什么要嫁给男主人公？正如孟姜女自己说的：“古云：男女授受不亲。又云：男女不同席。今夜我一身尽为君看，岂堪再事他人？”孟姜女脱衣服的时候不小心被男主人公看见了，于是，她觉得这个看见她裸身的男人已经占有了她的贞操，因此“孟姜女一心要嫁万喜良，为的是一身被他看未防”。如果万喜良不娶她，那么，孟姜女决定“就此死在公子前”。

---

〔1〕 施爱东：《孟姜女哭长城》，中国社会科学出版社，2011 年，第 1—18 页。

用我们今天的眼光看，这就是地地道道的封建思想，而过去的故事家所要表彰的，正是这种思想。孟姜女一再强调自己嫁给男主人公“原不图那闺房之乐”。两人拜堂成亲之后，孟姜女就认定自己“生为男家人，死为男家鬼”了，她说：“妾自今日为始，退去铅华，脱却绫罗，从此荆钗布裙，在家奉侍双亲，久等我夫回转；倘若不幸，为妻的一准相从地下，绝不独生。”多么坚贞的一个女人！

所以说，故事家早早安排官差把男主人公给抓走，恰恰是为了淡化孟姜女夫妇之间的男女之情，因此，孟姜女后面的哭城行为就更突出了她对于“夫妻”这个抽象名分的忠贞。故事着重宣传的，正是孟姜女的贞节思想，这也是旧故事时代的“先进思想”。

广西还有一种说法，死在长城的是孟姜女父亲，孟姜女哭长城是为父而哭。这种说法明显偏离了故事节点，很难得到大多数人的认可，传播不广，也没什么影响。

#### （四）围绕节点4：男主人公被发现逃役，并被送往长城。

男主人公是如何被送到长城役所的？是主动投案自首，还是被官差逮捕归案？如果是被逮捕，官差又是怎么发现他的？是被人跟踪了，还是因为婚礼上走漏了风声？如果是婚礼上走漏了风声，这风声又是谁走漏的？

每一个问题，都有可能激发故事家驰骋想象，加入新的母题，把故事演绎得柳暗花明、峰回路转。但无论如何转，最终还得转回到故事节点上来，把男主人公送上长城。所以说，孟姜女家人操办婚事的时候，一定要犯点错误，一定得有个人不小心把男主人公的身份给暴露出去，好让官府把男主人公抓走。如果他们不犯错误，婚礼办得很隐秘、很成功，那么，孟姜女夫妇就会悄悄地隐居起来，甜甜蜜蜜地过上幸福生活，这样，后面就没有故事可讲了。

许多故事家把男主人公被捕的时间安排在婚礼仪式刚刚结束的

时候，反正是没让他们进得了洞房，故意让他们有名无实，以突出孟姜女的贞洁。但也有些故事家为了突出孟姜女“为人妻”的贤淑干练，就让男主人公在拜堂之后、被捕之前，适时地病倒在床上，这就给了孟姜女一个充分展示具有舍己为夫、任劳任怨优秀品质的绝好机会。

男主人公被抓走之后，剩下孟姜女留守闺中。这是一段漫长的留守。一个深闺怨妇，天天望眼欲穿，这是很能滋生“望夫”情节的。这个话题我们后面还会讲到。

除了“姜女望夫”，故事家似乎还可以再编些故事填塞到这段时间中去。于是，一批仆人粉墨登场了。最典型的是《万里寻夫全传》中，虚构了一个叫孟兴的家人，为了让他既能打探到万喜良的死生消息，又有足够的时间在风月场上饰演故事，故事家不惜把《水浒传》神行太保戴宗“日行八百”的神奇本领赋予此人。

孟兴的故事基本上属于节外生枝。这样的枝节，在整体故事中没有什么意义，只是故事家为了显示孟姜女家有钱有势、有人可使，或者只是为了拖缓故事节奏、敷衍灌水而随意编造的。

无论仆人叫作孟兴、孟和还是使女小秀，无论他们是好人还是坏人，也无论他们做了多少好事或是坏事，他们是怎么进入故事还得怎么退出故事。让他们死去也好、逃走也好、回家也好，总之，他们这些不承担结构功能的角色，全都得在孟姜女到达长城之前从故事中彻底消失，这样，他们的曾经存在就不会影响到节点之间的逻辑关系。

#### （五）围绕节点 5：男主人公死去，并被筑进长城。

男主人公是怎么死的？是病死的、累死的、被打死的，还是被活埋的？山东大学民俗学研究所 2009 年在淄博市淄河镇调查所得的 21 则孟姜女故事中，有 16 则异文明确讲述了范喜良的死因。其

中3则异文提到了被筑到城内是为保城坚固、不再坍塌；3则异文说是因工程事故等原因给砸进去了；其余的文本都说他是因饥饿、积劳成疾而死。<sup>[1]</sup>

男主人公不是故事的第一主角，故事家一般不会在他身上浪费太多口舌，这个环节也很难生出什么新奇的花样。稍微传奇一点的说法是，修长城的人太多，一天送9顿饭（或者7顿饭、12顿饭），但还是送不到万喜良手上，最后把他饿死了。<sup>[2]</sup>

如何安排男主人公的死，得看故事家有什么承前启后的需要。总之，随便给个理由就行。只要把男主人公弄死了，然后把他筑到城墙里面，这个节点就算顺利完成。接下来，就只等着孟姜女来哭了。

#### （六）围绕节点6：孟姜女寻夫。

故事家可以突出这个环节，也可以简化这个环节。若要突出这个环节，就让孟姜女一步一步走路去；若要简化这个环节，就让孟姜女那个家财万贯的父母雇几辆马车把她拉过去。山东淄博传说孟姜女就是当地人，哭倒的又是当地的齐长城，所以，干脆说成孟姜女的家就在长城脚下，寻夫之旅就被大大压缩了，甚至一个“找”字就打发了：“孟姜女的男人范喜良修长城没有回来，她去找他，找不到就哭，就把长城哭倒了。”<sup>[3]</sup>

但是，大部分故事家还是很愿意突出这个环节，他们选择了让孟姜女走路去长城。尤其是江浙一带，因为这里距离长城比较远，所以，“万里寻夫送寒衣”的情节就被渲染得特别丰满：“苏南东部

---

[1] 付伟安：《山东淄河镇孟姜女故事文本的现实性》。

[2] 毕雪飞：《民间传说的文化解读：淄河语境中的孟姜女传说》。

[3] 淄博市淄河镇泉村李兴源讲述，山东大学文史哲研究院毕雪飞、付伟安搜集整理，2009年4月7日。



沿太湖地区是水网地带，水乡多桥，在这一地区搜集到的大量同真实地名相连的孟姜女传说，不少都是与桥有关。”<sup>〔1〕</sup>

一个小女人，万里迢迢跋山涉水，这一路长夜漫漫孤苦无依，正是可以滋生各种故事的大好环节。如何从家来到长城？中间会经历多少艰难曲折？这是常人难以想象，更难以实践的。正是这种“千金小姐”与“艰难险阻”的强烈对照，更能加深听众对于孟姜女意志和行为的敬佩。故事家的目的正在于此，他们有意给孟姜女安排了各种各样的磨难，以成就她作为“贞节妇”的光荣使命。

她在出发前可以知道丈夫的死讯，也可以不知道丈夫的死讯。如果知道死讯，她就是去收尸；如果不知道死讯，她就是去送寒衣。她可以一个人走，也可以带着仆人或丫鬟一起走。这中间还可以插入很多故事，既可以插入丫鬟遇害的故事、与恶仆斗争的故事，也可以插入得到神灵帮助的故事。一路上，孟姜女可能碰上强盗、小偷、淫贼，也可能碰上好心的店主、同命的妇女、善良的老妈妈，甚至可以遇上贫贱之中的韩信母子。

总之，一个弱女子，而且是个能让秦始皇垂涎三尺的美貌弱女子，涉险离家的危险系数之高，是可想而知的。万里寻夫要经过的地方可以很多，每一个地方的故事家都可以把当地风物与孟姜女寻夫挂起钩来，说明孟姜女当年途经此地时做了一个什么动作，以至于形成了今天的某道风景。“山西曲沃县侯马镇南浍河桥土岸上有手迹数十，是她送寒衣时经过浍水，水涨不得渡，以手拍南岸而哭，水就浅了下去；这手迹便是拍岸时所留遗。”<sup>〔2〕</sup>

这就像唐僧前往西天取经一样，小说家故意要放出风去，让各

---

〔1〕 秦寿容、袁震：《苏南地区孟姜女传说的特色——专题采风调查报告》，《民间文艺季刊（孟姜女传说研究专辑）》1986年第4期，上海文艺出版社。

〔2〕 顾颉刚：《孟姜女故事研究》。

路妖魔鬼怪都知道：唐僧即将途经此地，谁吃了唐僧肉就可以长生不老。这样一来，唐僧西行的危险系数就会大大提高。唐僧也好，孟姜女也好，他们在旅途上的危险系数越高，潜在的紧张与缺失就越多，越容易滋生出各种各样的离奇故事，旅程就会愈加生动刺激。对于故事家来说，漫漫旅途恰如“一张白纸，好画最新最美的图画”。

无论孟姜女在路上遭遇什么、收获什么，经历了怎样的艰难曲折，都没有关系。只要不把孟姜女弄死、弄丢、弄残（如果弄残了，秦始皇就不会迷恋她，后面的故事就没法讲下去），后面的故事还能接着照讲。

故事家把孟姜女折腾够了，这才踉踉跄跄地把孟姜女带到长城脚下。可怜的孟姜女，她的下一个任务是，要用哭声或泪水去撼倒一座长城。

（七）围绕节点 7：孟姜女哭倒长城，找到丈夫遗体。

所有的准备，都是为了这一刻。“哭长城”是孟姜女故事的重中之重，绝不能随便一哭了事，她得不停地哭。

好心点的故事家，让她随便哭几声，表示个意思，甚至才哭第一声就把城墙哭倒了；狠心一点的故事家，会要她哭上十天八天；更狠一点的，非得让她把眼睛哭出血来，这才把长城放倒；淄博市淄河镇甚至有一种说法：“孟姜女与万杞梁（喜良）的夫妻关系非常恩爱，万杞梁（喜良）的死对孟姜女的刺激非常大，以至于哭成了精神病，每天沿着长城哭，为什么她能坚持下来，就是因为她是精神病。”

长城怎么倒的？不同的故事家会有不同的设想。有的说就是哭倒的，天人感应，哭着哭着，城墙实在受不了了，就倒。有的说是神仙帮她推倒的，孟姜女哭了半天，发现城墙还没倒，就用头去撞，故事家绝不能让她把头撞坏了，要是撞得满脸是血，秦始皇还

能爱上她吗？后面的戏没法演了。于是，众神仙赶紧发力，帮助孟姜女把墙给推倒了。也有人认为是巧合，孟姜女哭着哭着，“突然有一天，天上打雷下雨，雷把长城劈倒了，就认为是孟姜女把长城哭倒的”<sup>[1]</sup>。最有想象力，也是最狠心的故事家是这么说的：孟姜女哭啊哭啊，泪水把城墙根给泡软了，墙就倒了。老天，那得多少眼泪呀？反正，无论她怎么哭，墙是一定要倒的。

墙倒了，尸骸露出来了。有的故事家直接就说露出了男主人公的尸骸，也有的说男主人公的尸体一直没有腐烂，还有的说男主人公的尸骸上有信物，<sup>[2]</sup>按这几种说法，那就不必费事去“滴血认亲”了。但大多数的故事家不想让孟姜女这么容易结束任务。墙倒了，露出来的只是一堆乱七八糟的白骨，于是有了辨认尸骨的需要，有的故事家要求孟姜女滴血认亲，有的故事家要求孟姜女滴泪化血。故事家可以想出各种各样的办法来折磨孟姜女，以取得最理想的悲剧效果。

淄博市淄河镇“对于哭夫的情节描述与别处略有不同，讲到孟姜女一边哭一边在地上画圈烧纸，而这个正是当地为逝者烧纸风俗的由来”<sup>[3]</sup>。淄河镇孟姜女故事的哭夫情节比较突出，这与当地盛行《十哭长城》《送寒衣》《哭情郎》《孟姜女哭长城》等孟姜女小调是相对应的。

有些早期的故事中，孟姜女哭倒长城，找到丈夫的尸骨，就把他背回家安葬了，完成了一个结发妻子应尽的义务。也有的说她见了丈夫白骨之后，痛哭了三三天三夜，直接就把自己也哭死了。更多

---

[1] 上述两引文参见张士闪：《从故事到事件——围绕山东淄博市淄河镇孟姜女故事产业开发的讨论》，《民族艺术》2009年第4期。

[2] 付伟安：《山东淄河镇孟姜女故事文本的现实性》。

[3] 毕雪飞：《民间传说的文化解读：淄河语境中的孟姜女传说》。

的是讲她投水自杀。还有一种罕见但好心的说法，孟姜女借助神仙的帮助，让男主人公起死回生，夫妻得以重新团聚。

我们前面说过，如果孟姜女就这么死了，坏人没有受到处罚，老百姓是不会让这个故事结束的。所以，故事一般会在节点 7 就结束。

秦始皇作为孟姜女报复和戏弄的对象，到底是什么时候被故事家发明出来的，目前没有确切的材料。但至迟在明代应该有了这一情节的萌芽。《风月锦囊》所录的《孟姜女寒衣记》中，孟姜女有这样一段唱词：“因哭倒长城七十余处，被蒙恬捉见秦王，要奴为妃。奴苦哀奏，赐奴寻夫，再来听奏。”可见这时秦始皇就已经开始对孟姜女动心思了，但孟姜女的反抗行动还不够激烈。

#### （八）围绕节点 8：孟姜女报复害死丈夫的元凶。

大概在明代以后的故事中，孟姜女开始了她的复仇计划。

如果故事中的元凶是蒙恬，那很容易，孟姜女随便使点什么手段，就能够找个机会陷害他一把，直接借手秦始皇就把他给斩了。

如果故事中的元凶是秦始皇本人，那就不太好办，孟姜女只能利用“女色”耍耍花样，戏弄戏弄秦始皇，聊以解恨，至多也就是让秦始皇为男主人公披个麻戴个孝，因为实在是没办法弄死秦始皇，全天下人都知道，秦始皇是自己中暑死的，与孟姜女没有关系。

除此之外，实在也想不出还有什么更好的复仇办法。这一个环节的变异性比较小。

#### （九）围绕节点 9：孟姜女自杀殉夫。

孟姜女当然不能活泼泼艳生生地落入秦始皇手中，否则，仇没报成，反让仇人占了便宜。孟姜女一定要逃离秦始皇的魔爪。怎么逃离？普天之下，都是秦始皇的土地，看来孟姜女也只有自杀一条路可走。

孟姜女死是一定的，怎么死却是可以由故事家发挥想象加以选择的。孟姜女可以撞墙，或者撞石碑而死，也可以跳长城、投河、投湖、投海、投大洼而死，还可以是悲伤过度，痛哭而死。死后，也许是良心发现的秦始皇，也许是哪位好心人，也许是老天爷，一般都会给她建一座纪念性的坟墓，以表彰她的节烈行为。

还有一种传说非常残忍，孟姜女跳了海，秦始皇把她的尸体捞上来，“拿起铁枝扫帚将她一身皮肉全洗掉，奇迹顿时出现，孟姜女的皮肉落水化成银鱼在水上漂。秦始皇再命人将孟姜女的骨头全磨掉，谁知道骨粉散开随风飘来又飘去，变成蚊虫叮得昏君无处逃”<sup>[1]</sup>。

当然也有些很好心的故事家，在孟姜女跳海的那一刹那，老龙王派出虾兵蟹将，把她接到东海龙宫。老龙王为她接风洗尘，收为义女。这样一来，孟姜女升入神格，肯定会获得一些神奇的力量，于是，有了神力的孟姜女，还得再次回到陆地上与秦始皇周旋一番。

孟姜女跳海之后，在许多神奇故事中，秦始皇转而升为故事主角。据说秦始皇织了一条赶山鞭，能把高山赶入大海，能把石头赶得满地跑。秦始皇要赶山填海造长城，或者是赶山填海找孟姜女，海里龙王一看着急了，于是施出美人计，让龙女假扮孟姜女前去敷衍秦始皇，偷了赶山鞭。后来龙女怀孕，生下一个男孩，就是楚霸王。龙女将霸王放在沙滩上，于是，老雕张开翅膀给他遮阳，老虎过来给他喂奶，所以楚霸王是“龙生虎奶雕搭棚”<sup>[2]</sup>……按照这种方式，故事家可以无休无止地把故事讲下去，但那已经不是孟姜女哭长城的故事了，我们也就此打住。

---

[1] 马知遥：《论孟姜女传说的人文内涵与创意之可能》，山东省民俗学会、淄川区人民政府主办：《山东淄川·中国孟姜女传说学术研讨会论文集》，2009年5月。

[2] 在淄博市淄河镇，城子村的韦良斌、西股村的孟兆翠都讲到了这些情节。（毕雪飞：《淄博市淄川区淄河镇孟姜女传说调查专题报告》）

## 五、偏离节点的后果

从以上围绕 9 个节点的分析中我们可以看到，无论是在节点之上，还是节点之间，都存在巨大的想象空间，可以让故事家充分地驰骋自己的文学想象，随人所愿地增添新的故事母题。

这些母题只要不构成与故事节点的逻辑冲突，是可以随故事家个人喜好随意选择的。至于听众能不能接受这些稀奇的讲法，那就只能看故事家的忽悠水平了。

但是，如果故事家的讲述更换了其中部分节点，比如将“图 7”的 A—B—C—D 讲成了 A—H—D，故事进程不是以节点 B 和 C 的方式来展开，而是以 H 的方式从 A 到达 D，那么，我们就不认为故事 AHD 是故事 ABCD 的同题故事。

打个比方。如果有个故事家这么讲：

……孟姜女哭倒长城之后，秦始皇没有怪她，反而向她求爱，孟姜女要他答应三个条件，秦始皇答应了，并且完成得很好，孟姜女仔细想想，觉得秦始皇是真心爱自己的，而且“忠君”也是一种美德，于是就嫁给了秦始皇，受到秦始皇的宠爱，后来，因为不堪忍受皇后的妒忌与折磨，跳海自杀了。

除了故事节点 8“孟姜女报复害死丈夫的元凶”被篡改之外，其他所有的节点都具备。哭也哭过了，长城也倒了，最后也跳海自杀了，但我们还是不能认可这是孟姜女同题故事。一旦“复仇”的节点被更改，转而向秦始皇投怀送抱，那么，原来的复仇主题也就荡然无存了，故事将彻底变味。

或者另外一个故事家这么讲：

秦始皇修长城的通知下达以后，爱国青年万喜良热血沸腾，决心为祖国国防建设贡献自己的一份力量，主动申请前往长城服役，最后累死在长城，孟姜女万里寻夫来到长城，知道丈夫死讯，哭了十天十夜，终于把长城哭倒了……

除了节点2“男主人公逃役”被篡改之外，其他所有的节点都具备。我们同样不能认可这是孟姜女问题故事。逃役节点被更改，直接导致孟姜女哭长城合法性的消失。如果万喜良主动赴役是一种爱国行为，那么，他光荣牺牲之后，孟姜女跑来大闹工地、哭倒长城、报复国家领导人、以死相要挟，就无异于破坏国防建设、扰乱社会治安了，这只能给万喜良的光辉形象抹黑。

由于故事的节点网络构成了一个自足的逻辑体系，某个节点被篡改后，必然会发生连锁反应，可能引起故事逻辑结构的全盘崩溃，或者导致原有故事主题的全面消解。但是，只要故事家不篡改故事的节点，任何相容母题的进入，都不会影响到问题故事逻辑结构的变化。

所以说，在故事的传承与变异过程中，传承的稳定依赖于节点的稳定，变异的自由度指的是节点之外，附着性母题的自由随意。

## 六、功能项是最小公倍数，节点是最大公约数

结束本章之前，我们再对问题故事、节点以及故事类型、母题、功能项等相关概念作一简单辨析。

功能项是普罗普在《故事形态学》中提出的核心概念，是组成同一体裁故事的基本单元，类似于母题<sup>[1]</sup>，但具体用法不同。功能项是在特定的故事类型中分析出来的，比如普罗普的分析对象就是俄罗斯神奇故事（在阿法纳西耶夫的分类中，把神奇故事看成一种故事体裁），因此是具体故事类型之下的情节单元，它不能脱离具体的故事类型而被称作功能项。母题是从所有故事中借助“重复律”分析出来的，<sup>[2]</sup>它不依赖于某一具体的故事类型，因此是一种相对独立的故事单元。比如说，一本《文学理论》，把它放在中文系的教材体系当中，它被当作培养学生的一种“基础教材”（功能项）；把它放在图书阅览室，它就只是可供不同读者阅览的一本“图书”（母题）。

普罗普认为，“对于故事研究来说，重要的问题是故事中的人物做了什么，至于是谁做的，以及怎样做的，则不过是要附带研究一下的问题而已”，所以，故事功能项“在任何情况下，都不应考虑作为完成者的人物”。也就是说，普罗普认为，故事体裁学和形态学排斥了以主人公属性和姓名为标识的故事类别。

对于故事类型的划分，一直存在分歧。“19世纪末，当卡尔·克隆注意到不同民族的故事中存在着大量相似情节梗概时，他就提出了‘故事类型’这个概念。他的学生安蒂·阿尔奈（Aarne）根据这个概念发展出国际民间故事的分类体系，于1910年出版了著名的《故事类型索引》一书。”<sup>[3]</sup>但是，阿尔奈对类型的划分基本

---

[1] 普罗普说：“角色的功能这一概念，是可以代替维谢洛夫斯基所说的母题或贝迪耶所说的要素的那种组成成分。”（《故事形态学》中译本第17页）

[2] “阿莫斯指出，母题不是分解个别故事的整体所得，而是通过对比各种故事，从中发现重复部分所得。只要民间故事中有重复部分，那么这个重复的部分就是一个母题，即使这个母题是一个完整的大故事中套的小故事，只要这个小故事能够自由地进出不同的大故事，那我们也可以称这个小故事为一个母题。”（吕微《母题：他者的言说方式》，《民间文化论坛》2007年第1期）

[3] 户晓辉：《类型（英语 Type，德语 Typ）》，《民间文化论坛》2005年第1期。



上是经验式的，并没有制定一套严格的划分标准，因此后来的学者对于分类标准一直存有分歧。自从普罗普的故事形态学出来之后，多数学者倾向于依据形态特征来对故事进行类型划分，刘魁立就是这一标准最坚定的支持者，他认为“一切故事类型的确立，从根本上说，依据的是形态。靠什么？靠情节基干”<sup>[1]</sup>，刘守华也认为“类型是就其相互类同或近似而又定型化的主干情节而言”<sup>[2]</sup>。

可是，在中国故事中，著名的故事大多是以主人公的属性和姓名来标识的，如孟姜女的故事、梁山伯与祝英台的故事、牛郎织女的故事、刘三姐的故事、秃尾巴老李的故事、白蛇传、柳毅传书，等等。在中国民间文学体裁学中，一般将这些与“一定的历史人物、历史事件或地方风物、社会习俗”<sup>[3]</sup>有关的故事叫作“传说”。传说的数量在中国民间文学诸体裁中是最多的，超过其他各类故事的总和。

以历史人物或虚拟的历史人物为中心的各类传说，在普罗普的故事形态学中是不合法的。故事形态学不承认以“物”（人物、事物）为中心的传说具有“类”的特征或“类”的研究价值。于是，如何对这些具有浓郁中国特色的“物”的故事进行结构分析，就成了中国故事学所面临的一个问题。

解决问题的第一步，我们就得定义一个以“物”为中心的故事类名。因此，我们把围绕同一标志性事件，围绕同一主人公而发生的故事命名为“同题故事”。

故事类型主要被应用于跨文化的比较研究。“阿尔奈 1910 年编纂的故事类型索引，虽然主要建筑在芬兰民间故事的资料基础上，

---

[1] 高木立子翻译、西村真志叶记录整理：《刘魁立、稻田浩二谈艺录》，北京龙爪树宾馆，2004 年 10 月 24 日。

[2] 刘守华：《中国民间故事类型研究》，华中师范大学出版社，2002 年，第 2 页。

[3] 万建中：《民间文学引论》，北京大学出版社，2006 年，第 169 页。

但是他大量引用了丹麦等北欧国家以及德国的资料，所以它一开始便具有一定的国际性。”<sup>[1]</sup>随着阿尔奈编纂体系的影响日益扩散，“母题和类型概念使学者们在全球范围内研究民间叙事的规律以及异同成为可能，它们可以看作是民间文学或民俗学最核心的两个学科范畴”<sup>[2]</sup>。所以说，“通过母题或故事类型编目来确定民间叙事，在真正的民俗学家中间已经变成一个国际化的必备条件”<sup>[3]</sup>。

而问题故事由于限定了与特定主人公的关系，因此就被限定在主人公所生活着的特定文化背景之下，这种文化背景是相对同质的。如果说故事类型以及母题、功能项是一种跨文化的故事研究工具，那么，问题故事以及节点则是同质文化体系内部的故事分析工具。

节点只在问题故事中才有意义，它必须以“标志性事件”为中心，构筑一个环环相扣的逻辑链条，犹如倒向“标志性事件”的多米诺骨牌。本章所归纳的9个节点全都是由故事主角（主人公以及主人公必要的助手、对手等角色）发出的必要行为，这些行为在故事进程中必不可少，承担着不可或缺的结构功能。

作为国际性的故事检索工具，母题的划分必须具有严格的统一标准，只有这样，才能保证不同学者析出的母题之间具有可比性。“母题是他者所使用的东西，而不是根据研究者自抒己见所任意规定的标准所得到的东西。于是，母题索引就能够服务于我们今天对他者的研究即和他者的对话。”<sup>[4]</sup>

---

[1] 刘魁立：《刘魁立民俗学论集》，上海文艺出版社，1998年，第104页。

[2] 户晓辉：《母题（英语 Motif，德语 Motiv）》。

[3] [美] 阿兰·邓迪斯：《民俗解析》（户晓辉编译），广西师范大学出版社，2005年，第228页。

[4] 吕微：《母题：他者的言说方式——〈神话何为〉的自我批评》。

与此相反，由于故事节点的析出被限定在同题故事之内，因而并不需要在更广大的范围内与其他故事母题具有“重复性”或“可比性”。故事节点只需要满足同题故事内部的重复性和可比性，更极端地说，只需要满足研究者自己的分析需要，因而是开放的、非客观的。只要研究者的数据来源可靠，分析和论述的逻辑是清楚的，而且能够自圆其说，那么，我们认为他对于该同题故事的分析就是有效的。

我们说，每一个故事节点都承担着不可或缺的结构功能，节点与节点之间环环相扣。事实上，普罗普对于功能项的界定也部分地具有这一特征，“如果将所有的功能项连起来读下去，我们将会看到，出于逻辑的需要和艺术的需要，一个功能项会引出另一个”<sup>[1]</sup>。另外，吕微在《神话何为》一书中曾经创造性地使用了“功能性母题”这一概念，与故事节点的界定也有相近的地方。<sup>[2]</sup>

尽管节点与功能项、功能性母题有如此多的相似之处，但区别也是非常明显的。

无论某一故事体裁的母题集合，还是故事类型的功能项集合，都相当于这一体裁或类型中所有故事的“最小公倍数”。举例来说，假如在某一故事类型中，故事 A 包含母题 1、2、3、4、5，故事 B 包含母题 2、3、4、5、6，故事 C 包含母题 3、4、5、6、7，那么，故事的全部功能项或母题就包含了所有的 1、2、3、4、5、6、7。

阿法纳耶夫的所有 103 个故事，甚至所有的神奇故事，全都被涵盖在普罗普的 31 个功能项之中。而对于一个具体的神奇故事来

---

[1] [俄] 弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普：《故事形态学》（贾放译），第 59 页。

[2] “功能性母题是在对同类型故事的各种异文中重复性内容的综合，再结合对该类型故事的整体性内容进行分析，即把故事内容分解为相互限制、相互制约的不可分割的不同部分的基础上给出的抽象。”（吕微《母题：他者的言说方式——〈神话何为〉的自我批评》）

说，并不需要具备所有的 31 个功能项，缺少几个功能项不会改变其余功能项的排列顺序。关于故事类型，邓迪斯也曾指出：“应该记住，一个故事类型是一个合成的情节概要，它在准确无误的细节方面对应的不是一个个别的异文，但同时又在某种程度上包含着那个民间故事所有的现存异文。”<sup>[1]</sup>

如图 8 所示，假设我们把大圆当作神奇故事的全部功能项，把长方形当作所有神奇故事中的任意故事，那么，所有的长方形都被涵盖在大圆之内。大圆相当于所有故事的“最小公倍数”。

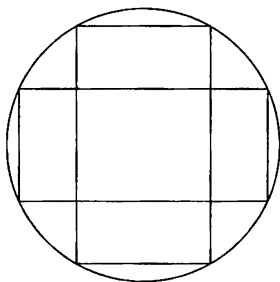


图 8 全部功能项与具体故事的关系

“节点—故事”与“功能项—故事”的关系则恰恰相反。节点相当于所有同题故事的“最大公约数”。也就是说，每一个孟姜女同题故事都涵盖了前述的 9 个故事节点。举例来说，假如在某一同题故事中，故事 A 包含母题 1、2、3、4、5，故事 B 包含母题 2、3、4、5、6，故事 C 包含母题 3、4、5、6、7，那么，故事的节点就只有 3、4、5。

如图 9 所示，假设我们将两个长方形视作任意两个孟姜女同题故事，把小圆视作 9 个故事节点，那么，所有的长方形都涵盖了小圆。

---

[1] [美] 阿兰·邓迪斯：《民俗解析》（户晓辉编译），第 229 页。

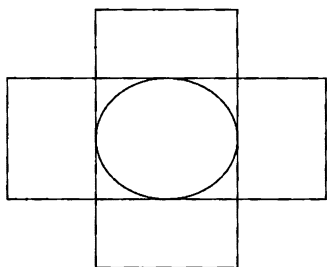


图9 问题故事与节点的关系

在许多情况下，故事类型与问题故事难以重叠，比如《狼外婆故事》和《老虎外婆故事》，明显属于同一故事类型，但由于“物”的名称不同，我们无法将它纳入到问题故事中进行研究。尽管这样看起来有点呆板，可是，既然我们已经如此定义了，就只能按着既定的规则来操作，任何理论的提出，都有一定的适用范围和局限。

但在一些特殊的情况下，有些故事类型与问题故事是可以重叠的，比如《狗耕田的故事》，这一故事类型中的所有异文，还没有发现“物”的名称不是“狗”的。在这种故事类型与问题故事的集合对象完全一致的情况下，我们可以画出一张更清楚的示意图来说明功能项与节点的区别。“图10”大圆即全部功能项，两个长方形即任意两则故事异文，中间的小圆即全部节点。

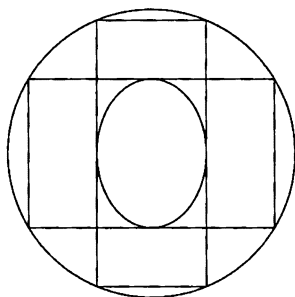


图10 特殊情况下功能项、故事与节点的关系

# 民间故事的无序生长及其最优策略

今天我们提起梁祝传说，许多人以为“化蝶”就是该传说的唯一结尾。实际上，民间的口头叙事从来没有定本，它的每一个环节都有滋生新奇情节的可能，总体上表现为无限的丰富多样和生命树般的枝繁叶茂。但是，它又不同于完全的混沌，正如顾颉刚所说：“虽是无稽之谈原也有它的无稽的法则。”<sup>〔1〕</sup>本章所要讨论的，正是这些“无稽的法则”：

（一）以梁祝传说结尾部分的结构方式为个案，探讨故事生命树的生长机制，并借以证明民间故事形态多样化的合理性。

（二）讨论是哪些因素作用于梁祝传说，使“化蝶说”能够在枝繁叶茂的故事生命枝中一枝独秀。另外，假设这些因素存在，它们又是通过什么机制作用于整体和部分？

正如广义进化理论所揭示的，虽然个人的行为举止部分受到各种规章制度的指导，或者受到当下语境与心境的影响而做出了截然不同的选择，但从总体上看，最终形成的秩序却呈现为一种有序的自然

---

〔1〕 顾颉刚：《自序》，《古史辨》第一册，上海古籍出版社，1982年，第22页。

结构。所以，从统计学的角度来看，社会文化的演变规律“与生物种群、进化枝或生态系统是很相像的”，“社会本身就是一个自进化系统，它有紧随危机性紊乱之后稳定在一个可能的平稳状态上的能力”<sup>[1]</sup>。

基于把故事生命树视为一种“自组织”的思路，本章试图抛开对于具体的、个别的故事文本的研究，站在统计分析的角度，把采自不同时代不同地区的各种梁祝传说视为均质文化平台上的“故事集合”来展开讨论。

## 一、信息空白造成情节缺失

可考最早确切记载梁祝传说的文本是南宋乾道五年（1169）张津《四明图经·鄞县》：“义妇冢，即梁山伯祝英台同葬之地也，在县西十里接待院之后，有庙存焉。旧记谓二人少尝同学，比及三年而山伯不知英台之为女也，其朴质如此。按《十道四蕃志》云义妇祝英台与梁山伯同冢，即其事也。”<sup>[2]</sup>

---

[1] [美] E. 拉兹洛：《进化——广义综合理论》（闵家胤译），社会科学文献出版社，1988年，第90、91页。

[2] 目前学界一般认为梁祝故事起于东晋。但此说是从钱南扬《祝英台故事集》一书中搬出来的。钱氏本人反倒并不肯定此说，只是姑且做个假设。“东晋说”的主要依据是，清代翟灏在《通俗编》中引了一则唐人张读《宣室志》的记载，说梁祝死后，东晋丞相谢安曾为祝英台请封。但是，现行《宣室志》无此记载，另外，李剑国称：“祝英台：清梁章钜《浪迹续谈》卷六《祝英台》引《宣室志》……按：《宣室志》不载此。梁氏所引系转征他书，而陈校疑亦据他书。前已言，《宣室志》所载皆唐事，祝英台事乃在东晋，自不应载于本书。”（见李剑国《唐五代志怪传奇叙录》下册页832。李氏将祝英台事断在东晋仍可商榷，但认为不应载于《宣室志》当是。）“东晋说”的另一个证据是明末徐树丕的《识小录》，该书说《金楼子》和《会稽异闻》都载录了梁祝故事。《金楼子》是梁元帝所作，成书较早，似乎可以支持“东晋说”，但是，此书在明代初年就已湮没，而徐树丕卒于清代康熙年间，徐氏怎么可能看得到《金楼子》？而从《永乐大典》等各种现存的《金楼子》存目来看，并没有关于梁祝故事的记载。至于《会稽异闻》，连书名都不见信录，更不用说书本身了。南宋张津《四明》（转下页）

故事的起源与流变并不是我们所关心的。上述所要说明的是，在上述的记载中，故事的结尾也还仅止于祝英台有义妇之名和梁祝二人“同冢”——这是梁祝故事最原始的结尾，没有多少传奇色彩。

至于祝英台为什么会得到义妇的封号，她与梁山伯是否情人关系，他们为何未婚同冢等问题，张津及其他载录者均未做具体说明。也许当时民间已有相关传说，<sup>[1]</sup>也许成熟的情节尚未产生，但有一点是可以肯定的：一则简单的传闻，总是会留下许多疑问的。

任何一则令人惊奇、感动、悲情的传闻，都会激起听众追根究底的欲望，留下许多信息空白，情节中的每一处空白或者说每一个疑问都会成为一个“缺失”。在民间叙事中，只要存在缺失，就一定会形成“紧张”，每一处紧张都必须引进一种或多种新的母题来加以消解。<sup>[2]</sup>本书将这一增加母题以消除紧张的过程称作“补接”——嫁接新的母题，弥补原有情节的缺失。

到了明清两代，见于文字记载的梁祝传说骤然增多，故事情节也愈加丰富确凿。如翟灏《通俗编》：“《宣室志》：‘英台，上虞祝

---

（接上页）图经·鄞县》说唐代的《十道四蕃志》中记载了梁祝故事，但《十道四蕃志》早已不存，更不可考，张津也有假托古书的可能。也许有人还可以找出别的证据来，但是，目前所有指为宋代以前的证据，无一足信。我们确切知道的，最早记载梁祝故事的，就是张津本人。同是宋代的《舆地纪胜》《四明志》等相关著述也有些许记载，但没有提供更多的信息。可见有宋一代，梁祝故事尚在十分简陋的阶段。到了元代，袁桷《延祐四明志》还是持张津的说法，在后面加了一句“然此事恍惚，以旧志有姑存”。袁桷系元代学官，藏书富甲浙东，他说“此事恍惚”，大概当时文献所见也难有定论。

[1] 复旦大学查屏球教授在《新见最早的〈梁山伯与祝英台传〉——兼论梁祝故事在唐宋流行》一文中提到，韩国高丽时代有一本《夹注明贤十抄诗》，其中有一首《蛱蝶》，中有一句“俗说义妻衣化状”，注家在这里引了一首《梁山伯祝英台传》，全诗共60句，查屏球认为诗传至少不晚于1126—1204年，并且认为：“这可能是现存的最早的表现梁山伯与祝英台故事的长诗。”（李浩主编、西北大学文学院编《中国古代文学研究高层论坛论文集》，中华书局，2004年，第83页）由此看来，大约在南宋甚至更早，苏南浙北一带已有梁祝故事的流传，故事结构已经基本成型。

[2] 参见格式塔心理学派的“闭合律”。



氏女，伪为男装游学，与会稽梁山伯者同肄业。山伯，字处仁，祝先归二年，山伯访之，方知其为女子，怅然如有所失。告其父母求聘，而祝已字马氏子矣。山伯后为鄞令，病死，葬鄞城西。祝适马氏，舟过墓所，风涛不能进，问知有山伯墓，祝登号恸。地忽自裂，陷祝氏，遂并埋焉。晋丞相谢安，奏表其墓曰义妇冢。’”<sup>[1]</sup>

原本简单的同冢核心至此已经演绎出了比较完整的情节。但是，翟说一方面弥补了同冢说的缺失，一方面却又造成了更多新的缺失。从故事逻辑上来说，新的缺失包括：梁祝同窗两年，祝是如何瞒过梁以及其他同学的？祝英台为什么单单爱上梁山伯，而不是其他同学？他们之间有什么默契？祝英台如何在男人堆里保持她的贞洁？梁山伯病故与祝英台有没有直接关系？祝投梁墓之后，祝的未婚夫马某将做什么反应？等等，新的缺失必然引起新的紧张，而且又将要求补接更多的母题来消解这些紧张。

事实上，对于“梁祝有何干系？为何同冢？”等情节缺失的弥补方式并不只有翟说一种，如果把最原始的“同冢”叙事所形成的缺失当成我们讨论梁祝传说结尾生长方式的第一步，那么，我们从现当代流行的大量梁祝传说中可以看到，民间叙事在解释同冢的原因时，补接了“英台投墓”“死后合葬”“择女阴配”等多种母题。<sup>[2]</sup>

关于“阴配说”，浙江鄞县、慈溪等地的说法是，梁山伯为官清廉、积劳成疾，最后死于任上，或是私开粮仓赈灾被斩，当地百姓苦其生前尚未婚配，就为他觅得一才貌相当的早逝烈女祝英台，

[1] 翟灏撰，颜春峰点校：《通俗编》卷37，中华书局，2013年，第529页。

[2] 本章所据以分析的梁祝故事主要采自周静书《梁祝文化大观·故事歌谣卷》（中华书局1999年）、钱南扬《祝英台故事集》（中山大学民俗学会小丛书1930年）、樊存常《梁山伯·祝英台家在孔孟故里》（山东文化音像出版社2003年）。检出现当代流传的梁祝故事异文共102篇。

将他们阴配同冢，而梁祝生前可能并不相识。<sup>[1]</sup>另有一种说法是，后人在为梁山伯掘地造墓的时候，从墓地挖出署名烈女祝英台的墓碑，于是顺水推舟将他们阴配同冢<sup>[2]</sup>。这类传说是建立在梁祝本不相识基础上的母题，当它封闭地解释了同冢的原因之后，在逻辑上没有形成可供进一步发挥的情节缺失，也就失去了进一步推动情节发展的生长动力，没有补接新母题的必要，也就没有能够广泛流传。

“合葬说”各地都有，但并不盛行。山东济宁的说法是，梁山伯葬后，祝英台哭死在梁山伯墓前，“世人感念祝英台的情义，经多方商议，决定把她和山伯合葬”。浙江宁波的说法是：“人们为了纪念梁祝保境安民的功德，就把他俩的墓迁拢，合葬在一起。”而河南汝南一带则称祝英台殉情以后，“嘱家人葬于梁山伯墓东边，……隔路相望”<sup>[3]</sup>。合葬说分割了从死到葬的时间，中断了情节高潮，而且偏离了“裂墓、投墓”这样的神奇叙事风格，采用了纯写实的叙事方式，无法补接神奇再生母题，也很难生长出其他新的母题，因此，从叙事逻辑上只留下了“后人进行纪念”一种合理的生长可能。

## 二、缺失形成紧张，补接无序生长

以上诸说中，情节缺失最多、最神奇、最开放的母题是“投墓说”。我们暂且抛开其他诸说，回到翟灏“投墓说”的故事路线上，继续我们的讨论。

---

[1] 如《祝英台阴配梁山伯》《清官侠女骨同穴》《开仓分粮济百姓》《梁县令治水》等，只有《梁县令治水》提到梁祝生前曾经同学；另有《大侠与清官》还将祝英台说成本是男扮女装的美男子。均见《梁祝文化大观·故事歌谣卷》。

[2] 如《千万阴兵助康王》《蝴蝶墓与蝴蝶碑》等，见周静书《梁祝文化大观·故事歌谣卷》。

[3] 周静书：《梁祝文化大观·故事歌谣卷》，上述引文分别见第43、217、247、257页。

源故事补接祝英台投墓这一母题后，可能产生两类缺失。

一是逻辑缺失。如果在情节整体的叙事逻辑上，还存在不能自圆其说的细节，形成了需要进一步解释和说明的可能性，我们就认为这一情节存在逻辑缺失。比如在祝英台投墓之后，我们可以这样问：祝英台的投墓行为是否具有合理性？为什么一个不遵父母之命媒妁之言，私订终身的女子在当时的社会环境下还能被旌表为义妇？祝英台投墓之后，双方家庭，尤其是祝的未婚夫马某将做什么反应？等等。

二是情感缺失。民众情感是一种集体评价机制，它对某一情节的展开或者结局是否感觉满意，主要取决于该情节给多数民众带来的是审美愉悦还是缺憾。如果某一阶层或群体认为该情节不能满足他们的情感需求，那么，我们就认为这一情节存在情感缺失。民众的情商基本上适合用“木桶效应”<sup>[1]</sup>来解释，它总是向着该群体中情商最低、情绪最激烈的一端靠拢，所以民间叙事往往是感情最强烈、爱憎最分明的，主人公的行为以及行为的后果也常常是非理性的。“投墓”作为一出爱情悲剧，美的事物遭到毁灭，自然会在民众心理上形成情感缺失，造成紧张，这种紧张必须得到消解。

事实上，几乎所有的逻辑或情感的缺失都会形成紧张，需要补接新的母题以消解这种紧张，而不同的传播者会选择补接不同的母题。因此，人群类别的多样性决定了补接并不特别地朝向某一个方向，而是朝向几乎所有可能的方向。这些方向的不同可能由他们知识结构或审美趣味的差异所决定，也可能由于别的原因，但这不是本书所关心的。本书只是想说明，任何一个成熟的故事，在其生命树的每一个枝节上，只要存在缺失，就有机会补接尽可能多样的母

---

[1] 木桶效应大意为：一个木桶由许多块木板围合而成，如果这些木板长短不一，那么，木桶的容量并不取决于较长的木板，也不取决于木板的平均长度，而是由最短的那块木板决定。

题，枝枝叶叶，朝着最大限度的混乱和无序发展。

由于这里我们只讨论故事的结尾，因此，在投墓母题派生的所有缺失中，我们只选择其中一个点进行分析，在这一缺失点上补接的众多母题中，只选择其中一枝进行追踪。这样，我们才有可能在杂乱无章的枝枝蔓蔓中理出一根枝条，进行单线追踪，以保持写作思路的清晰。现在，我们所选择的缺失点是：马某在未婚妻投入别人墓地之后有何作为？

按照故事逻辑，我们可以穷尽各种可能来设想补接母题的各种方案，比如：1. 掘墓寻人；2. 回头找亲家或仇家算账；3. 追至阴间与梁山伯再度展开夺妻之战。事实上，不仅我们所设想的这些母题都在民间叙事中真实地出现了，而且还出现一些我们意想不到的母题。

在本章写作所依据的 102 个现当代梁祝传说中，共有 41 个故事涉及投墓这一母题（其中《观音寺结缘》没有出现马某这一角色），它们分别补接了马某的 6 种可能行为（6 个母题，其中有两个故事同时具有 2、4 两个母题）。

表 3 中的 6 个母题基本上穷尽了我们可以想象的马某的所有可能行为。<sup>[1]</sup> 在 2—6 这 5 个母题上，每个母题都可能出现一处或多处缺失，每一处缺失又可补接多个母题。

表 3 祝英台投墓情节的补接母题

| 母题  | 1. 不作为 | 2. 掘墓 | 3. 阴府夺妻 | 4. 化身异类 | 5. 吓成红脸 | 6. 殉情自杀 |
|-----|--------|-------|---------|---------|---------|---------|
| 文本数 | 13     | 10    | 7       | 10      | 1       | 1       |

[1] 据韩国学者崔云植先生向笔者讲述（2004 年 10 月 17 日），韩国有一种异文，祝英台投墓之后，马某很失望，转轿回家，这时，墓门又打开了，梁祝出来，到别处过上了幸福生活。这大概也是马某不作为的一种母题吧。

根据本章的单线追踪方案，我们选择文本较多的第2个母题“掘墓”来讨论。

掘墓之后，又会产生新的缺失。比如：掘墓发现了什么？或者，掘墓的后果是什么？缺失就意味着结构的不完整，结构不完整的故事一定会在传播过程中补接新的母题，通过不断生长以使结构趋于完整。在我们所讨论的这10个文本中，这一缺失又补接了4个母题：

A. 蛇护墓穴，吓退掘墓者。如所见为“两条大蛇”或“数不清的大蟒蛇”，马某被吓退或者吓死。<sup>[1]</sup>

B. 马某找到尸骨，打击报复。“他掘开坟墓，找到许多尸骨，便四下抛散，不料那些尸骨又重新聚拢在一起。”<sup>[2]</sup>

C. 梁祝发生尸解。如“只见两块青石板，其他一无所有”“不见尸体，只见两个白色的鹅卵石”“墓掘开了，里面只有两块粘在一起的石头”。<sup>[3]</sup>

D. 梁祝化为双飞物，在另一世界得到永生。如“那白蛇、青蛇双双腾空驾雾飞去”“两只鸳鸯鸟从里面飞出”“只见得一双白蝴蝶飞出”等。<sup>[4]</sup>

凡是出现母题A的，掘墓者被吓退，该情节的逻辑缺失得到封闭，故事在逻辑上失去了进一步生长的动力（但并不排斥情感缺失的存在和进一步补接的可能性）。母题B出现悲剧主人公的尸骨，

---

[1] 如《梁山伯与祝英台》《金童玉女风月记》《三生三世苦夫妻》等。见《梁祝文化大观·故事歌谣卷》。

[2] 如《梁祝复活留人间》等。见《梁祝文化大观·故事歌谣卷》。

[3] 如《英台姑娘和山伯相公》《英台作诗托终身》《竹箴箍桶永久紧》《闽南传说的梁山伯与祝英台》（收入周编本时作《梁祝同化白蝴蝶》）等。分别见《梁祝文化大观·故事歌谣卷》《祝英台故事集》。

[4] 如《鸳鸯成双不分离》《闽南传说的梁山伯与祝英台》《梁山伯与祝英台》（收入周编本时作《三载同窗生死恋》）等。分别见《梁祝文化大观·故事歌谣卷》《祝英台故事集》。

这是需要被安置的遗物，情节出现缺失，显然必须补接新的母题。母题 C 是尸解母题，这一母题是否形成缺失，我们将在后面继续讨论。母题 D 在逻辑上和情感上都得到了封闭，但是，根据民众情商的“木桶效应”，这一母题在情感上还有进一步生长的可能，比如在有的故事中，梁祝在另一世界得到幸福还不能满足民众的心理需求，他们还要求对妨碍了梁祝爱情的马某进行处置。<sup>[1]</sup>

我们选择母题 C 即“尸解”母题来讨论。母题 C 共有 4 个文本。

a. 如果讲述者把“尸解”母题理解为主人公已经飞升，那么，石头就成了没有意义的单纯的石头，从故事逻辑上看，情节已经封闭了。这样的文本只有 1 个，故事把尸解与化蝶拧在一起，并且说明“这时才知道那一双白蝴蝶，就是它俩的化身”。<sup>[2]</sup>两块青石板就变成了没有任何意义的道具，无须进一步交代。

b. 如果讲述者认为石头本身就是梁祝的化身，那么，石头的归宿就必须有交代，故事生命树还将继续生长。这类文本有 3 个。

首先，马某会选择对两块石头进行处理：马某试图分开（或砸坏）两块石头，但怎么也分不开（或砸不坏）。马某把它们分别丢到河的两岸（或坡的左右），终于把它们分开了。

其次，“分开”作为一种缺失，形成新的紧张，一定要补接一个有关“结合”的母题才能消解这一紧张。在母题 b 的 3 个文本中，《英台作诗托终身》和《英台姑娘和山伯相公》说两个石头最后变成了两棵树（或竹），根连根，丫对丫（或缠在一起）。其一补接了马家砍掉竹子，村里人又用以造四弦琴的母题；另一则补接了马某被气死，死后变成掩脸虫，后人在两棵树的地方开展纪念活动等母

---

[1] 处置马某的文本如《鸳鸯成双不分离》。可以佐证这一情感缺失的是，马某“化身异类”这一枝母题链的感情指向，基本都是对马某的唾弃和嘲弄。

[2] 谢云声：《闽南传说的梁山伯与祝英台》，见《祝英台故事集》。

题。<sup>[1]</sup>《竹箴箍桶永久紧》说两块石头分别变成了杉和竹，人们把杉树做成木板、把竹做成箴，用箴来箍桶，这样，它们又紧紧地结合在一起了。

至此我们可以看到，就我们所追踪的这一根枝条来说，几乎在每一个环节上都穷尽了它的生长可能，最终必然生长为整个故事生命树的一个组成部分。

### 三、故事生命树的枝端模型

我们再用表4罗列涉及投墓母题的全部41个故事的枝端母题。<sup>[2]</sup>

表4 “英台投墓”后补接的母题列表

| 序号 | 篇名       | 结尾方式                           | 流传地区      |
|----|----------|--------------------------------|-----------|
| 1  | 彩蝶双飞     | 英台投墓、梁祝化蝶                      | 各地        |
| 2  | 梁山伯与祝英台  | 英台投墓、马某掘墓、蛇护墓、梁祝化蝶、封义妇冢        | 宁波鄞县      |
| 3  | 金童玉女风月记  | 英台投墓、梁祝化蝶、马某掘墓、蛇护墓、封义妇冢、庙食受祭   | 宁波        |
| 4  | 祝英台钟情梁山伯 | 英台投墓、梁祝化蝶、封义妇冢                 | 浙江上虞      |
| 5  | 蝙蝠双飞梁祝魂  | 英台投墓、梁祝化为蝙蝠、魂归天界               | 浙江舟山      |
| 6  | 梁祝情深上天庭  | 英台投墓、马某追入阴间、阎罗断案、梁祝回归天庭、马某还魂另娶 | 浙江、上海     |
| 7  | 观音寺结缘    | 英台投墓、梁祝化蝶、魂归天界                 | 宜兴        |
| 8  | 三蝶奇缘     | 英台投墓、梁祝化蝶、马某自杀、马家报复、三人俱化为蝶     | 广西融水苗族自治县 |

[1] 补接的这一母题即《孔雀东南飞》结尾的母题。

[2] 表中序列故事1—35出自《梁祝文化大观·故事歌谣卷》，序列36—39出自《祝英台故事集》，序列40、41出自《梁山伯·祝英台家在孔孟故里》。

| 序号 | 篇名        | 结尾方式                                              | 流传地区         |
|----|-----------|---------------------------------------------------|--------------|
| 9  | 尼山姻缘来世成   | 英台投墓、马某迫入阴间、阎罗断案、梁祝魂归天界、被黎山老母收为徒弟、还魂报国、荣华富贵       | 浙江、河南        |
| 10 | 鸳鸯成双不分离   | 英台投墓、裂衣化蝶、马某掘墓、梁祝化为鸳鸯飞出、马某自杀、化身水蛇皮                | 浙江、江苏        |
| 11 | 梁山伯与祝英台相爱 | 英台投墓、梁祝化蝶、马某化砂虫、迎亲者俱化花草                           | 河北           |
| 12 | 英台姑娘与山伯相公 | 英台投墓、马某掘墓、梁祝化双石、石被分开、石化蓝竹相缠、竹子造琴                  | 贵族罗甸县布依族地区   |
| 13 | 飞蝶化彩虹     | 英台投墓、梁祝化蝶、再化彩虹                                    | 重庆丰都         |
| 14 | 英台作诗托终身   | 英台投墓、裂衣化蝶、马某掘墓、梁祝化双石、石被分开、石化两树相缠、后人纪念、梁祝化蝶、马某化掩脸虫 | 广西东兰、巴马、田阳等地 |
| 15 | 梁祝复活留人间   | 英台投墓、马某掘墓，梁祝尸骨被抛散、散而自聚、得仙女救活还魂、幸福生活               | 朝鲜           |
| 16 | 夫妻恩爱白头吟   | 假投墓、马某受惊、祝家退彩礼、梁祝出逃、白头到老                          | 浙江宁波         |
| 17 | 蝴蝶仙       | 英台投墓、梁祝化蝶、魂归天界                                    | 杭州           |
| 18 | 梁祝永结并蒂莲   | 英台投墓、梁祝化蝶、再化并蒂莲                                   | 江苏           |
| 19 | 赌誓成真真亦假   | 英台投墓、梁祝化蝶、马某病故、变马兰花                               | 杭州           |
| 20 | 结发夫妻      | 英台投墓、梁祝化蝶、马某跟入阴间、阎罗断案、神判、以飘发断案、祝归梁山伯、马某另娶         | 宁波           |
| 21 | 三生三世苦夫妻   | 英台投墓、马某掘墓、梁祝化青白二蛇、转世许仙夫妇                          | 浙江、江苏        |
| 22 | 马俊告状      | 英台投墓、马某气死、阎罗断案、查簿、俱还魂、马某另娶、梁祝白头到老                 | 广东海陆丰一带      |
| 23 | 梁祝读书洞     | 英台投墓、雷劈马某、梁祝化鸳鸯                                   | 山东兖州、邹县、微山一带 |
| 24 | 马文才塑像的传说  | 英台投墓、墓出二蛇、马某受惊成红脸                                 | 浙江宁波         |
| 25 | 马郎港的成因    | 英台投墓、马某淹死变马郎鱼、喜欢拱土堆（以为是坟堆）                        | 江苏洪泽湖一带      |



| 序号 | 篇名               | 结尾方式                                                                 | 流传地区          |
|----|------------------|----------------------------------------------------------------------|---------------|
| 26 | 白衣阁的传说           | 英台投墓、梁祝化蝶、民间举行纪念活动                                                   | 河南汝南一带        |
| 27 | 梁祝和双蝶节           | 英台投墓、梁祝化蝶、民间举行纪念活动                                                   | 江苏宜兴一带        |
| 28 | 蝴蝶不采马兰花          | 英台投墓、梁祝化蝶、马某变马兰花                                                     | 浙江            |
| 29 | 英台化蚕             | 英台投墓、梁祝化蝶、马某追入阴间、<br>阎罗断案、阎罗不作为、祝马变身斗法、<br>英台最终化蚕、梁变蚕的栖息物、马<br>某变麻苍蝇 | 不详            |
| 30 | 映山红的来历           | 英台投墓、化为映山红                                                           | 福建泉州          |
| 31 | 竹箴箍桶永久紧          | 英台投墓、马某掘墓、梁祝化双石、石<br>被分开、化身竹树、竹木制桶                                   | 福建漳平一带        |
| 32 | 草花蛇              | 英台投墓、马某变草花蛇                                                          | 广西玉林一带        |
| 33 | 马文才变马郎鱼          | 英台投墓、马某变马郎鱼                                                          | 江苏            |
| 34 | 马文才变公猪           | 英台投墓、马某病死、阎罗断案、梁祝<br>成夫妻、阎罗设计、马某变公猪                                  | 浙江景宁畲族<br>自治县 |
| 35 | 死人嘴为啥要盖书         | 英台投墓、梁祝化蛾、蛾伤人、丧事须<br>防出蛾                                             | 湖北沔阳一带        |
| 36 | 海陆丰戏剧中的梁祝        | 英台投墓、马某自杀、阎罗断案、查簿、<br>还魂、马某另娶                                        | 广东海陆丰         |
| 37 | 祝英台的歌            | 英台投墓、梁祝化蝶                                                            | 河南            |
| 38 | 闽南传说的梁山伯与<br>祝英台 | 英台投墓、裂衣化蝶、马某掘墓、梁祝<br>尸解                                              | 闽南            |
| 39 | 梁山伯与祝英台          | 英台投墓、马某掘墓、见空穴、梁祝化<br>蝶                                               | 广东东莞          |
| 40 | 蝴蝶成双不分离          | 英台投墓、裂衣化蝶、墓出蝶                                                        | 山东济宁          |
| 41 | 峰山姻缘来世成          | 英台投墓、阎罗释姻缘、梁祝化蝶、魂<br>归天界                                             | 山东济宁          |

从表 4 可以看出，英台投墓之后，故事表现出了多种可能的走向。我们只需把“英台投墓”当作这一树枝的根部，就可以向上画出一幅枝繁叶茂的故事生命枝，作为我们生命树的枝端模型。

但当我们试图实际绘制这样一幅图画的时候，就会发现，仅是

具有英台投墓母题的故事（还有许多的异文甚至根本就没有涉及英台投墓的母题）的枝端部分，就已经杂乱得让我们眼花缭乱。这里只能画出梁祝投墓之后，马某追至阴间，“阎罗断案”这一更趋枝端的生命枝。根据现有的文本，我们得到故事生命树的这一小枝枝端模型：

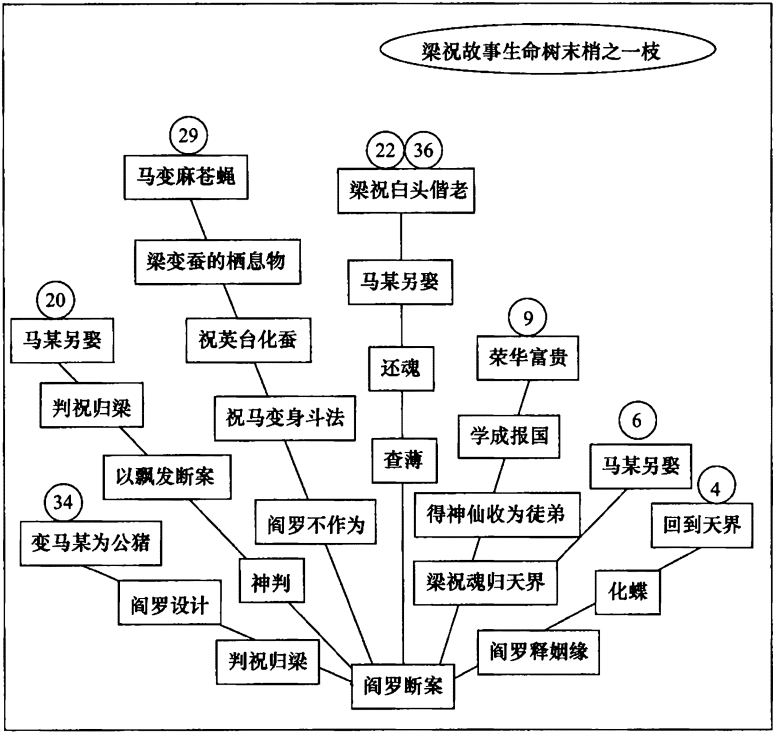


图 11 梁祝传说生命树的部分枝端模型

从图 11 我们可以看到，在每一枝母题链的最末端，从梁祝一方来看，其结局总是白头偕老、荣华富贵、回归天界这样的“大团圆”母题，而从马某一方来看，或者是化身异物（多为丑陋事物），或者是还魂另娶（多强调娶丑女），封闭了树枝进一步生长的动力——缺失。

## 四、生命树主流枝干的竞择标准

下一个问题是，在所有混乱无序的枝枝杈杈中，是否存在一个占主导地位的主流枝干呢？回答这个问题之前，我们首先对故事生命树的形态特征（同题故事的故事集合所呈现的特征）做一简单辨析。

每一次故事讲述，都是特定语境下的“这一个”。当我们努力要求把握“这一个”的时候，我们发现，讲述主体的智商、情商、知识结构，以及讲述环境等各种外在因素都会对讲述文本产生巨大的影响。但是，对于语法学意义上的“理想故事”来说，讲述主体是可以而且必须被悬置的。

“根据索绪尔的看法，语言规则作为一种社会制度归根结底是主体的创造，但创造语言的主体只是一个在逻辑上存在的抽象主体，就好像上帝一旦完成了工作就从此进入休眠状态一样，主体在创造了语言规则以后，语言规则也就从此脱离主体，而主体不再干涉其独立的生存。”<sup>[1]</sup>对于民间文学，我们可以做同样的表述。当我们把所有的单个主体所讲述的某一类文本（如梁祝传说）叠放在一起的时候，我们看到的就不再是一个富于讲述者个性色彩的文本，而是由许多文本所组成的“故事生命树”。生命树所体现的形态特征，与主体的个人特质、讲述环境等外在因素之间的关系，就被统计规律所湮没了，它体现为一种脱离了主体的“独立的生存”。它无关个体、无关语境，呈现为一棵“自然树”的特征。

只有当我们充分理解了故事生命树的自然特征，我们才能更深刻地理解理想故事“趋于模式化”的“内在性”，才能更好地理解故

---

[1] 吕微：《“内在的”和“外在的”民间文学》，《文学评论》2003年第3期。

事生命树的生命特征。

其次我们将回答，故事生命树的生长遵循的是什么模式？

我们知道，每一个讲述者的每一次讲述，都是一次创造性的发挥，都生产了一个独立的文本（异文）。但是，如果每一次变异的文本都能够在传播中得到平等对待，那么，故事将永远无法成为民众交流的手段。道理是很明显的：异文之间的“平等”地位将彻底消解民众对于权威文本的认同，各种平行的说法满天飞，所有的异文都只能当谣言对待，讲述者与接受者之间无法形成共同知识，于是，不同讲述文本之间、讲述者与接受者之间，就无法在一个共同知识的平台上进行对话。这样，所有的故事讲述都无法得到认同，每一次讲述都会变成一次自说自话。

事实上，我们说每一则异文都是一种存在，并不意味着每一则异文都具有传播的价值。与自然界的生存竞争一样，在故事的传播过程中，任何一个经由个体创造性发挥后的变异情节，都必然要在传播过程中接受公众的选择。适合于大众传播的情节被选择性地保留了，而那些不适合大众传播的情节则会被淘汰或改造。自然选择不仅适用于生物学与自然科学，也同样适用于别的许多社会、文化领域，包括我们的故事学。

选择与竞争总是需要有一些作为游戏规则的竞争标准存在，即使这种标准只是某种倾向，而不是明确的准则。那么，在这种故事异文之间的生存竞争中，存在一些什么样的竞争标准？哪类情节能够得益于这些标准，使自己成长为故事生命树的主流枝干呢？

根据既有的民间文学常识，我们可以勾勒几条普适性的“竞争标准”：

（一）是否反映了民众普遍的审美理想或表达了他们的情感意愿。

(二) 是否具有情节发展的逻辑合理性。<sup>[1]</sup>

(三) 是否能与传统的知识结构或地方性知识结构相兼容。<sup>[2]</sup>

除此之外,我们还希望能发现一些在梁祝故事传播中更具体的影响因子。本章在对梁祝传说这一生命树的枝端形态(结尾方式)<sup>[3]</sup>归纳中发现,在生命树中,不同枝干的分支数量、不同分支所包含的文本数量、不同分支的伸展长度等,均有很大差异。通过对这些差异的分析,我们还可以得到以下几条竞择标准。

(四) 越是富于传奇色彩的、主人公具有主动行为的母题链,其缺失也越多,越容易形成紧张、衍生冲突,需要而且能够补接更多的新母题,更容易优先生长为粗壮的树枝,显示出更强的生命力。相反,越是过于写实、主人公处于受动状态的母题,其生长能力也更为有限,很难生长成为主流枝干。

比如,“英台投墓”属于前者,“死后合葬”和“后人阴配”则明显属于后者。在本章搜集的文本中,关于“英台投墓”的异文有41个,“后人阴配”的异文有7个,“死后合葬”的异文不到5个。显然,前者更容易成为故事生命树的主流枝干。

---

[1] 情节的合理性必然地要受到接受者的检验。比如,艾青发表在《人民文学》1953年第2期的《歌剧梁山伯与祝英台》一文指出,越剧《梁山伯与祝英台》中“楼台会”一场,梁祝之间的争吵毫无必要:“剧作者这样处理的目的,不外是想加强梁的反抗精神,使之更具革命性。但是一个人物的反抗精神,一定要根据他的性格来决定,不能像在一碗菜里加进一些胡椒那么轻便的。”可见,每一次改编都必须经由接受者的检验才有可能得到认可。

[2] 比如,2005年7月25日《法制日报》B7版有尹兆熊《“杨门虎将”遭评书迷指责》的报道,称《杨门虎将》一剧“剧情过分强调谈情说爱,演员表演不合理,与人们听到的评书《杨家将》差异太大,因此遭到很强烈的指责”。也就是说,许多接受者在欣赏这一剧作之前,头脑中已经有一些关于该故事的基本知识,如果当下的故事偏离接受者原有的知识结构太远,就很难得到接受者认可。

[3] 由于笔者绘制的“梁祝故事结尾形态图”过于庞大,难以在书中豹现,只能斑现如“图11”。

(五)越是成熟的、影响大的传统母题(也就是说,越是倾向于共同知识的母题),越容易为传播者所理解、接受和记忆。只要它能合乎逻辑地补接在这一故事中,就能更加牢固地在更广阔的范围內被传播,甚至喧宾夺主,成为故事的主流枝干。

如顾颉刚、钱南扬论证了祝英台投墓与《华山畿》中华山女子的人棺“何等相像”的关系。<sup>[1]</sup>钱南扬论证了“盖魂化蝶的传说,实在也是从韩凭妻衍化而来”<sup>[2]</sup>。投墓说与化蝶说两个新母题,补接在原有的“乔装游学”“祝庄访友”等母题之后,更加大了故事的传奇色彩和可接受程度,后来都成了梁祝传说的主流枝干。

(六)故事的人物类型、命运类型、情节类型之间,往往有一些相对稳定的搭配关系,它们可能深刻地影响着故事的进展与结局。比如,情爱类故事中对男女主人公“有情人终成眷属”之类的“大团圆”结局的要求,就深刻地影响着梁祝传说结尾的生长方式。

一方面,我们强调情节的生长是随机的、无序的,另一方面,在对梁祝传说的考察中,我们发现几乎所有异文的结局都出现了大团圆倾向。我们把表4或者图11当作抽样文本,通过对样本的统计分析就可以看出,无论最终梁祝是化生、还魂、尸解、转世,还是魂归天国,最后总是以团圆为指归。

对于那些不能指向团圆结局的梁祝传说,几乎都未能在大众传播中得到保存。从我们的统计样本来看,这类文本数量近于零,小概率事件不构成对于大团圆倾向的冲击。

此外,从故事传播的角度来考察,还可以发现一些对异文间的生存竞争影响较大的“外在因子”,例如地域优势与文字优势在故事

---

[1] 顾颉刚:《华山畿与祝英台》,钱南扬编《祝英台故事集》,中山大学民俗学会小丛书,1930年。

[2] 钱南扬:《叙论》,《祝英台故事集》。

传播中的作用。

某一现象的地方性解释文本在向外扩张的过程中，与其他地区的解释文本有可能相兼容，也有可能相抵牾。在那些互相抵牾的文本的竞争过程中，文字传播，以及文人墨客的推波助澜无疑有助于强化渠道优势，树立某些文本的权威地位。因此，产生于文化先进地区的文本由于其文化强势地位，相对更具传播优势，更容易培养成故事生命树的主流枝干。

“江苏一带，自唐、宋以来，便不乏文人凭吊遗址、诵咏爱情故事的诗作。南宋薛季宣的《游祝陵善权洞》诗，明冯梦龙在《喻世明言》中写的传记，都是大家熟悉的例子，并且还由此而逐代形成了关于梁祝的诗文系列，这无疑是梁祝传说得以在那里流传、发展的有力依托。”<sup>[1]</sup>从现有的文献资料看，梁祝传说中的化蝶母题最早集中出现于江苏宜兴一带。宋明时期，宜兴文人反复咏叹碧鲜坛的“双双蝴蝶飞，两两花枝横”，宜兴地区记载的梁祝传说鲜有完整情节，多数只叙梁祝化蝶之事，以至于钱南扬认为“化蝶说”很可能最早起于宜兴，后来才逐步传播到其他地区。<sup>[2]</sup>

化身母题是一个世界性的母题，各地关于梁祝化身的说法无奇不有，仅从表2即可看到，化身物分别可能是蝙蝠、鸳鸯、双石、双树、蓝竹、彩虹、并蒂莲、青白二蛇、蚕、映山红、竹树、蛾等十余种，何其芳也说：“我的家乡四川的传说又说他们变成了一对鸟。并且真有一种身如鸽子大，羽毛深蓝色，雌雄总在一起，其中

---

[1] 吴祖德：《梁祝故事在上海的传播及其特点》，《民间文艺季刊》，1988年第2期。

[2] 钱南扬认为化蝶母题进入梁祝故事是比较后期的事件，并且假设此说来自宜兴地区：“还有一点值得注意的，就是宋元明宁波的志乘中，没有一句关于化蝶的话。上面所举的例（案：即早期“化蝶”记载），都是宜兴志乘中的。所以我疑心祝英台故事传到宜兴后，才把化蝶事加入的。”（《祝英台故事集·叙论》）

有一个拖着尺来长的红色尾巴的鸟被人们叫为梁山伯、祝英台。”<sup>[1]</sup>而化蝶说之所以能胜出其他诸说，与浪漫文人的偏好和江苏文人的诗文传播不无关系。正如如果没有何其芳的文章传播，我们很难知道四川还有一种叫梁山伯与祝英台的雌雄对鸟。

当然，或大或小，还会有许多其他的因素在影响着异文之间的生存竞争。我们永远无法穷尽对于故事的各种必然的、偶然的竞择标准的探讨，我们也没有穷尽这些标准的必要，这里只是希望以上建立的解释模式能够部分合理地用来解释我们所提出的问题，这样，我们就可以合乎逻辑地进入下一单元的讨论。

## 五、竞择标准的作用机制

我们接着讨论关于优先生长的最后一个问题：假设我们已有了关于自然选择的竞择标准，那么，它们发生作用的机制是怎样的？

我们以表4为例来展开讨论。假定我们讨论的起点是“英台投墓”，而终点必须指向“大团圆”，这样，问题就突然变得有趣起来。我们可以把问题抽象为：由一个共同的起点，经由不同的路径，要到达一个共同的终点，哪条路径是最优选择？

这显然是一个“有约束条件的最优化问题”。

假定上一节关于情节枝干的6条竞择标准是有效的，那么，我们就可以将之视作路径的优化标准，各种外在因子则是制约路径选择的约束条件。为了简化讨论，这里略去约束条件的影响，简单地抽象为“无约束条件的最优化问题”，试图为梁祝故事的结尾方式设

---

[1] 何其芳：《关于梁山伯祝英台故事》，《人民日报》“人民文艺”第92期，1951年3月18日。



计一条简单的优化路径。

根据最优化原理，作为整个过程的最优路线应该具有这样的性质：无论过去的状态和历史如何，从目前的状态出发，余下的路线必须构成最优策略，直到终点。利用这个原理，可以把多阶段决策问题的求解过程看成是一个连续的逆推过程。在我们的议题中，即由“团圆”这一“终点”逐步向前逆推到“英台投墓”。我们分成五个步骤来逐一分析。

（一）以主人公的存在状态而论，他们指向“团圆”的途径只有3条。

1. 灵魂团圆。
2. 肉身团圆。
3. 化身团圆。

（二）以上3条途径还可以有各自的最优叙事策略。也就是说，作为整体最优策略的子策略，也必须是该步骤中的最优策略。

1. 灵魂团圆在民众的想象世界中，只能存在于两种空间：或者天界，或者冥界。从统计数据看，灵魂团圆明显以“魂归天界说”为主，表4中出现6个文本。魂归天界是大型英雄史诗、重要人物传说的通用结局，不是爱情故事之专属（出现这类母题一般会在故事开头先交代主人公原属天界的某一神灵，为了某种原因而下凡）。

另有个别异文如《马文才变公猪》讲述梁祝并未魂归天界，而只是在阴间做了夫妻。就民众的感情意愿来说，天界与天堂相当，冥界与地狱相通，因而，让梁祝留在冥界显然难以流行，不会成为最优选择。

2. 肉身团圆从逻辑上说只有两种可能：或者死后还魂，或者本来就没死。

从文本统计来看，肉身团圆明显以还魂说为主，表4中出现4个文本。其中异文《三生三世苦夫妻》讲述梁祝转世做夫妻。转世需要的时间间隔太长，必然中断故事高潮。没有了情节的连续性，别说是苦夫妻，即便是幸福夫妻，也无法成为最优选择。

假死说只有1个异文，《夫妻恩爱白头吟》讲述祝英台的三阿哥为梁祝二人策划假死，继而掩护他们私奔。假死说需要众人进行许多前期策划和准备工作，还得天气状况相配合，而且从逻辑上说，既然决定私奔，早就可以行动，无须把事情弄得这么复杂，所以，假死说也很难成为最优选择。

3. 在化身团圆中，蝴蝶、彩虹、鸳鸯、并蒂莲显然比其他化身物如蝙蝠、青白二蛇、两块石头、两棵树、竹子和树、蓝竹、映山红、蚕、蛾等更具有美好的象征意义，因而出现的概率理应大些。但是，鸳鸯和并蒂莲并不是各地常见物，它们不是民间共同知识，在传播过程中，很容易被地方性知识所改造。从统计数据来看，蝴蝶说与彩虹说的出现频率也确实相对较高。在这两者之中，化蝶说出现在成熟的韩凭妻故事之后，极富传奇色彩，又风起于文化发达地区，占得了天时地利人和，因而成了诸多化身物中的最优选择。有时即使讲述梁祝升天、还魂或化彩虹、化鸳鸯，也要先提一句化为蝴蝶，然后再进入下一个细节。

综上分析，在步骤（二）中，关于主人公命运的叙事策略进一步优化为：

1. 主人公魂归天界。
2. 主人公还魂。
3. 主人公化蝶。

（三）在步骤（二）的3种优化策略基础上，还可以滋生不同的叙事策略。

1. 魂归天界，等于主人公回到了原点，故事一般就此结束。

梁祝在理想天界的生活没有缺失和冲突，无法补接新的情节。如果需要进一步展开魂归天界之后的叙事，只能让主人公重回人间。于是，少数异文可能会补接还魂母题，如异文《尼山姻缘来世成》。但是，还魂之后的情节很难与还魂之前的情节有机、紧凑地整合在一个连续的故事当中。这类情节显然不能成为故事文本的最优策略，应予排除。情节的有机生长只能发生在魂归天界之前、英台投墓之后，也即只能在阴间地府中展开。

2. 还魂说在叙事策略上与魂归天界说基本相同，都是回到原点。主人公原来站在十字路口，现在依然站在十字路口。故事欲短，可以就此打住，以一句“后来他们过上了幸福生活”而结束；故事欲长，也可以从此开始一个全新的叙事。异文《尼山姻缘来世成》即讲述了一个新的关于梁山伯祝英台精忠报国、花好月圆的故事。还魂之后的情节很难有机接续原有情节，明显属于画蛇添足，可以排除在故事的最优策略之外。<sup>[1]</sup>

3. 在化蝶说中，如果“飞出蝴蝶”只是祝英台投墓时衣裙撕裂所化，或者仅仅是讲述者为了表达对权威文本认同的一句插入语。那么，梁祝灵魂尚有归天或还阳的机会，故事还可以再补接灵魂团圆或肉身团圆的母题，问题回到了1和2。

如果蝴蝶在故事中是作为梁祝灵魂的终极化身，那么，两只蝴蝶间的爱情故事很难进一步得到展开，故事至此就该结束了。

---

[1] 事实上，一些外在的约束条件，比如体裁的制约，就对情节设计具有很大影响。比如，“还魂”是个极有生长力的母题，还魂之后的遗留问题，可能需要冗长的情节来补接，而故事要求短小精悍，难以容纳“还魂”对于情节延伸的要求；戏曲则不同，如果情节过于俭省，则无法敷衍成戏，满足不了市场要求。所以，“还魂”母题出现在戏曲中的频率远远高于故事。

情节的进一步生长只能从马某身上着手。马某可以在祝英台投墓之后有所作为。

综上所述，在步骤（三）中，最优叙事策略可以进一步具体到如下4种：

1. 主人公直接魂归天界，结束。
2. 主人公先到阴间，然后升天或还魂，结束。
3. 主人公直接化为蝴蝶，结束。
4. 主人公化为蝴蝶，马某有所作为。

（四）在上一步骤的4种优化母题基础上，1、3两种很单纯，也很稳定，无须再切分；2、4尚有缺失，还可以再造冲突，有必要进一步切分。

关于2的分叉：主人公到了阴间之后，如果没有缺失和冲突，一样很难补接新的情节，只能简单地接受阎罗王的点拨，立即升天或还魂，这只是“主人公直接魂归天界”或“主人公还魂”的一种变式。前面已有分析，此处不再讨论。

如果要在阴间滋生新的情节，就必须先设置缺失和冲突，这样的设置似乎只有一种方案，让主人公的对立面——马某也追入阴间，继续展开夺妻斗争。斗争形式可以是强行争夺，也可以通过打阴司来解决。因为主人公必须升天或还魂，所以，最终一定要由阎罗王出面解决争端。也就是说，打阴司是不可缺少的一环。

关于4的分叉：从马某的角度来看，马某可以有所作为，也可以不作为。关于“不作为”的叙事不在我们讨论之列；从马某有所作为的角度来说，马某可以为善，也可以为恶。马某为善无法滋生冲突，所以马某必须为恶。马某为恶可以在两个空间内进行：一个是地上，一个是地下。

马某针对梁祝的地上作为，只能是掘其墓。掘墓行为制造了紧

张，但从结果来看，反面角色的任何行为，在民间叙事中都只能以失败而告终，而失败的过程则可能不断变异。

马某针对梁祝的地下作为，必须以梁祝也在地下为前提。如果梁祝是以化蝶为终，那么，马某即使追入地下，也无法有所作为。所以，这一策略必须排除。

（五）以上四个步骤的分析结束后，最优叙事策略可以更加具体到如下4种：

1. 主人公直接魂归天界，结束。
2. 主人公直接化为蝴蝶，结束。
3. 梁山伯在阴间与马某展开夺妻斗争，并在阎罗王跟前打赢了官司，胜利后与祝英台魂归天界。
4. 主人公直接化为蝴蝶，马某掘墓失败。

上述步骤及其结果，是纯粹“虚拟推算”的结果。

推算进行到这里，其实已经在很大面积上与本章第三节的枝端模型基本对应了。基于故事生命树不同枝干间生存竞争的6项竞择标准，上述步骤（五）得出的4种叙事策略都有可能成为候选的最优策略。具体谁会成为最强大的枝干，仅从第四节所述的6项竞择标准已经无法做出判断，最优者的胜出，还有赖于各种“外在因子”的作用。诸如地理、历史、文化、体裁、偶然事件等等，都有可能在这—竞择过程中产生巨大影响，正如地理、气候等外在因子也会对自然界的物竞天择产生巨大影响一样。

## 六、结语：节点之间一定存在最优路径

故事结构趋于完整的要求是故事自然生长中的内在动力，不依赖于任何个体的意志。从故事生命树的根部向上看，我们看到了成

熟故事的大量异文总是呈现着最大限度的混乱和无序。故事情节在每一个缺失处都会补接新的母题，以使故事结构趋于完整。这种补接可能出于逻辑的要求，也可能出于情感的目的，它们似乎并不朝向任何先验的、确定的方向。

所有混乱无序的生命枝，都是具体文本生产过程中的合理存在，但是，这种个别状态下的合理性并不代表它在另一种状态下也是合理的。于是，互不相融的文本之间就产生了生存竞争，具有更多受众的文本，或者说，被主流媒体或意见领袖选中的文本可能得到优先生长，有望成为主流枝干。

有趣的是，如果我们越过杂乱的枝干，直接考察每一根生命枝的末端形态，却又会发现，几乎所有生命枝的末端都指向了同一个终极目标——大团圆结局。

从一个固定的起点，指向一个固定的终点，无论中间的路径有多少，总会有一条最优、最合理的捷径，而且，这条捷径几乎可说是固定的、先验的。具体到梁祝传说，我们发现，无论异文之间如何千差万别，但几乎所有异文都有一些共同的“节点”。这些节点是保证该文本被认定为“梁祝传说”的基本要素，如“同学”“同冢”“团圆”等。

只要能找到这些同类故事中的节点，我们就同样可以证明，在相邻两个节点之间，一定会有最优化的叙事策略存在。尽管相邻节点之间的异文可能极其丰富多样，但最优叙事策略却只是有限的几种。所以说，相邻节点之间的最优叙事策略也是相对固定、近乎先验的。

只需要把相邻节点之间的叙事策略看成是整体叙事策略的子策略，我们就可以进一步大胆地断言，整体最优叙事策略是相邻节点间最优叙事策略的有序组合，也就是说，作为节点间最优叙事策略

之和的整体最优叙事策略也必然是相对固定的、近乎先验的。

这种最优策略的外在形式就是故事的最优结构。所以说，这种固定的、近乎先验的叙事策略，或者说叙事结构，就是民间故事最本质的属性——趋于模式化。

# 史诗可持续生长机制与叠加单元

与通行的史诗研究进路相反，本章试图从纯粹的文本分析入手，探讨史诗情节可持续生长的结构机制，返以解释史诗传承中许多令人难以理解的演述现象。

我们假定史诗是在一定“情节基干”的基础上，以附着性的“叠加单元”的形式来不断生长的，那么，每一个叠加单元的内部结构，都必须是一个有条件的、自足的、闭合的独立系统。

叠加单元如果以“加法”起兴，新增了人物，掀起了新的矛盾与冲突，就必须以“减法”结束，将新增的人物牺牲或消灭掉，让新掀起的矛盾与冲突全部得以消解，使该单元内产生的各种问题全部得到解决，保证该单元结束时不留任何后患。相反，如果以“减法”起兴，就必须以“加法”将新单元中出现的缺失补回到原来的状态。叠加单元的结束，以回到该单元的“初始状态”为标志，也即“回到原点”。

根据以上推论，本章以季羨林译《罗摩衍那·战斗篇》<sup>[1]</sup>作为

---

[1] [印度] 蚁垤：《罗摩衍那·战斗篇》上下二册（季羨林译），人民文学出版社，1984年。



个案，展开示范分析，在一定的边界下，解析《战斗篇》的情节基干与叠加单元，据以验证前述推论，并为之构画一个可持续叠加的结构模型，展开模型分析，最后，据以解释史诗演述中的种种神秘现象。

## 一、中国现存史诗的演述状况及问题的提出

史诗大多叙事宏富，版本杂陈，传本数目无法精确统计。中国三大史诗更是卷帙浩繁，“格萨尔史诗究竟有多少部和多少行文字，恐怕只能是越统计越多，越发掘越丰富，永无止境”<sup>〔1〕</sup>。著名《格萨尔》艺人才让旺堆认为：“史诗有四方魔国四大敌的四部、十八大宗和二十八中宗外，小宗不可胜数。其原因是《格萨尔》无穷智慧融贯三界，建树业绩千千万。”<sup>〔2〕</sup>青藏高原流行的说法是“每个藏人口中都有一部《格萨尔》”。

史诗往往还具有极其神秘的传承方式。《罗摩衍那》的作者蚁垤就被塑造成了一个仙人，印度有很多关于这位仙人的神奇传说。<sup>〔3〕</sup>中国三大史诗同样无一能摆脱这种传承方式的神秘色彩。“在众多的《格萨尔》说唱艺人中，那些能说唱多部的优秀的艺人，往往称自己是‘神授艺人’，即他们所说唱的故事是神赐予的。”<sup>〔4〕</sup>神授的方式多种多样，可以是病中得授，也可以是梦中得授，或者在一个人迹罕至的地方得授，不一而足。大玛纳斯奇居素甫·玛玛依从 20 世

---

〔1〕 耿升：《译者的话》，〔法〕石泰安：《西藏史诗与说唱艺人的研究》（耿升译），西藏人民出版社，1993 年。

〔2〕 官却杰：《略论“格萨尔”史诗说唱艺人才让旺堆演唱形式及特点》，《格萨尔研究》第四辑，内蒙古大学出版社，1989 年，第 269 页。

〔3〕 详见季羨林：《比较文学与民间文学》，北京大学出版社，1997 年，第 246—247 页。

〔4〕 杨恩洪：《民间诗神——格萨尔艺人研究》，中国藏学出版社，1995 年，第 84 页。

纪60年代到80年代一直坚持其“梦授说”，但每次所说的内容不一致，“做梦的时间有所不同（8岁、13岁），做梦的地点也有所不同（在父母身边，与牧民在一起），但是，梦中都见到了史诗中的英雄”<sup>[1]</sup>。另外，他也不否认从他哥哥费尽心血搜集的各种各样的手抄本中受益良多，但他演述的章部，却远远超过了哥哥的抄本。

活态的史诗演述，内容不大稳定。“如西藏的札巴、玉梅，青海唐古拉的才让旺堆和果洛的俄合热、格日坚参等，他们都有一个共同的特征，他们都会说唱许多新的部头”。<sup>[2]</sup>而且，“每位艺人对自己报出的能够说唱的史诗目录也有出入，……如果让他们把每部的名称说一遍，也常常会有增添或遗漏”<sup>[3]</sup>。

史诗许多章部的可复述性比较差。艺人们往往把复述当作一种苦差，即使是极优秀的江格尔奇，“在那神秘而庄严的气氛中，当着众多的听众，显露自己的技艺和知识。通常，他们就在这样的气氛中演唱《江格尔》。但是，当提出让他们复述所唱的内容时，那事情就变得复杂了。……复述《江格尔》的做法，对他们来说简直是一种折磨”<sup>[4]</sup>。

史诗艺人在表演过程中还有很多禁忌。“如一些地区的江格尔奇忌讳学唱完整的《江格尔》，认为演唱完整的史诗会缩短生命。”<sup>[5]</sup>而且，史诗艺人一旦进入角色，一般都要把该章演述完整，“口头演唱的江格尔奇的记忆力特别强，他们可以连续不断地把《江格尔》的某一部演唱下去”，但是，这种记忆又有很大的局限，“他们演唱

---

[1] 郎樱：《玛纳斯论》，内蒙古大学出版社，1999年，第154页。

[2] 郭晋渊、角巴东主：《他与格萨尔的不解之缘——访黄南州艺人仓央嘉措》，《格萨尔研究》第四辑，内蒙古大学出版社，1989年，第258页。

[3] 杨恩洪：《民间诗神——格萨尔艺人研究》，第41页。

[4] 仁钦道尔吉：《江格尔论》，内蒙古大学出版社，1999年，第14—15页。

[5] 郎樱：《玛纳斯论》，第19页。

时最怕被人打断，因为一被打断，就想不起来已经唱到哪里，就得重新开始”<sup>[1]</sup>。

这些史诗传承和演述中难以理解的神秘现象，往往给研究者带来许多困惑。对于那些大多是文盲的史诗艺人的惊人记忆力和超强创作能力，我们往往只是叹为观止。<sup>[2]</sup>

但是，如果我们对史诗文本进行排比分析，很容易就会发现，史诗的基本情节大都极为简单。而对于那些基本情节之外的各个章部，不仅同题史诗（如《玛纳斯》）内部各章部之间情节结构复沓雷同，即使是同类史诗（如英雄史诗）之间，情节结构也没有大的差异。它们往往“只是由叙述富足如何失去或匮乏如何消除而构成的”<sup>[3]</sup>。也即由“不平衡”向“平衡”过渡的形式所构成。

尽管许多史诗篇幅巨大，内容宏富，但究其结构形式，却并不复杂。只要我们对史诗的性质和它的产生背景有一种超离于具体演述细节的理性认识，知道史诗这种“具有重大意义的艺术形式”只不过是“历史上的人类的童年时代”的产物，知道史诗“同在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永不复返这一点分不开”<sup>[4]</sup>；只要我们相信这种“童年时代”的艺术产品具有一些可以被认知的形态规律，我们就可以设想，前述种种看似难以理解的

---

[1] 仁钦道尔吉：《江格尔论》，第10页。

[2] 如徐国琼就认为：“艺人的各种神秘现象，与传统巫术是密切相关的。如欲研究艺人的‘神授’实质，必与巫术很好地结合起来。从心理反映来说，‘神授’艺人的心理和巫术术士的心理，有一点是完全相同的，即二者都相信自己是神的‘代言者’，只不过‘通神’程度及各自的职能有所不同而已。”（徐国琼：《〈格萨尔〉考察纪实》，云南人民出版社，1993年，第309页）这种看法在史诗研究中非常盛行，如此一来，就基本上切断了从文学角度和艺术创作角度探讨史诗演述神秘现象的可能性。而本书恰恰是彻底抛开巫术迷障，从情节结构入手，以探讨史诗演述中的各种神秘现象。

[3] [美] 阿兰·邓迪斯：《民俗解析》（户晓辉译），第16页。

[4] 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第二卷，人民出版社，1972年，第114页。

繁乱头绪的背后，或许会有一些极简单的结构法则在起着极关键的作用，这些法则可能是无意识地左右着这些史诗艺人，也可能是有意识地被这些史诗艺人们所利用。“口传史诗有其内在的、不可移易的质的规定性，它决定着史诗传统的基本架构和程式化的总体风格。而这正是史诗诗学应该研究的主要任务所在。”<sup>[1]</sup>

## 二、史诗演述初始条件的设定

正如在物理实验中，为了比较铁丸与羽毛的自由落体，必须排除空气阻力，将实验对象置于真空管中进行一样，为了方便进入史诗结构的“文本分析”，我们首先必须屏蔽各种具体个别的、非常规的语境因素的干扰，因而假定史诗演述是在一种理想的、均质的初始条件之下的同质创编。也就是说，我们必须假定所有史诗演述都是常规语境下的常规演述。

就史诗演述的具体情境来说，史诗艺人有时可能面对百十人群，有时可能只是面对寥寥数人；有时可能兴致盎然激情澎湃，有时可能意兴阑珊敷衍了事。史诗艺人在不同的状态下，针对不同听众的不同需要，其水平发挥肯定会有明显差异，甚至演述的情节和结构也会有所变更、增删。但是，我们的讨论首先必须排除这些具体的、或然的、变动的语境，需要设置一个“平均值”状态下的常规语境，否则，我们就会被各种繁杂的扰动因子遮蔽视线，以至于只见树木不见森林，永远无法切入到对于史诗结构的规律性认识。

因此，在进入讨论之前，我们有必要先为史诗的演述设定如下一些理想、均质的初始条件。

---

[1] 朝戈金：《口传史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，第72页。

## （一）关于史诗艺人

史诗艺人一般可分为“神授艺人”和“承袭艺人”两种。所谓“神授艺人”是指那些能够在一定的记忆基础和结构框架内进行即兴创编，并能依据外部条件（如时节、场合、受众的特定诉求）不同而随时增删、创编的创造性史诗艺人。<sup>[1]</sup>“承袭艺人”是指那些因袭性的史诗艺人，他们一般只对史诗进行“复述”，只起着稳定既有史诗知识的作用，理论上不具备创编功能。<sup>[2]</sup>因为后者不参与史诗创作，我们讨论的史诗艺人限指前者，而且一般指称那些没有受过文字教育的，靠“记忆”保存文本的史诗艺人。<sup>[3]</sup>

## （二）关于听众

史诗演述总是在特定民族或区域的人群中进行的，听众是相对固定的，而史诗艺人则是流动的、随机的。<sup>[4]</sup>不同的史诗艺人可能在不同的时间面对同一批听众。因此，我们假定每一次具体的演述之前，听众都已经从别的史诗艺人那里习得了该史诗的一般性知

---

[1] 即使有些“神授”的艺人本身，也不讳言继承与创编的关系，如居素甫·玛玛依就在史诗的尾声中唱道：“我承袭了别的歌手的唱本 / 演唱中我也是边唱边增加内容 / 我尽我所知演唱玛纳斯 / 请各位兄长不要责怪我。”（郎樱《玛纳斯论》第163页）

[2] 史诗艺人的分类有时也不一定以是否“神授”作为标准，但必须以是否具有即兴创作能力来分类。“江格尔奇的演唱可以分为两大类：一类严格遵循已固定下来的规范脚本，偏离它们是不许可的；另一类在表演过程中即兴创作，改变了个别事件的序列，扩展或压缩情节，加进了自己的新内容。”（仁钦道尔吉《江格尔论》第26页）

[3] “识字的江格尔奇只占总数的小部分。其中有的人的所谓识字，也只是粗通文墨而已。”（朝戈金《口传史诗诗学》第49页）居素甫·玛玛依是玛纳斯奇中极少见的识字而又“神授”的特例，大部分的“神授”艺人如格萨尔史诗艺人中的札巴、玉梅等，都是文盲。

[4] “是谁使它（《格萨尔》）得以传播和普及呢？……在拉达克是由流浪音乐家这个贱民种姓来负责这一切的。……它们那质量低劣的文句、民间故事的简单特征以及某些孤立的内容无疑解释了这种事实。”（石泰安《西藏史诗与说唱艺人的研究》第317页）“有的玛纳斯奇像游吟诗人一样，走到哪里，唱到哪里。”（郎樱《玛纳斯论》第26页）“上了岁数的艺人（江格尔奇）多半是一个村落一个村落地演唱。……哪里需要，他们就在那里伴之以歌唱、音乐和动作，哪里用得着，他们就在那里模仿动物的叫声。”（仁钦道尔吉《江格尔论》第13—14页）

识，具备了史诗演述的一定评判能力。<sup>[1]</sup>这些知识和能力能够监督史诗艺人的演述不偏离史诗的情节基干。

### （三）关于“情节基干”

尽管多数学者认为口传史诗没有定本，但如果我们把同一民族不同史诗艺人所演述的“同题史诗”进行比对，析取它们的“最大公约数”，就会发现，同题史诗存在一些共有的、不可更改的情节单元及其排列顺序。这些情节单元及其秩序是所有该史诗的演述者们所共同遵守的。我们把这些情节单元与秩序的组合称作“情节基干”。我们假设这些情节基干是所有史诗艺人据以发挥自己创编才华的基础文本。

### （四）关于叠加单元

由于情节基干只是一个“最大公约数”，所以，任何实际演述的文本都会比情节基干更加丰富、拥有更多的情节单元，或者具有更充分的细节铺陈。也就是说，任何个别文本都是情节基干的“展开式”<sup>[2]</sup>。因此，我们必须假定活态的史诗文本不仅是可持续生长的，而且具有一个可持续生长的、简单的结构机制。<sup>[3]</sup>

相对于情节基干中那些不可随意更改的稳定的情节单元，我们

---

[1] “在西藏的其他地方以及蒙古，大众都零零散散地掌握、说唱和传播格萨尔史诗的片段。”（石泰安《西藏史诗与说唱艺人的研究》第317页）

[2] “歌手在学习演唱史诗时，不是从头至尾地记唱词，而是背人物出场的先后、情节要点、片段与事件的先后顺序以及传统性的共同之处和史诗的套语等等。……然后，在演唱过程中创作自己的唱词，并不断加以改变，使之符合听众的思路。有时在唱词中还添入这样或那样一些新的细节甚至故事情节。当然，类似这种带有即兴性质的新的创作内容只能加在定型的、经久不变的传统框架之中。”（原出《江格尔与突厥—蒙古各民族叙事创作问题》，转引自仁钦道尔吉《江格尔论》第25页）

[3] 一个有代表性的个案是，《格萨尔》史诗在近现代仍然有许多新的生长，比如，许多学者都曾在藏族地区搜集到《德岭战争之部》与《美岭战争之部》，讲述格萨尔王与希特勒的战争、与美洲国王的战争，反对白色人种。这两部新传本在形式、行文、风格上都与传统的旧抄本非常相似，说明新传本的创作与旧抄本的既有模式是有密切关联的（详见徐国琼：《〈格萨尔〉考察纪实》，第256—261页）。

把那些不属于情节基干部分的，而是史诗流传过程中由不同的史诗艺人所演绎出来的，而又能够得到听众认可的情节单元称作叠加单元。此外，我们也可以把史诗中的叠加单元类比为故事中的附着性母题，只不过叠加单元是可以独立成篇的大单元，附着性母题是插入性的最小情节单元。

### （五）关于违规文本

史诗演述是大多数史诗艺人的谋生手段，史诗演述成功与否直接关系到他们的生存质量。任意一个时代或地区的听众都可能见识过多位史诗艺人的演述，这就决定了史诗艺人的演述必须以情节基干为本，在情节基干的基础上，尽可能地生动、丰富，不做违规的创编。另一方面，任意一个史诗艺人的违规创编都可能会受到听众的质疑，而且还可能会受到其他史诗艺人反复、强势的常规演述的压制、排斥。

### （六）关于演述技艺

从科学的角度，我们必须否定神的存在，因此，我们必须相信“神授艺人”之所以敢于大胆创编而又能够满足听众的要求，不悖听众的既有知识，一定是领悟到了一套可供操作的创编“秘技”。这些秘技既包括对史诗情节基干的熟稔与领悟，也包括对演述套路和唱词等口头程式的熟练掌握，更主要的是，还必须领悟、掌握叠加单元的结构技巧。至于这些秘技是否披上神授的外衣，那只是史诗艺人自我宣称方式的不同。<sup>[1]</sup>

---

[1] 调查者得知艺人仓央嘉措是难得的能演述传说中的《白惹羊城》的艺人，可艺人自己介绍唱本的诞生过程却既非神授，也非师承：“他苦思冥想了好多天，把自己听过的史诗中的诗句和自己说唱中的遣词运句的特点，凭着自己走南闯北的见闻等等统统按照史诗的格式，有意往一起凑，反复加工、创造，组织情节，调整细节。经过他几天的努力，一部《白惹羊城》的雏形总算由他自己创造出来了。”（郭晋渊、角巴东主《他与格萨尔的不解之缘——访黄南州艺人仓央嘉措》，《格萨尔研究》第四辑，1989年）我们试着假设，如果仓央嘉措不是这么实诚，而是坚持这是“神授”得来，谁又能不信呢？

### 三、史诗结构的可持续生长机制

史诗结构必须具备一种可持续生长的机制，它才能由一件单纯的史事或一则简单的故事，生长成为洋洋大观的鸿篇巨制。

尽管许多学者都有将史诗艺人及史诗演述神秘化的倾向，<sup>[1]</sup>但是，任何一个无神论者只要相信“神授”其实只是史诗艺人对于叠加单元的一种创编感悟，就一定还能想到，对于那些文盲史诗艺人来说，剔除了“神”的作用，“神授”与“承袭”之间，其实也只“相隔一层纸”：叠加单元的结构必须具有一种极简单的操作规则，才有可能被这些文盲史诗艺人在某一个特殊的时刻所迅速领会和掌握，也才有可能被这些文盲史诗艺人不假思索地、流畅地运用于具体的演述活动中。

而且，叠加单元的结构机制必须首先满足我们在第二节所设定的各项初始条件，才能保证史诗艺人在具体的演述过程中不遭到听众的否定。而要满足这些初始条件，叠加单元就必须具备以下几种功能：

（一）叠加单元的展开，是在情节基于既有的各种具体条件下的展开。比如，相同的主人公及主人公性格、相同的人物关系、相同的人物功能、相同的活动范围和生存环境、主人公使用相同的武器和道具，等等。也就是说，叠加单元的展开，不能与情节基于中的基本设置相矛盾。

（二）叠加单元所产生的结果不能影响原有情节基于的既定情

---

[1] 比如，石泰安就曾详细描述了他所知道的关于史诗艺人的种种宗教特征：“说唱艺人，其神通性出自神灵在他们耳边低声细语的事实。他们的辞汇非常丰富，特别是包括作为史诗典型特点的多种隐喻或譬喻。”（石泰安《西藏史诗与说唱艺人的研究》第468页）其他许多学者也都在各自的著述中专门谈论过史诗艺人的“神授”问题，但基本只是以描述，或记录、复述艺人的自述为主。



节和走向。

（三）叠加单元及其自身的组合是对原有情节的发展而不是更改。

（四）无论发生在不同史诗艺人之间，还是发生在同一史诗艺人的不同演述活动中，任意两个叠加单元能够相互兼容。

要满足以上 4 种功能，叠加单元的结构原则只有一种可能：既能满足情节基于所设定的系统内诸关系，又是一个自足的、闭合的子系统。

#### 四、回到原点：叠加单元的运算法则

既然每一个叠加单元都必须是一个相对自足的闭合系统，它就应该在叠加单元这个系统内部完成一次（或数次）冲突的循环，也即必须完成“问题的提出、问题的展开、问题的解决”三个阶段的一次（或数次）循环。提出问题是为了展开新的叙事；展开问题是为了达到叙事的效果；解决问题是为了消除本单元可能造成的后果和影响。

一个自足的闭合系统，必须保证在该系统内部循环完成之后，不会落下任何功能性的遗留物（如果不能满足这一条件，该系统也就不能被视作闭合）。具体到我们的讨论中，叠加单元在完成了冲突的循环之后，也必须自产自销，不能落下未解决的遗留问题，否则，情节基于中的平衡关系将被打破，整个故事系统的结构将被打乱。

叠加单元如果是以“加法”起兴，比如遭遇了新的敌人或增加了新盟友，掀起了新的矛盾与冲突，那么，就必须以“减法”把新增的敌人全部消灭掉，让新盟友在完成任务之后及时离开，将所有新增的矛盾与冲突全部化解，使该单元所产生的各种新问题得以全

部解决；如果叠加单元是以“减法”起兴，造成了情节基于主人公的某种缺失（如“受伤”或“死亡”），那么，就必须以“加法”弥补缺失（如“康复”或“再生”），使主人公完全恢复到该单元开始时的状态。

所以说，无论叠加单元如何运行，其内部“加减运算”的最终结果必须为“零”。在该单元结束时，一切必须回到该单元的初始状态。

以《罗摩衍那·战斗篇》中因陀罗耆的第一次出征为例。反方罗波那的儿子因陀罗耆施展妖术，射伤了正方罗摩兄弟（问题的提出，“减法1”），罗摩的助手须羯哩婆以及他的猴子军队因此而情绪低沉（问题的展开），金翅鸟及时到来，解救了罗摩兄弟（问题的解决，“加法1”）。正如诗中所唱：“金翅鸟这样一拂拭，他们的伤口立刻愈合；他们两个的身躯，迅速变得美丽柔和。”（6.40.39）金翅鸟并不是《战斗篇》中的主要角色，它的出现（“加法2”），是为了解决罗摩兄弟在这一单元内的特殊困境，任务完成之后，它马上“纵身飞入太空中，像风一样迅速飞跑”（6.40.59），而不能继续留在战场（“减法2”）。即使罗摩兄弟后来再次被因陀罗耆的暗箭射杀，金翅鸟也不再出现，因为那是另一个叠加单元的问题，将以另一种方式来进行加减运算。经历了这一场变故，整个战局毫无变化，故事进程又回复到原来的状态。

再以鸠槃羯叻拿的出征为例。反方众罗刹唤醒了大力罗刹鸠槃羯叻拿（问题的提出，“加法1”），以对抗罗摩的军队，正方猴子军队在鸠槃羯叻拿面前节节败退（问题的展开），最终由罗摩出手，杀死鸠槃羯叻拿（问题的解决，“减法1”）。战斗过程中，反方鸠槃羯叻拿勇武非凡，多次捉住正方将领，如哈奴曼、须羯哩婆等许多主要的猴子将领都曾被活捉（“减法2”），鸠槃羯叻拿把它们夹在自己

的两臂之间，但他始终没有伤害正方将领中的任何一个（“加法2”）。道理很简单，关于鸠槃羯叻拿的故事只是一个叠加单元，鸠槃羯叻拿不能损害情节基干中的任何一个主人公。鸠槃羯叻拿在战斗中的作用只是吞食了许多的猴子兵，而猴子兵的数量，在史诗的演述中几乎没有任何功能，或增或减都没有任何意义。<sup>[1]</sup>这一单元唯一新出场的角色是鸠槃羯叻拿自己，而他最终也被罗摩杀死。一长一消，故事进程回复到了原有的状态。

非战斗的场景同样可以插入这种叠加单元。以罗摩与悉多的相见为例。罗摩见了悉多，对悉多的贞洁表示怀疑（问题的提出，“减法1”），悉多非常悲愤，蹈火自明（问题的展开），这时，火神出现了（“加法2”），他把悉多托出火海（问题的解决）。离开火海的悉多以神判的方式证明了自己的贞洁，不仅毫发不伤，也不会对罗摩产生任何怨言（“加法1”）。同样，火神完成救人行为之后，必须退出舞台（“减法2”），不再担任其他功能，它与前述金翅鸟的功能是一样的。这样，经历一个循环之后，故事进程又回复到原来的状态。

综上所述，作为常规语境下的常规演述，任何一位史诗艺人创作的叠加单元，都必须遵循这样一个规则：如果我们把叠加单元开始时主人公的各种初始状态视作“原点”，那么，在该单元结束的时候，主人公的所有状态必须“回到原点”。也就是说，从哪里出发，最后还得回到哪里去。情节基干中原有的人物和功能项不能在叠加单元中被消解，情节基干中没有的人物和功能项则必须在叠加单元

---

[1] 在英雄史诗中，胜败往往只取决于英雄个人，兵力是没有意义的。比如，哈奴曼在向罗摩报告楞伽城的兵力部署时提到，西门有一阿由他（一万）的罗刹守卫，南门有一尼由他（一百万）的罗刹守卫，东门有一钵罗由他（仅指大数目）的罗刹守卫，北门有一阿哩布陀（一万万）的罗刹守卫。西门与北门的数字居然相差万倍，可见兵力数字在史诗中是没有确切意义的。

结束时消除干净，不能落下任何可能干扰情节基干或其他叠加单元的遗留物。

“回到原点”的提出曾受到广州一位的士司机的启发。我问那位司机：“既然日班司机和夜班司机同驾一辆车，各人自负盈亏，那么，假如一个司机跑得多，耗油多，另一个司机跑得少，耗油少，那两个司机之间如何分配汽油费呢？”司机回答：“不管你跑多少路，用多少油，当你交给别人的时候，把油加满就行了。等他跑完了，再加满油还给你。”这时我突然意识到，史诗艺人就如同的士司机，情节基干就如同的士车，每一位艺人的每一次演述，就如同的士司机轮班出车，每次交班的时候，都必须让汽车的状态“回到原点”，如果谁把车损坏了，或把油用光了不加回去，大家就无法和谐共处，无法共享同一辆汽车。这就是多人共享同一对象的“游戏规则”。

## 五、叠加单元与相关结构理论的辨析

叠加单元的提出，旨在解决民间叙事文学可持续生长的结构机制问题。许多学者对这类问题已经有过相关思考，并提出过一些经济适用的结构模式。以下我们将讨论叠加单元与其他相关结构模式的区别与联系，并以此来廓清叠加单元的适用范围。

### （一）叠加单元与“框架结构”的区别及本章回避的内容。

黄宝生在《古印度故事的框架结构》<sup>[1]</sup>中指出，大故事里套小故事的结构是古印度故事文学带有普遍性的特点，突出表现在《本生经》《五卷书》《故事海》等著名故事集当中，这种结构

---

[1] 黄宝生：《古印度故事的框架结构》，《外国文学研究集刊》第8辑，中国社会科学出版社，1984年。

形式，按照西方批评术语，即是框架式（Frame），或连串插入式（Intercalation）。在西方故事文学中，《十日谈》和《坎特伯雷故事集》堪称这种结构的典范作品。

框架结构故事集的突出特点是，全书有一个或少数几个简单的基干故事，基干故事中，插入故事主人公讲述的故事，在这些故事里面，又可以套入更多的独立的故事。总之，大框架里套中框架，中框架里套小框架，小框架里套小小框架……从数学上说，可以达到无限小，也就是说，故事的篇幅，可以达到无限长。这显然是一个可持续生长的结构机制。

黄宝生认为：“古印度故事的框架结构不是偶然产生的文学现象，它导源于古印度两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》。”在史诗中，框架中的故事主要表现为“插话”，即史诗中人物的“讲述”。在《摩诃婆罗多》中，这样的插话大约有二百个，包括有神话、传说、故事、寓言、宗教哲学说教等。这类插话在《罗摩衍那》中相对少得多，但不是没有。

叠加单元与框架结构的区别在于：

1. 框架结构是以插话的形式来展开故事的，插话是史诗主人公讲述的，或听到的寓言，关键点在于，它不是史诗主人公自己的故事。而叠加单元则是由史诗艺人讲述的，关于史诗主人公的故事。

2. 插话中的故事主角是不固定的、随机的。而叠加单元则与史诗的情节基干具有同一行为主体，至少有同一主体的参与。

3. 插话讲述的一般不是正在发生的事件，而是借史诗人物之口叙述过去发生的故事或想象中的故事。而叠加单元是史诗中正在发生的事件的新增情节，叙述的是史诗主人公的现时状态。

4. 插话多数以寓言的形式出现，它们不仅不是史诗生长的必要情节，其反复出现还常常造成故事情节枝蔓庞杂，读者稍不留

神，就会失去故事主线，不知所归。而叠加单元虽然不是史诗的情节基干，但它是情节生长中的一个特定环节，并不偏离原有叙事，与原有的叙事主线密切相关，是对情节基干的丰富和补充。

基于以上区分，本章在对叠加单元的划分中，回避插话内容，也就是说，凡是史诗人物所叙述的事件（如《罗摩衍那》中大段的人物独白和对话，以及史诗人物讲述的故事），无论是否具有独立的情节，均不视作叠加单元。

## （二）叠加单元与“消极母题链”的区别及本章回避的内容。

刘魁立将那些可以延续情节基干，推进情节进一步发展的母题定名为“积极母题链”，而把那些用以替代情节基干中的某一步骤，没有结束或发展情节功能的母题定名为“消极母题链”<sup>〔1〕</sup>。

消极母题链的实质是以更长更丰富的故事母题替代情节基干中的某些单纯直接的情节步骤，比如说，在“狗耕田”故事中，情节基干中的步骤是“兄弟分家→弟弟得狗”，但在有些异文中，可能变成“兄弟分家→弟弟分得牛虱→牛虱被鸡吃，邻居用鸡赔牛虱→鸡被狗吃，邻居用狗赔鸡（弟弟得狗）”。消极母题链因为只具备部分的替代功能，因此，在文本的叙述中必然地还要返回到情节基干上来。消极母题链与叠加单元都是从特定的情节步骤中生发出来、最终又回到了情节基干。

叠加单元与消极母题链的区别在于：

1. 消极母题链是对情节基干中原有的某一情节步骤的“替代”，是对原有情节的细节或母题上的丰富。而叠加单元是情节基干上的“无中生有”，是原有叙事背景下衍生出来的附着单元。

---

〔1〕 刘魁立：《民间叙事的生命树——浙江当代“狗耕田”故事情节类型的形态结构分析》，《民族艺术》，2001年第1期。

2. 消极母题链是从被替代情节的初始状态出发（如“兄弟分家”），最终指向被替代情节的终点状态（如“弟弟得狗”）。而叠加单元则是把情节基干中的某一状态当作原点（如“战争间隙”），最终指向还要回到原点（如“战争间隙”）。

3. 在整个故事的发展过程中，消极母题链只能被取代，不能被取消。而叠加单元既能被取代，也可被取消。

4. 如果用字母来示意，消极母题链是  $\Omega$ （希腊字母）中的弧形，叠加单元则是 IO（西里尔字母）中的圆。

消极母题链在史诗的演述中也有大量的存在，“据才让旺堆说，真正的博仲艺人，无论叙述哪部史诗，都有详述和简述两种本领”<sup>[1]</sup>。当史诗艺人将同一段“简述”情节转化成“详述”情节的时候，他往往就动用了消极母题链，把简单过程复杂化了。

以《罗摩衍那·战斗篇》为例，当罗摩打败罗波那之后，他与悉多的相见是必然发生的情节，按常理，直接相见就是了，但在精校本中，罗摩偏要先让哈奴曼去传信：“猴主！带着这消息 / 迅速走去见悉多 / 然后带着她的话 / 回头来这里见我。”（6.100.22）于是，又派生出一大堆悉多与哈奴曼的毫无实际内容的对话。

消极母题链是对原有情节在细节上的拉伸，不构成额外的冲突与消解，我们在本章的讨论中，回避对这类消极母题链的分析。

### （三）叠加单元与“史诗集群”的区别。

史诗集群（epic cycle）是口头程式理论的术语。“cycle 一词指系列作品，原意是‘完整的一系列’，后逐渐用来表示以某个重要事件或杰出人物为中心的诗歌或传奇故事集。构成系列的叙事作品通常是传说的累积，由一连串作者而不是一个作者创作。有时用于韵文诗歌

---

[1] 官却杰：《略论“格萨尔”史诗说唱艺人才让旺堆演唱形式及特点》。

时也作‘组诗’。……epic cycle 即指由若干‘诗章’构成的一个相关的系列。史诗集群中的各个诗章拥有共同的主人公和共同的背景，事件之间也有某些顺序和关联。核心人物不一定是每个诗章的主人公，但他往往具有结构功能。《江格尔》就是典型的史诗集群作品。”<sup>[1]</sup>

这种“集群”概念类似于我们常说的“水浒人物故事群”“三国人物故事群”，只要是与水浒人物或三国人物相关的故事，都可归入这样的“集群”。

本书界定的叠加单元与史诗集群之“诗章”的异同在于：

1. 叠加单元既指史诗集群中的独立诗篇，也指叠加于成型史诗的线性结构中的情节单元。对于《江格尔》这样的史诗集群来说，叠加单元与诗章基本上是一致的；对于《罗摩衍那》《摩诃婆罗多》《格萨尔王》这种具备完整情节基干的作品来说，叠加单元多指后起的、添加于情节基干之上的情节单元，成为史诗整体的有机部分，这类史诗不是以集群面目出现的，也就不能把叠加单元视作独立诗章。

2. 诗章具有很大的独立性，它一般只依赖于共同的主人公或是极少数共同的重大事件，在不同的诗章中，人物的功能有很大的不同，比如在《江格尔》组诗中，不同的英雄在各诗章中的地位和表现，差别可以很大，某一诗章中顶天立地的英雄在另一诗章中常常显得懦弱无能；反之，某一诗章中的懦弱男子可能在另一诗章中大显神威，关键只看这一诗章是唱颂谁的诗章。叠加单元在《罗摩衍那》这样的成型作品中，作为情节发展中的一个有机环节，人物的功能、情节的发展必须与原诗保持高度的一致，才能成功地进入史诗。

3. 史诗集群是根据史诗的现实生存状态而直接提出的概念，这一术语最早用来指一系列旨在补充《荷马史诗》关于描写特洛伊

---

[1] 朝戈金：《口传史诗诗学：冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》，第13—14页。



战争的叙事诗。叠加单元是针对史诗艺人的演述条件、演述状况及其必备的功能而推演出来的虚拟概念，旨在用以破解史诗演述中的种种神秘现象。

因本章讨论的例文《罗摩衍那》不属史诗集群，因而下述分析中没有需要回避的“诗章”内容。

## 六、选择《罗摩衍那》的理由

我们前面的所有假设与推论都建立在史诗演述、传播的口头性质和变异性上，如果《罗摩衍那》不具备口头性和变异性，那么，关于《罗摩衍那》的讨论就会变得毫无意义。

先看《罗摩衍那》有没有口头性。

莫·温特尼茨在他的《印度文学史》中说：“我们只能这样来设想《罗摩衍那》的流传过程：在一个相当长的时期内，《罗摩衍那》完全靠游方歌手在口头上世代传诵，比如《后篇》里的俱舍和罗婆两兄弟。……如果战争的场面在武士居多的观众里引起了强烈的共鸣，伶工们便可以轻而易举地创造出一批又一批新的英雄，让他们继续厮杀，还可以不断地增加几千个甚至上万个猴兵或罗刹战死疆场的情节，或者把已经讲过一遍的英雄业绩稍加改动再讲一遍。”<sup>[1]</sup>

温特尼茨的这种假设不是没有道理的。“罗摩的传说，从非常古老的时代起，就由歌人和说唱者家庭的民间艺人唱给人们听，这种记载在许多古代著作中都可以找到。”<sup>[2]</sup>“《诃利世系》中说：在创

---

[1] [德]莫·温特尼茨：《民族史诗和往世书》（胡海燕译，姚保琮校），《印度两大史诗评论汇编》，中国社会科学出版社，1984年，第403页。

[2] [印度]斯·格·夏斯德利：《史诗时代》（刘安武译），《印度两大史诗评论汇编》，第21—22页。

作《罗摩衍那》很早以前，罗摩故事就一直由往世书的精通者们（行吟艺人、歌人或民间诗人）到处传唱。《摩诃婆罗多》中就可以找到许多传唱长篇故事诗的记载。”<sup>[1]</sup>因此，学术界普遍认为，史诗虽然“不是用活的口语写作的，然而作为这两部长诗的基础的传说，却是用口语和方言叙述的（更确切地说，是演唱的）”<sup>[2]</sup>。

再看《罗摩衍那》是否具备变异性。

“古代印度，它们以口头吟诵的方式创作和流传。因而，它们的文本是流动性的，经由历代宫廷歌手和民间吟游诗人不断加工和扩充，才形成目前的规模和形式。”<sup>[3]</sup>《罗摩衍那》传本极多，大致有三分、四分等划分法，不同版本之间互有歧异，“北印度本、孟加拉本以及克什米尔本这三种版本之间不仅存在着诗节的差别，而且有的地方整章整章都不相同”<sup>[4]</sup>，具体传本、抄本和印本的数目，现在还无法做出精确统计，“从1960年开始出版的《罗摩衍那》的第一个精校本，搜集了二千来种写本和印本。第一篇《童年篇》的主编、同时也是总主编的印度学者帕特，从二千多种传本中选出了八十六种，作为精校《童年篇》的依据”<sup>[5]</sup>。可见其版本之宏富。

阿·麦克唐奈是这样解释版本差异的：“在那些以吟诵史诗为业的诗人们中间，口头流传的传说随时都有些变化，而这个时候史诗却在不同的地方被人用文字记录下来，成为定型，于是就有了三种不同的修订本。……在真正是原作的几篇中，也还窜入了一些章节。如同亚戈比教授指出的那样，所有这些后来增补到原始史诗身

---

[1] [印度]瓦·盖罗拉：《罗摩衍那》（刘安武译），《印度两大史诗评论汇编》，第51页。

[2] [苏]帕耶夫斯卡娅·伊林：《印度古代史诗摩诃婆罗多和罗摩衍那》（阮积灿译），第432页。

[3] 黄宝生：《印度古典诗学》，北京大学出版社，1999年，第190页。

[4] [印度]拉·斯·“赫拉”：《罗摩衍那》（刘安武译），《印度两大史诗评论汇编》，第6页。

[5] 季羨林：《罗摩衍那初探》，外国文学出版社，1979年，第82页。

上去的部分，绝大多数都和原作结合得十分松散，结合之处很容易辨认出来。”<sup>〔1〕</sup>

综上所述，季羨林认为：“《罗摩衍那》源于民间伶工文学，最初只是口头流传，民间的伶工艺人增增删删，因人而异，因地制宜，经历了不知道多少变迁，最后才形成了一个比较固定的本子。……《罗摩衍那》中有很多层次。就连固定的本子似乎也并不固定。”<sup>〔2〕</sup>基于这一判断，本章选择《罗摩衍那》为例进行叠加单元的分析。

## 七、《战斗篇》的情节基干

《罗摩衍那》正如季羨林所说：“这一部大史诗，虽然如汪洋大海，但故事情节并不复杂。只需要比较短的篇幅，就可以叙述清楚。”<sup>〔3〕</sup>《罗摩衍那》所述，其实是个非常简单的故事：“罗摩失国→流放森林→悉多被劫→寻找悉多→得到助手→战胜敌人→罗摩复国”。具体到《战斗篇》，如果以我们前述叠加单元的标准来分析其情节结构，很容易就能从中析出大量的叠加单元，这些叠加单元完全能够满足史诗结构可持续生长的各项功能。

我们遇到的问题是：以什么标准来确定情节基干？

我们前面第二节提到，情节基干是问题史诗中那些稳定的、不可更改的情节单元，是所有演述该史诗的艺人所共同遵守的情节与秩序的组合。这就产生一个麻烦，我们所据的《罗摩衍那》译本有限，我们的情节基干无法从多个异文的形态学分析中得到。怎么办呢？这

---

〔1〕〔英〕阿·麦克唐奈：《史诗》（王邦维译），《印度两大史诗评论汇编》，第547页。

〔2〕季羨林：《比较文学与民间文学》，第247—248页。

〔3〕季羨林：《〈罗摩衍那〉全书译后记》，蚁垤《罗摩衍那（七）》，人民文学出版社，1984年，第603页。

是一个颇费踌躇的问题。好在本章的目的只是想以大家都能看到的史诗足本《罗摩衍那》为例，试图举例说明哪一些章节“可以”作为自足、闭合的叠加单元而满足我们设定的初始条件。这些章节只是“可能”的叠加单元，而非“必然”是叠加单元。如此，我们便可以在自足的系统内为本章写作所需要的情节基干设定一个大致的边界。

我们甚至可以把情节基干的标准放得再宽一些。我们假定，只要是能满足以下两个条件之一的，就把它看作情节基干：

1. 从全篇史诗的结构逻辑来看，属于故事发展中不可缺少的情节单元。

2. 跨越若干章节而具有因果关系的情节单元。

依此标准，我们可以从《罗摩衍那·战斗篇》中析出 14 个属于情节基干的单元（下面括号内数字为该单元所在章次）：

基干 1：（4）罗摩大军南征，来到南海之滨。因为“人们很早就考证出楞伽即斯里兰卡，但最初也可能是指一个更为遥远的地方”<sup>[1]</sup>，斯里兰卡是印度南面的岛国，因此，“来到海边”的情节就与随后讲述的“渡海”情节构成了史诗中相互依存的跨章节因果关系。

基干 2：（6—13）维毗沙那投奔罗摩，罗什曼那将维毗沙那灌顶为罗刹王。因为维毗沙那作为正方谋士的角色，频繁出现在《战斗篇》的几乎所有章节中，而且将在罗什曼那杀死因陀罗耆的战斗中起着不可替代的关键作用，是《战斗篇》中不可缺少的主要角色之一。

基干 3：（13—15）那罗造桥，猴子渡海。“渡海”是必要的情节，理由参见基干 1。

基干 4：（27—28）罗波那筹划守卫楞伽城，罗摩准备进攻。这

---

[1] [法] 路·勒诺：《〈古代印度〉第一卷选译》（杨保筠译），《印度两大史诗评论汇编》，第 508、509 页。

两章是相伴而存在的，楞伽城的防守分成东、南、西、北四座城门及中央丛林，罗摩的进攻布置也分为东、南、西、北及中央丛林五路。最关键的是，其后发生的战争，尽管未能一一明确是在哪个城门展开，但攻防双方的主战将领是与该两章的战争部署严格对应的。也就是说，该两章的攻防部署与后续的捉对厮杀形成了因果关系。

为了清楚地说明这种因果关系，以便将对应的属于情节基干的战争章节抽拣出来，特制表 5。

表 5 楞伽城的攻防部署

|          | 守方将领名单<br>(第 27 章) | 攻方将领名单<br>(第 28 章) | 另一份攻方<br>将领名单<br>(第 31 章)  | 某次实际攻战的<br>出场将领<br>(第 32 章)            |
|----------|--------------------|--------------------|----------------------------|----------------------------------------|
| 东门       | 钵罗河私陀              | 尼罗                 | 尼罗、曼陀、陀毗毗陀                 | 俱牟陀                                    |
| 南门       | 摩诃波哩湿婆、<br>摩护陀罗    | 鸯伽陀                | 鸯伽陀、哩舍婆、<br>迦婆刹、迦闍、<br>迦婆耶 | 舍多波厘                                   |
| 西门       | 因陀罗耆               | 哈奴曼                | 哈奴曼、钵罗摩<br>亭、钵罗伽婆          | 须私那                                    |
| 北门       | 罗波那、苏伽、<br>娑罗那     | 罗摩、罗什曼那、           | 罗摩、罗什曼那                    | 罗摩、罗什曼那、<br>须羯哩婆、俱兰<br>瞿罗、迦婆刹、<br>陀噜牟罗 |
| 中央<br>丛林 | 毗噜钵刹               | 须羯哩婆、阎婆<br>梵、维毗沙那  | 须羯哩婆                       |                                        |

对照《战斗篇》全过程，从表中我们发现，凡是第 27、28 章攻防部署中提及的双方将领，都是史诗中反复出现的主要角色；反之，未在这两章出现的正反双方将领，大多只是昙花一现，出场的时候，也就意味着即将永远消失。因此，我们有理由认为，第 27、28 两章中出现的名单，尤其是攻方将领名单，就是史诗的基本角色，后续

的情节基干，也在很大程度上取决于与这些名单的对应；反之，第 32 章中出现的某次攻战场面，除罗摩兄弟这样的主要角色之外，其他将领均未按第 28 章的安排行动，因此，第 32 章描写的战斗极有可能是一个叠加单元，这一点，我们还将后面进行详细论述。

基干 5：（45—46）发生在东门的战斗，尼罗杀死钵罗诃私陀。理由参见基干 4。

基干 6：（57—58）可能发生在南门的战斗，哈奴曼、尼罗、哩舍婆协助鸯伽陀杀死摩护陀罗、摩诃波哩湿婆等罗刹。<sup>[1]</sup>理由参见基干 4。

基干 7：（67）因陀罗耆使妖法，用箭射罗摩兄弟。此处因陀罗耆祭典的作用与隐身的威力，与 69 章的祭典及 73 章的祭典被破坏形成跨章节相关。可参见基干 9。

基干 8：（68—71）发生在西门的战斗，因陀罗耆与哈奴曼交手，因陀罗耆杀死假悉多。罗摩听后很痛苦，维毗沙那为罗摩点破迷障。理由参见基干 4。

基干 9：（72—80）罗什曼那与维毗沙那破坏了因陀罗耆的祭典，杀死因陀罗耆。理由参见基干 7。

基干 10：（83—97）罗波那亲自上阵。须羯哩婆杀死毗噜钵刹、摩护陀罗，鸯伽陀杀死摩诃波哩湿婆，最后，罗摩杀死罗波那。这与原有的攻防部署是相对应的。理由参见基干 4。

基干 11：（100）维毗沙那被立为楞伽国王。这是维毗沙那投诚所修得的必然结果。理由参见基干 2。

---

[1] 这一章很有意思，因为按原来的南门攻防部署，应该是由鸯伽陀杀死摩诃波哩湿婆和摩护陀罗。但在这一章中临时加上了罗波那的四个儿子出战，鸯伽陀无法一时应对众手，于是又临时安排本不在南门的尼罗等猴将援手，杀死了摩护陀罗和摩诃波哩湿婆，这一安排显然与原来的安排产生了矛盾，于是我们看到，在 85 章和 86 章处，又有一对一模一样的摩护陀罗和摩诃波哩湿婆，这一次是鸯伽陀亲手杀死了摩诃波哩湿婆。

基于 12: (101—106) 悉多重归罗摩。这是战争的目的。

基于 13: (109—115) 罗摩返回阿逾陀。史诗收尾。

基于 14: (115—116) 罗摩会见婆罗多, 加冕为王。大团圆结局。

## 八、《战斗篇》叠加单元的一个特例

作为特例, 本节没有完全按照上一节所设定的边界, 把第 8—9 章罗波那的将领们在军事会议中自我吹嘘的部分, 和第 32—34 章猴群与罗刹鏖战的部分计入情节基干。因为这两个部分虽然隔着章节发生联系, 但它们恰恰是“自产”与“自销”相对应而存在的, 并且没有与其他任何章节发生逻辑关联, 因此说, 这两个部分具有隔空闭合的特征。

为了说明这个问题, 我们先将双方将领的出场名单列表如下:

表 6 “会议”与“鏖战”中双方将领出场表

|        |        | 第 8、9 章 (会议)                                                                                              | 第 32、33、34 章 (鏖战)                                                                                                       |
|--------|--------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 反方将领名单 | 全部出场将领 | 罗波那、钵罗诃私陀、杜哩牟伽、婆竭罗檀施特罗、尼空波、婆竭罗诃奴、罗婆萨、苏哩耶设睹卢、须菩陀祇那、耶若古波、摩诃波哩湿婆、摩护陀罗、阿耆计都、杜哩陀哩娑、罗湿弥计都、因陀罗耆、钵罗诃私陀、毗噜钵刹、图牟罗刹。 | 因陀罗耆、钵罗强迦、阎浮摩林、密特罗祇那、陀波那、尼空波、钵罗伽娑、毗噜钵刹、阿耆计都、罗湿弥计都、须菩陀祇那、耶若古波、婆竭罗牟湿提、阿舍尼钵罗婆、钵罗陀钵那、毗君摩里、耶若设睹卢、摩诃波哩湿婆、摩护陀罗、婆竭罗檀湿特罗、苏伽、婆罗那。 |
|        | 被杀将领   |                                                                                                           | 钵罗强迦、阎浮摩林、陀波那、钵罗伽娑、毗噜钵刹、阿耆计都、罗湿弥计都、须菩陀祇那、耶若古波、婆竭罗牟湿提、阿舍尼钵罗婆、尼空波、毗君摩里。                                                   |

|        |                                | 第 8、9 章（会议）                                                                                                                                                   | 第 32、33、34 章（鏖战）                                                                                                     |
|--------|--------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 反方将领名单 | 其中非主要将领及出现频率（括号内数字为全书出现该名字的章次） | 杜哩牟伽（8、9），婆竭罗檀施特罗（8、9、33、34） <sup>[1]</sup> ，尼空波（8、9、33、45） <sup>[2]</sup> ，婆竭罗诃奴（8），罗婆萨（9），苏哩耶设睹卢（9），须菩陀祇那（9、33），耶若古波（9、33），阿耆计都（9、33），杜哩陀哩婆（9），罗湿弥计都（9、33）。 | 钵罗强迦（33），阎浮摩林（33），密特罗祇那（33），陀波那（33），钵罗伽婆（33），婆竭罗牟湿提（33），阿舍尼钵罗婆（33），钵罗陀钵那（33），毗君摩里（33），耶若设睹卢（34）。                     |
| 正方将领名单 | 全部出场将领                         | 罗摩、罗什曼那、哈奴曼、维毗沙那。                                                                                                                                             | 毗罗婆呼、苏婆呼、那罗；俱牟陀（攻东门），舍多波厘（攻南门），须私那（攻西门），罗摩、罗什曼那、须羯哩婆、俱兰瞿罗、迦婆刹、陀嚧牟罗（攻北门）。维毗沙那、迦闍、舍罗婆、乾闥摩陀诺、鸯伽陀、商婆底、哈奴曼、尼罗、曼陀、陀毗毗陀、马耳。 |
|        | 其中非主要将领及出现频率（括号内为出现名字的章次）      |                                                                                                                                                               | 毗罗婆呼（32），苏婆呼（32），舍多波厘（32、37） <sup>[3]</sup> ，俱兰瞿罗（32、34），陀嚧牟罗（32），马耳（33）。                                            |

从表 6 以及《战斗篇》其他相关的叙述中，我们可以看出如下问题：

### （一）从反方将领来看：

1. 在“鏖战”中，反方主要将领（所谓“主要将领”是指除了在“会议”和“鏖战”中出现，还在其他章次出现的，承担了战

[1] “婆竭罗檀施特罗”与“婆竭罗檀湿特罗”当是同一罗刹名的译误。

[2] 第 8、9 章出现的尼空波在第 33 章被杀，第 45 章的尼空波应当是另一个罗刹。

[3] 舍多波厘在第 37 章中只被提了一下名字，没有担当行为角色。



斗功能的将领)无一阵亡。

2. 在“鏖战”中，反方阵亡将领共 13 个。其中 7 个为“鏖战”时临时出场的罗刹，4 个为“会议”时出过场的罗刹，所有这些将领的名单都未曾在“会议”和“鏖战”之外的任何其他场合中出现。只有 2 个例外，在别的章节曾被提及。下面我们先说这两个例外。

3. 阵亡将领中的“例外”之一是毗噜钵刹。按照第 27、28 章的攻防部署，毗噜钵刹镇守中央丛林，是应该由攻打中央丛林的须羯哩婆来杀死的，结果在第 32—34 章的“鏖战”中，罗什曼那杀死了毗噜钵刹，但是到了第 84 章中央丛林的战斗中，又有一个毗噜钵刹被须羯哩婆杀死。根据原书安排，第 27、28 章与 84 章中出现的毗噜钵刹应该是同一个罗刹，而与第 32—34 章“鏖战”中出现的那个被罗什曼那杀死的毗噜钵刹并不是同一个罗刹。因此，我们还是可以把“鏖战”中的毗噜钵刹看作是即时出场即时被杀的。

4. 阵亡将领中的“例外”之二是尼空波。这个名字出现多次，当是同名的二三人<sup>[1]</sup>，因此也可认为这里的尼空波是在“会议”中出现，在“鏖战”中被杀死的。

5. “鏖战”中，临时出场的将领中还有密特罗祇那、耶若设睹卢、钵罗陀钵那，他们虽然在“鏖战”中未提及是否被杀死，但在史诗后续的情节中再也没有出现过，应该是史诗艺人来不及或遗漏了处理的临时配角，属于临时虚构的即生即灭型配角，其功能与死无异。

6. “会议”中，临时出场的将领共有 10 个。其中 5 个将领在

---

[1] 在第 45 章时，又有一个尼空波被罗波那点名出战。从后文看，此处应当是讲述者的口误，或季羡林先生的译误。第 47 章之后出现的尼空波应该可以认为是尼空婆之误，因为那个“尼空波(婆)”在诗中是作为鸠槃羯叻拿的儿子，每次都与“鸠槃”成对出现的。而这里的尼空波则是单独出现的。

“鏖战”中被杀死，另外5个将领除了在“会议”中吹一通牛皮之外再无下文，也是史诗艺人来不及或遗漏了处理的临时配角，属于临时虚构的即生即灭型配角。

## （二）从正方将领来看：

1. 在“鏖战”中，正方将领无一阵亡。

2. 在“鏖战”中，正方首次出现名字的将领是6个，除舍多波厘曾在后来的第37章中被提到名字（事实上也只出现名字，没有承担功能）外，其余5个均未在其他章次出现。

3. 再回到表5，我们可以看到，第32章的出场将领与原第28章的攻战部署出入极大。即使在第31章，攻方将领名单都还依照第28章安排，可是，一到第32章，除罗摩兄弟还是攻打北门之外，其余各门全部临阵易将。我们在划定情节基干时提到，第28章的部署与后续情节有因果承接关系；反之，第32章的安排则与后续情节没有任何承接关系。而且，第32章的攻战虽然激烈，却对全诗所述的战局没有任何影响。

从以上分析中我们得到的结论是：罗波那的将领们在第一次军事会议中自我吹嘘的部分和双方第一次“鏖战”的部分是同步成对出现的，它们跨越了第10—31章而相互呼应，构成了一个隔空闭合的子系统，完全能满足我们对于史诗叠加单元的所有界定。冲突的循环表现为：非主要对手出场（问题的提出/加法），交战（问题的展开），被杀（问题的解决/减法）。“鏖战”是这一单元的核心母题<sup>[1]</sup>。

---

[1] “鏖战”作为本单元的核心母题的意思是指：“会议”中诸将自吹自擂的母题也有可能是依附于“鏖战”母题而出现的，因为会议母题既不承担具体功能，也不自足完整。但“鏖战”母题本身却足以闭合地构成完整的单元。第47章与第63、64章中关于尼空婆兄弟的情况与此类似。

事实上，史诗艺人的演述多借助于入神状态的即时记忆，频繁出场的非主要人物，多为即产即销，这一章出场的人物，应该就在这一章中解决掉。像“会议”和“鏖战”这种跨章节相关的叠加单元，在实际的口头演述中几乎是不可能出现的。但我们面对的是一部可能早在公元前3世纪即已成书的作品，而在后来的传抄中又不断有所添加，<sup>[1]</sup> 叠加单元完全可能以书面的形式介入原本的情节基干，这样就无须借助即时记忆。因此，我们有理由把“会议”和“鏖战”的组合当作一个特例看待。它们作为一个成对出现的呼应的单元，肯定是同一个版本中同时出现的叠加单元。

可供验证的是，根据冯金辛译本，鸯伽陀从楞伽城逃走之后，罗波那直接指示因陀罗耆“先杀死鸯伽陀（鸯伽陀），然后再杀别的人”。<sup>[2]</sup> 可见因陀罗耆才是真正“首发”出场的敌方战将；而且冯金辛译本也没有出现“军事会议”的母题。但在季羨林所译的精校本中，因陀罗耆是在双方“鏖战”之后才出场。可见“会议”和“鏖战”组成的叠加单元在别的文本中确实是没有的。

## 九、《战斗篇》全部叠加单元

当我们开始切分叠加单元的时候，首先要声明的是，叠加单元并不意味着必然就是“后来”叠加进去的。因为最早的史诗艺人也可能为了保证每次演述的相对完整和便于记忆，将原本连贯的情节

---

[1] 季羨林《罗摩衍那初探》第26页：“唐玄奘译的《阿毗达摩大毗婆沙论》第46卷里说：‘如《罗摩衍那书》有一万二千颂，唯明二事：一明罗伐拿（罗波那）将私多（悉多）去；二明罗摩将私多还。’根据这个记载，当时的《罗摩衍那》只有一万二千颂，而今天通行的本子则约二万四千颂，是当时本子的一倍。”

[2] [印度] 玛朱姆达改写：《罗摩衍那的故事》（冯金辛、齐光秀译），第263页，中国青年出版社，1982年。

进行了人为切分，使全诗分成若干个相对独立的“并联体”。我们所说的叠加单元只是理论上可“叠加”与“分离”的独立系统。

以下对《战斗篇》进行的单元切分只是为了演示一种模拟状态（括号内的数字为该单元所在的章次）：

A.（16—20）罗波那派出两个罗刹苏伽和娑罗那刺探猴军动静，两个罗刹被猴军抓获，审问之后放归，两个罗刹向罗波那复命，讲述自己的见闻。《罗摩衍那》中的许多人名总是成对出现的（这或许也是史诗艺人记忆人名的一种方式），苏伽和娑罗那只在本单元做密探时有角色担当。<sup>[1]</sup>两军的军事行动及刺探得来的情报对后续的战局毫无影响。一切状态回复如初。

B.（20—21）罗波那再次派密探舍杜罗出动，结果密探再次被猴子抓获，密探再次回去向罗波那复命。密探舍杜罗也未曾在它处出现。一切状态回复如初。

C.（22—25）罗波那声称已经杀死罗摩，伪造罗摩首级欺骗悉多，悉多痛不欲生。萨罗摩得知真相之后劝慰悉多。悉多中止哭泣，回复到原来状态。萨罗摩在本单元结束之后没有再出现过。一切状态回复如初。

D.（26）摩厘耶梵提议罗波那与罗摩议和，罗波那痛斥摩厘耶梵长他人志气灭自家威风，摩厘耶梵退下，一切回到提议议和前的状态。摩厘耶梵在史诗中没有再出现过。一切状态回复如初。

E.（31）罗摩派鸯伽陀给罗波那传话，鸯伽陀进了楞伽城，戏弄罗波那，鸯伽陀回来向罗摩复命。没有人员变动和形势变化。一切状态回复如初。

---

[1] 角色（actants）即行为和功能的主体。苏伽和娑罗那另在第27、34章出现名字，但未担当角色。

F. (32—34) “鏖战”。切分理由见前述第八节。

G. (35—40) 因陀罗耆射伤罗摩兄弟，金翅鸟解危。理由见前述第四节。

G1. (37—38) 因陀罗耆射伤罗摩兄弟时，罗波那让悉多登上云车去看罗摩的惨状，悉多痛哭，特哩竭吒安慰悉多，向悉多通报消息。悉多的短暂痛苦没有造成任何影响后续情节的后果，特哩竭吒也只是一次性出现。一切状态回复如初。

H. (41—44) 图牟罗刹出战，激烈的大战，哈奴曼杀死图牟罗刹；阿甘波那出战，激烈的大战，哈奴曼杀死阿甘波那。这是程式完全相同的两场战斗：罗波那分派任务→罗刹出征→出现凶兆→两军互搏→罗刹立功→哈奴曼上阵→杀死罗刹，所不同的只是更换一下出场将领的名字。后面的许多战斗也都遵循这一程式。战斗结束后，一切状态回复如初。

I. (47) 罗波那亲自上阵，罗摩接战，罗摩折服罗波那，但是罗摩没有杀死罗波那。战斗结束后，罗波那没有丝毫反省的姿态，一切状态回复如初。

J. (48—56) 众罗刹唤醒了大力巨人鸠槃羯叻拿，鸠槃羯叻拿出战，鸠槃羯叻拿被罗摩杀死。一切状态回复如初。

K. (60—61) 因陀罗耆再次施展隐身术进行袭击，罗摩兄弟中箭倒卧，哈奴曼找到仙草，解救了罗摩兄弟。一切状态回复如初。

L. (62—64) 猴子火烧楞伽城，鸠槃和尼空婆兄弟接战，鸠槃兄弟被杀死<sup>[1]</sup>。楞伽城的火劫丝毫没有影响到后面情节中楞伽城内的正常生活。一切状态回复如初。

---

[1] 鸠槃兄弟是鸠槃羯叻拿的儿子，此一单元按理当在鸠槃羯叻拿单元之后，只是先后问题不在本书讨论之列。

M. (65—66) 摩迦罗刹出战，激战，摩迦罗刹被杀。又是一个临时出场，马上消失的敌手。<sup>[1]</sup>一切状态回复如初。

N. (80) 罗波那要杀掉悉多，悉多悲诉，须钵哩湿婆劝住了罗波那。须钵哩湿婆也是唯一一次出现的角色，悉多毫发未伤。一切状态回复如初。

O. (81) 罗刹军发动攻击，猴军处于劣势，随后罗摩出手，大败罗刹军。一切状态回复如初。

O1. (82) 罗刹女对于罗刹军失败的悲悼，没有形成后果。一切状态回复如初。

P. (85—86) 须羯哩婆杀死摩护陀罗。鸯伽陀杀死摩诃波哩湿婆（与“情节基干6”南门的战斗对照看）。一切状态回复如初。

Q. (88—89) 罗什曼那介入罗摩与罗波那的战斗，罗什曼那被短枪击中，哈奴曼再次取回救命草药。该单元与单元K雷同。正面主人公“死而复生”。一切状态回复如初。

R. (98—99) 罗摩杀死罗波那之后，插入罗刹宫女的悲悼与悲诉，没有造成任何后果。一切状态回复如初。

S. (103—104) 罗摩怀疑、责备悉多，悉多蹈火自焚，火神救出悉多。应该属于添加的民间故事考验母题。切分理由见前述第四节。

T. (112—115) 一方面，罗摩会见仙人婆罗杜婆迦，仙人夸赞罗摩，另一方面，罗摩派哈奴曼先去试探婆罗多。史诗讲到第111章时，众人在云车之上，已经“下面可见阿逾陀”，于是“个个起身离了座”，“观看美丽阿逾陀”，到了这里，罗摩应该可以直接降落了。

---

[1] 摩迦是伽罗的儿子。此两单元中，父子的名字似乎有一定的对应关系，鸠槃是鸠槃羯叻拿的简略语，摩迦是伽罗的反读，这大约也是史诗艺人方便记忆的一个法门。

可是，到了第 112 章，罗摩突然又转而“来见婆罗杜婆迦”，而且罗摩突然分派任务，叫哈奴曼先去试探他同父异母的弟弟——摄政的婆罗多。从 6.113.6 看来，仙人婆罗杜婆迦距离阿逾陀并不近，道路也比较曲折，会见仙人的举动与第 111 章“下面可见阿逾陀”的状态很不相符。由此可见，插入“罗摩会见仙人”只是为了给“试探婆罗多”腾出时间，而“哈奴曼试探婆罗多”的功能只是为了表彰摄政婆罗多的孝悌与虔诚，不似史诗原有环节。该单元结束时，一切状态回复如初。因此我们可以将这一部分划为叠加单元。该单元之后，又回到情节基干，接着讲述罗摩进城，婆罗多主动让位，罗摩登基、复国。

## 十、《战斗篇》的结构模型

如果我们把整部史诗看成一个完整的系统，那么，我们也可以为它构拟出一个大体的结构模型，该模型是一个闭合的“大圆”：从罗摩被立为太子开始，罗摩失国→遭流放→悉多被劫→寻找悉多→得到助手→战胜敌人，最后复国登基，得到了本该由他继承的王位。原诗（一般认为，原诗主要是指第 2 至第 6 篇）主体情节在大团圆中结束。

那么，史诗（特指第 2 至第 6 篇）中所有的单元都可以视为这个大圆的组成部分：我们用镶在大圆中的“黑色实心点”代表属于情节基干的单元，用叠加在大圆上的“小空心圆”代表叠加单元。

于是，我们得到如下结构模型：

情节基干是史诗逻辑结构中不可或缺的部分，基干缺失，史诗就会显得不完整，无法闭合；而叠加单元则是一个自我闭合的小系统，它叠加于情节基干这个大圆之上，但它的存在与否并不影响大圆的完整性。

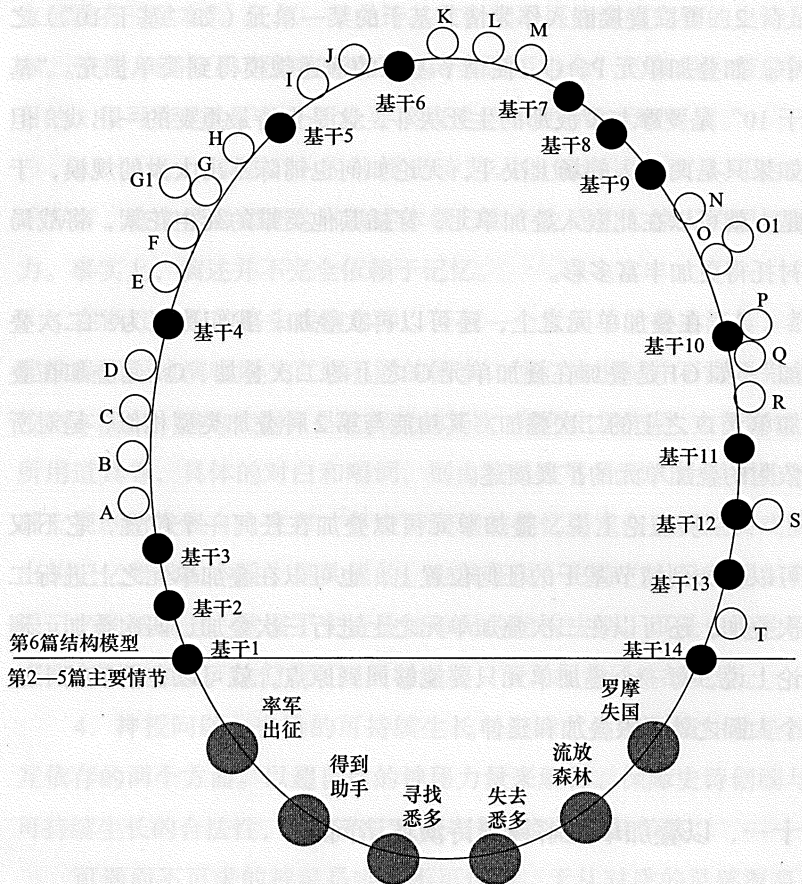


图 12 《罗摩衍那·战斗篇》的结构模型（张玮制图）

从图 12 我们可以看出，在情节基干不变的情况下，附着于大圆上的叠加单元可以无限叠加，叠加的形式可以是多样的：

1. 可以叠加于情节基干的两个单元（如“基干 3”和“基干 4”）之间，它可以是前一个单元（“基干 3”）的延续，但并不直接介入情节基干，也不影响后一个单元（“基干 4”）。叠加单元 A、B、C、D 等都是这种情况，这是最普遍的一种叠加单元。



2. 可以直接嵌入作为情节基干的某一单元（如“基干 10”）之中，如叠加单元 P、Q，使情节基干的演述规模得到简单扩充。“基干 10”是罗摩与罗波那的生死决斗，这是史诗最重要的一出戏，但如果只是两个人的场上决斗，无论如何也铺陈不出太大的规模，于是，就可以在此嵌入叠加单元，穿插其他英雄的生死花絮，将战局衬托得更加丰富多彩。

3. 在叠加单元之上，还可以再次叠加，我们称之为“二次叠加”。如 G1 是叠加在叠加单元 G 之上的二次叠加、O1 是叠加在叠加单元 O 之上的二次叠加。其功能与第 2 种叠加类型相似，是对所依附的叠加单元的扩展演述。

4. 从理论上说，叠加单元可以叠加在任何一个位置，它不仅可以在情节基干的任何位置上，也可以在叠加单元之上进行二次叠加，还可以在二次叠加单元之上进行三次叠加、四次叠加。理论上说，每一个叠加单元只要能够回到原点，就可以在情节基干这个大圆之外无限叠加和延伸。

## 十一、以叠加单元解释史诗演述诸问题

我们试用叠加单元的假说来依次解释本章开头提出的种种难以理解的问题。

1. 版本问题。每种史诗都会有一些相对稳定的情节基干  $n$ ，围绕这些情节基干，可能衍生的叠加单元却是无限丰富多样而且可以不断更新的  $x$ ，相对稳定的  $n$  与不断更新的  $x$  之间的组合，是远比  $n$  和  $x$  庞大得多的无限多样，而每一次组合都是一个新的版本，因此，从理论上说，活态史诗的版本是不断更新变动着的，永远没有“定本”。

2. 禁忌问题。活态史诗永远没有定本，可以不断叠加，也就

永远没有“足本”。任何一个史诗艺人，都不可能演唱完整的史诗足本。于是，就有了“演唱完整的史诗会缩短生命”的禁忌。禁忌的目的，很可能是为了制止听众要求演述足本史诗的无理要求。

3. 记忆力问题。一些神授史诗艺人能够演述的文本可达近千万言，许多学者都把这种演述本领归因于史诗艺人惊人的记忆能力。事实上，演述并不完全依赖于记忆。

在浙江台州的路头戏演出中，任何一个肯用功的普通演员，都能准确无误地演唱两三百部不同的剧本，他们演出时并不需要完全按剧本演出，演出依据只是这部戏的场次、角色出场先后、大概剧情，所用道具等，具体的对白和唱词，则由演员在各种程式性唱词的基础上视剧情发展自由发挥。<sup>[1]</sup> 史诗演述的记忆要求与这种路头戏演出的记忆要求在本质上是共通的。也就是说，史诗艺人只需要在有限记忆的基础上，掌握了史诗叠加单元的结构法则，以及史诗的程式性套语和唱段，他们就可以灵活组装，而无须背诵整部史诗。

4. 神授问题。史诗的可持续生长与史诗艺人的创编冲动是相互依存的两个方面。以超自然的神秘力量来解释、保障史诗创编与可持续生长的合法性，是史诗艺人最可能采用的包装策略。

可遇而不可求的神灵是唯一不可怀疑、无从对质的灵感源泉。而如果一种被称为神授的情节与另一种被称为神授的情节之间相互矛盾，彼此不能兼容，神灵的权威性或者神授艺人的可信度就会受到质疑。只有叠加单元回到原点的结构机制，才能保证不同的创编情节之间彼此和谐共处，进而保证神授艺人和神授情节的权威性。

5. 可复述性问题。神授艺人们对情节基干的演述应该是相对稳定的，但对于具有创编性质的叠加单元，尤其是入神状态中即兴

---

[1] 详见傅谨：《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》，广西人民出版社，2001年。

创编的诸多细节，往往乘兴而来，兴尽而返。这种稍纵即逝的即兴创编是难以重复再现的，因此，对于这些神授艺人来说，复述已经完成的演述就是一种折磨。

6. 被打断的尴尬。在特定叠加单元的演述中，许多母题与功能项是即兴出现的，这些母题与功能项的生和灭，必须在本单元内部做一次封闭的内循环，呈现为一种即时的等量“加”和“减”的对应关系，这是一个完整、闭合的过程。这种过程一旦被中断，史诗艺人将很难回到原有的入神状态中继续其加减运算，继而导致遗漏处理正在生成的母题和功能项，无法回到原点。

反过来我们可以知道，这种演述一旦开始就不能被打断的特征，恰恰说明神授艺人的演述是基于即兴创编而不是基于“惊人的记忆力”，因为记忆的信息输出是不忌讳被打断的。

7. 传播问题。只有掌握了史诗可持续生长规律的史诗艺人，才可能具备成功创编的能力。这些史诗艺人能且只能在熟练掌握演述技巧的基础上，以叠加单元的形式，创编史诗新单元。

反过来说，如果史诗艺人在新单元结束时不能回到原点，新单元所遗留的问题就会与史诗既有的其他单元产生矛盾，这种“异质”的新单元很快就会被情节基于强大、反复的“同质”演述所湮没，难以得到受众认可。

史诗的这种可以无限延伸其篇幅与内容的结构机制，也表现在许多具有史诗叙事特征的中国古典小说如《西游记》《三国演义》《水浒传》《封神演义》之中。

## 十二、解释力的延伸：古典小说中的叠加单元

我们试着用叠加单元的假说来分析几部具有史诗叙事特征的中

国古典长篇小说。

先看《西游记》。这部书与《罗摩衍那》的关系直接一些。胡适、陈寅恪、季羨林、吴晓铃诸先生都曾考释过两者关系，考释的重心主要是放在哈奴曼与孙悟空的源流问题上。如果叠加单元假说成立的话，我们还可以说，两者有着惊人相似的整体结构。

参照《罗摩衍那》的结构模型，我们可以发现：在《西游记》中，唐三藏从大唐出发，历尽艰辛取得正果，回到大唐，正如结构模型中的“大圆”；收白龙马和三个徒弟等情节，是唐僧得到助手的过程，这些都可以看作是《西游记》的情节基干；而路途中间的许多磨难，大多可以视为叠加单元。

我们前面提到，界定叠加单元的标志主要是看该情节单元是否能够自我闭合，也就是说，看情节结束时，故事状态是否能够回到原点。我们可以找一个相对复杂一点的，跨“难”闭合的单元来进行分析，如“平顶山逢魔二十四难，莲花洞高悬二十五难”。

唐僧的这两“难”中，正面角色照例是师徒四个外加白龙马；中间角色包括三山山神、土地、五方揭谛、太上老君等；反面角色包括金角大王、银角大王、九尾狐狸、狐阿七以及精细鬼、伶俐虫等一应小妖。正面角色不例外地都要经历一些皮肉磨难，但好事多磨，最终肯定是毫发无伤地继续赶路，好像什么都没发生过；中间角色总是在情节需要时出现，不需要时隐去，他们有一定的功能，但在前后情节之中的出现没有任何因果关联；反面角色在这一单元之前没有出现过，在该单元内还将全部被歼灭（或回到原处），也不会以后的单元中再出现，属于即产即销；狐阿七一战，甚至可以说是二次叠加，如果把这一小节去掉，完全不影响本单元的情节发展。

更可证明单元结束时必须回到原点的是：此单元中，反方总共

有五件宝贝，每件宝贝都具有神奇的功能，正方取胜的前提是孙悟空能够使用各种手段缴获、控制这批宝贝。可是，一旦单元结束时，孙悟空无一例外地总是会失去他千辛万苦得来的所有宝贝：“那老君收得五件宝贝，揭开葫芦与净瓶盖口，倒出两股仙气，用手一指，仍化为金银二童子，相随左右。只见那霞光万道。咦！缥缈同归兜率院，逍遥直上大罗天。”<sup>[1]</sup>一切便又回复到了初始状态。

小时候读《西游记》，我始终不明白孙悟空为什么不把宝贝藏好一点，别让那些菩萨、老君、天尊之类的神仙把宝贝给收回去了。现在我们知道，这一单元结束时，只要还有一件宝贝在孙悟空手里，就等于还有一部分功能项没有回到初始状态，这些遗留问题的积累将导致后续单元的初始条件越来越复杂，情节设计的难度越来越大，以至尾大不掉，难以为继。而如果每一个单元都直接从情节基干处出发，然后又回到情节基干，后续的情节设计就能少费许多周章。

再看《封神演义》，该著在结构上与《西游记》极为相似。

武王东征所遭遇的种种困难，与唐僧西行一般无二。武王东征途中，总是不断有各种旁门左道的厉害对手出现，但是，根据叠加单元即时加减的运算规则，我们知道，这些对手在他们“出现”的同时，也就意味着即将被“消灭”或者被“收编”，而一旦被收编，也即意味着功能的消失，相当于被消灭。许多朝歌将领在被姜子牙收编之前、作为敌对方的时候，都能将各种奇门异术发挥到淋漓尽致，勇武超凡，而一旦被收编，其武功往往如泥牛入海，湮没无闻。我们与其把这种现象看作是姜子牙手下人才济济，还不如看作是为了回到原点，必须把这些收编将领的作用降到“零点”，才能无

---

[1] 吴承恩：《西游记》第35回，人民文学出版社，1973年，第490页。

损杨戩、哪吒等主要将领的作用。

仔细分析，我们会发现武王东征的每一次战役，都是一个典型的叠加单元。“姜子牙金台拜将”之前的情节，可以看作是姜子牙得到助手的过程。这一时期入编的正面主人公永远不会消失，即使战死，也将死而复生，康复如初。每次交战阵亡的，总是那些临时收编的归顺将领，“归顺→阵亡”模式是一种典型的“加法→减法”运算，以使战局回到初始状态。总之，在故事的叠加单元中，往往会出现诸如主角死而复生、对手出场被杀、归顺将领阵亡、战利品失去作用等等一些典型环节，借以回到原点。

叠加单元的这些特征更加明显地表现在了《水浒传》招安后的几大战役中。

郑振铎早就指出：“当梁山泊诸英雄出师征辽、征田虎、征王庆时，一百单八个好汉，虽受过许多风波，却一个也不曾伤折。其阵亡的、受害的，全都是一百单八个好汉以外的新附的诸将官。然而到了征方腊时，阵亡的却是梁山泊的兄弟们了。这岂不是明明白白地指示给我们看：梁山泊的许多英雄，原本已安排定或在征方腊时阵亡，或功成受害，或洁身归隐的了。其结局一点也不能移动，但是攻战又不能一无伤折，所以做‘插增’《水浒传》的作者们只好请出许多别的将军们来以代替他们去伤折、阵亡，而留下他们来，依照着原本的结局以结束之。”<sup>〔1〕</sup>这几次战役显然是一些大的叠加单元，前面战役归顺的将领，在后面的战役中阵亡殆尽，加了多少，还减去多少，一加一减，回到了初始状态。

关于《水浒传》叠加单元的这种加减运算规则，郑振铎之后，

---

〔1〕 郑振铎：《〈水浒传〉的演化》，《郑振铎文集》第五卷，人民文学出版社，1988年。这个观点郑氏在《巴黎国家图书馆中之中国小说与戏曲》一文中有更详细的表述。

马幼垣也曾有过详细论述，他在分析征辽部分时说：“征辽前后，梁山兄弟数目不变。宋江为何不采取以后征田虎时的伎俩，招降入伍，增强阵容，好让在下次搏杀时多几个帮手？这可能与民族意识有关。辽方有点分量的将领绝大多数为辽人，偶有几个汉人，点名即止，全无斤两可言。要在梁山人马当中增添几个辽将，以后还看着他们去打汉人，太不成体统了，干脆把俘虏来的悉数送回去。梁山兄弟班师回朝后，朝廷的赏赐全无实质可言，连虚衔都无增加。换言之，整个征辽部分完全独立，和上面的招安以及下面的征田虎实际并不连贯。只要在招安部分结束处稍改几句，便跳到田虎故事，毫无困难。”而在接下来征田虎的战役中，宋江收纳了大批的降将：“当然，这些降将都是即收即用。譬如说，破白虎岭时收的十七人，泰半在接着下来攻魏州城时，一出马就集体跌落陷阱而死。招降的作用很简单。梁山原班人马在整个战事过程仅有若干微不足道的轻伤，为了取信读者，平衡场面，和强调对方的实力，必要的阵亡数字只有找降将去担承。”<sup>[1]</sup>

以上对于征辽、征田虎与王庆两个单元的分析，是《水浒传》最显眼的两个叠加单元。但如果我们把叠加单元看作是一种可以“有限变异”<sup>[2]</sup>的结构，就能从《水浒传》中解析出更多叠加单元的变体。当一个英雄完成了他的英雄故事将上梁山之时，他们总是要把故事的接力棒交给下一位英雄，而这一位英雄接过故事棒的时候，他的英雄故事常常是刚刚开场，也即从这一位英雄故事的结束

---

[1] 马幼垣：《排座次以后〈水浒传〉的情节和人物安排》，邝健行、吴淑钿编选《香港中国古典文学研究论文选粹——1950—2000 小说·戏曲·散文及赋篇》，江苏古籍出版社，2002 年，第 169、172 页。

[2] 哥登卫舍对“有限变异”原则的界定是：“有一文化的需要，满足这需要的方法的变异是有限的，于是由这需要而引起的文化结构是被决定于极少可能变异的程度之中。”（马凌诺斯基著，费孝通译：《文化论》，华夏出版社，2002 年，第 19 页）

过渡到了另一位英雄故事的开始（回到原点）。不过，有关叠加单元的变体却是另一个论题了。

从每一部单个的史诗或具有史诗叙事特征的长篇小说来看，我们都能发现这种加减运算的“问题”，但它在单个的作品中所呈现的，还只是“问题”。只有当同类问题反复地呈现于不同文本的时候，我们才会进一步发现，这是一种模式、一种规则、一种结构机制。叠加单元无疑是史诗可持续生长的结构机制。



# 史诗英雄塑造对武侠小说的影响

本章试图通过对金庸小说与英雄史诗中若干英雄母题的对照分析，探讨塑造传奇英雄所惯用的手法以及金庸对这些母题的创造性运用。

讨论的文本，限于我国少数民族三大英雄史诗《格萨尔王传》《江格尔》《玛纳斯》，以及金庸代表作中的三部：《射雕英雄传》《天龙八部》《笑傲江湖》。如果没有特指，文中“英雄”一词泛指史诗英雄和小说中的武林英豪。

## 一、英雄史诗与武侠小说的相似性

### （一）两者的人物和背景具有相似的特征。

学界几乎从未停止过对三大史诗英雄身份、原形，以及活动时间、地点的争论，这种争论尽可以持续下去，但永远也不会有共识。格萨尔、江格尔、玛纳斯都不是实指；讲唱史诗的年代可以追寻，但史诗讲唱的年代却永远无法指实；英雄的活动背景有可以追溯的原形，但本质上只是适合英雄活动的虚拟世界；英雄本身，则是超

历史、超地域、超能力的箭垛式人物。

武侠世界同样是一个虚拟的、超现实的世界，一个活动在人间，又游离于现实社会制度之外的江湖世界。正是在这样一个亦真亦幻的江湖世界中，“活动着一个个替天行道的布衣大侠，表演了一场场惊心动魄的救世绝活。不敢说没有江湖就不存在侠客；可武侠小说中倘若没有一个虚拟的‘江湖世界’，侠客就不可能纵横驰骋大显神威”<sup>[1]</sup>。尽管金庸常常把故事设定在一些具体的历史事件或历史人物上，却并没有依据历史的本来面貌演绎故事，只是把它当作一种虚化的背景，以拉近江湖与现实、小说与读者的距离。作为江湖世界的活动主体，侠客同样是具有非凡武功的超人。

## （二）两者的叙事方式相似。

站在叙事的角度来说，书写的过程可以看作是一种线性的排列过程，正如托多罗夫所说：“叙事的时间是一种线性时间，而故事发生的时间是立体的。在故事中，几个事件可以同时发生，但是话语则必须把它们一件一件地叙述出来；一个复杂的形象就被投射到一条直线上。”<sup>[2]</sup>欧洲英雄史诗如《伊利亚特》《罗兰之歌》《尼伯龙根之歌》等，基本上是以事件作为中心来结构的，为了表现同时发生的事件及因由，必须打破自然时序进行叙事，而中国英雄史诗则清一色以人物为中心进行叙事，相应地，多采用顺时的连贯叙事方式，它符合中国人了解事物要知头知尾的习惯。

金庸小说也无不围绕人生主线展开叙事，虽然在表现技巧上缺少些变化，却容易将故事叙述得线索分明、结构紧凑、内容丰富而

---

[1] 陈平原：《千古文人侠客梦》，《陈平原小说史论集》，河北人民出版社，1997年，第1075页。

[2] [法] 兹维坦·托多罗夫：《叙事作为话语》（朱毅译），张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年，第294页。

不失控，易于展现英雄的成长和功业，叙述行为的可操作性强，老百姓也爱看。

## 二、史诗英雄与小说英雄的叙事要素及功能

民间文学都是模式化的叙事，而大凡通俗化、市场化的文学创作，则往往化用民间叙事模式，实行“有限变异”。我们在对叙事展开分析的时候，“不得不首先假设一个描述的模式，然后从这个模式出发逐步深入到诸种类，诸种类既是模式的一部分又与模式有差别。只有从既一致又有差别这个角度，拥有了统一的描述方法的叙述的分析，才会发现多种多样的叙事作品及其历史、地理、文化上的不同”<sup>[1]</sup>。

史诗集口头文学之大成，借助史诗艺人的表述，集中体现了普遍性的民族意志、公众愿望和审美理想，其英雄塑造和人物关系都已形成固定模式。金庸小说同样有一定的模式，一些可以反复使用、不断改良、不断赋予新鲜意义的模式。

作为英雄的人生主线，无论史诗英雄还是武林英雄，其成长大都会经历“特异诞生——苦难童年——迅速成长的少年时代——成功求婚——遭遇重大挫折——建功立业大团圆”这样一些过程。我们试着从这个模式出发对三大史诗和金庸小说进行比较。

### （一）英雄的身世具有神秘性。

传奇性同时拥有神秘性和现实性，太实则无味，太虚则不信，唯传奇使人既觉真实可信，又感惊心动魄、不同凡响，并乐于向后传播。神奇出生是英雄塑造的惯用模式。

---

[1] [法] 罗兰·巴特：《符号学美学》（董学文、王葵译），辽宁人民出版社，1987年，第110页。

格萨尔王本是天国白梵天王的三神子，投胎于森伦王家，乳名觉如，出生时全尕岭曾经下过一场空前的大雪，森伦的弟弟超同（又译作“晁通”）知觉如不凡，几欲加害，未遂；江格尔原是一位大汗的后裔，因为部落被异族莽古斯袭击，沦为孤儿，当时才两岁；玛纳斯的父亲是个有钱的汗王，因为久不得子，便要妻子绮依尔迪到密林深处独处，让她在那里受孕（野合，神秘生父退隐），然后住在那里等待孩子出生，婴儿出生时一手握着油，一手握着血块，展开右掌，上有“玛纳斯”字样。

萧峰、段誉、虚竹、令狐冲，都具有这一特性。萧峰、虚竹的身世很长时间都是一个谜，萧峰一出生，胸口就被刺上了一个凶恶无比的大狼头，标明了他的身世，埋下了悲剧的伏笔，但萧峰却只知其养父，不知其生父；虚竹从小无父无母，一直以为自己是孤儿，却不知道是天下武林至尊少林寺玄慈方丈与“无恶不作”叶二娘的私生子；段誉似乎没有问题，但到最后，居然得知自己是“恶贯满盈”的段延庆野合而生的王子；令狐冲则干脆彻底没有来历，只有一个著名的伪君子养父。

所不同的是，史诗采用平铺直叙的手法，先讲出生，然后创业，而金庸是在故事的讲述过程中逐渐揭开英雄身世之谜的，可复述性降低，但多了悬念，可读性大大加强。

## （二）英雄从小缺少父爱。

英雄天赋异禀是一个普遍的命题，在此命题的基础上，英雄的父亲也必有非凡的能力，因为老百姓普遍认同所谓“龙生龙，凤生凤，老鼠生来打地洞”，“老子英雄儿好汉，老子混蛋儿混蛋”。但是，英雄如果成长在非凡父亲的庇佑下，就很难独立自主地创建一番丰功伟绩。那么，最好的办法，就是让父亲退隐，以便给儿子腾出发展空间，正如一本《江格尔》所唱：“在他上面，没有抬举他

的父兄，/ 在他下面，没有辅佐他的亲人。/ 在家族中他是独生子，/ 在阳光灿烂的大地上他是孤儿。”<sup>〔1〕</sup>

英雄父亲退隐的方式各不相同。格萨尔王的真正父亲不在人间；江格尔的父亲被害；玛纳斯是母亲森林野合所生，不知其父。在金庸小说中，郭靖是梁山好汉郭盛的后代，是个遗腹子；萧峰刚满周岁，亲生父母即遭追杀失散；虚竹从小与父母失散，如同孤儿；令狐冲更是不知其所自，是个真孤儿。

真父退隐之后，另有一个替代性的父亲出现，但是，代父能力有限，能给予英雄的帮助不大，如格萨尔王的代父森伦、玛纳斯的代父加克普汗、郭靖的代父江南七怪、萧峰的代父乔三槐、段誉的代父段正淳、令狐冲的代父岳不群；相反，有的代父甚至会利用“父亲”这一特殊身份，成为一而再、再而三地陷害英雄的反面人物，如加克普汗陷害玛纳斯，岳不群陷害令狐冲。

于是，英雄寻找根源（身世）和归属（父亲），就成为英雄行为的一个原始动机。他们自觉不自觉地，总会找到一个可依赖的长者（在幻想故事中往往是以“神奇助手”的角色出现），在他们的创业过程中起着关键性的作用。《格萨尔王》的绒察查根、《江格尔》的阿拉谭策吉、《玛纳斯》的巴卡依老人，都是惊人相似的智慧长者。这种文化积淀也深深地烙在了金庸小说的英雄身上，洪七公、无崖子、风清扬均属于这一类长者，他们神龙见首不见尾，但总是在关键时刻给予英雄莫大的帮助。

没有父爱的英雄一般都有着苦难的童年，他们从小寄人篱下，受人虐待，被人抛弃，孤苦伶仃。唯一家庭幸福、父母双全的是段誉，可书到结尾，却发现这个父亲也是假的。他们往后的英雄行为，

---

〔1〕 仁钦道尔吉：《〈江格尔〉论》，内蒙古大学出版社，1994年，第247页。

或者说侠路历程，都或多或少与他们的离奇身世有着某种关联。

### （三）复仇是英雄人生的一大使命。

英雄的苦难身世必然引出复仇主题。英雄史诗和武侠小说都产生于百姓（民族）受到欺压，人民有冤无处伸张、有怨无从诉说的社会环境之中，人民幻想有一些英雄人物出来振兴民族、伸张正义，拯万民于苦海。而英雄要具备救万民于水火的能力，首先得证明有能力解决自己的血海深仇。

英雄复仇，是大快人心的史诗母题，冤有头、债有主，英雄的仇恨英雄报，人们认为这是天经地义的事。所以，替甲擦报仇的，只能是他的弟弟格萨尔王；打败莽古斯的，只能是阿拉达尔汗的儿子江格尔；杀死昆吾尔的，只能是玛纳斯的儿子麦赛台依。

武林英雄，往往因为自己的仇人被别人杀死而痛苦不堪。金庸旗下的英雄主人公，大都能实现亲手杀死仇人的愿望，即使不能亲手杀死，也能亲眼看着仇人死，这是金庸对英雄的眷顾，也是读者所乐意看到的。郭靖的复仇经历最典型，段天德是杀害郭靖父亲郭啸天的直接凶手，江南七怪当年万里追凶不可得，郭靖却能陆家庄得来全不费工夫，还能从段的口中挖出元凶完颜洪烈，而抓住完颜洪烈的又是郭靖的爱人黄蓉。一切都在意料之外、情理之中，读来大快朵颐。这一母题基本都能遵循“父亲含冤受害——儿子复仇历险——成功杀死仇人”的模式。

不同的是，史诗英雄往往采取面对面的单纯的法和力的较量，金庸则把复仇历程编织得曲折离奇，山重水复，更加富于情趣。

### （四）英雄有惊人的成长速度。

传奇英雄尽管少年苦难，却总是能在青年时期就建功立业。觉如 11 岁赛马得胜，获格萨尔王称号；江格尔 3 岁攻克 3 个城堡，4 岁攻克 4 个城堡，5 岁活捉 5 个恶魔，7 岁建立宝木巴国；玛纳斯长

到9岁，便能策马征战。同样，我们可以看到金庸笔下的武林英雄也在遵循这一模式。尽管金庸在小说中没有明确标明英雄的实际年龄，但有一点可以肯定，几乎每位英雄走到事业巅峰，故事行将结束的时候，都还处在订婚阶段。

老百姓的情感总是爱憎分明，中国民间不仅极少关于“谅解”的故事，而且对复仇的时间也有较高要求，“君子报仇，十年不晚”的另一层意思是，十年以后就太晚了。英雄要报深仇大恨，非得速成不可，不论具体方法如何，目的总是一样：不能让敌人舒服太长时间，要让英雄早日过上幸福生活。如果英雄成长太慢，埋没太久，错过了婚龄，还很难找到理想的对象。所谓“大器晚成”是不得已而为之，不在上策之选。

#### （五）英雄周围有众多美女，英雄宠爱最出色的那一位。

一夫多妻是男权社会的标志之一，史诗的传承和讲唱者基本都是男性，英雄身上寄托着男人的趣味和理想，众星捧月也就成为必然。受到英雄宠爱和人民爱戴的，总是德、才、色三者兼备的理想女性。格萨尔王先后纳妃十数位，高贵、美貌、坚贞的珠牡是他的至爱；关于江格尔的夫人，主要有两个，一个最美貌，一个最智慧；玛纳斯有三位妻子，其中卡妮凯拥有所有的优点，最受柯尔克孜人民爱戴。

金庸是个现代知识分子，小说中大致坚持了一夫一妻制原则，但还是喜欢讲述一个男人和几个女人的故事（女性作家琼瑶则最喜欢讲述几个男人争一个女人的故事），以此取悦自己和读者。不同的是，史诗婚姻多是征战、赌赛的结果，是史诗年代的产物，而金庸则以现代人的观念，将这种男女故事处理成一个个色彩斑斓的关于自由恋爱的故事。华筝的率直、黄蓉的精明，阿朱的善解人意、阿紫的刁钻古怪、康敏的阴险狠毒，任盈盈的雍容大度、岳灵珊的移情别恋、仪琳师妹的一往情深，甚至灵鹫宫侍女给虚竹换衣服的

细节，都被金庸处理得妙趣横生、柳暗花明。

英雄最后得到的，总是最符合读者审美理想、最适合英雄事业生活的那一位。美貌自不必说，黄蓉的精灵古怪最能弥补郭靖的木讷，任盈盈的包容最适合令狐冲的自由散漫。读者在阅读中很容易就能得到一种替代性的满足。

#### （六）一女两男的婚姻赌赛。

婚姻赌赛是一个非常古老的母题，据日本学者伊藤清司考证，早在尧舜禅让传说中就包含着“难题求婚型故事”的因子，舜在尧的两位女儿的帮助下，顺利通过了父瞽叟和弟象的三次致命迫害（三道试题），取得了尧的政权和两位帝女的爱情。

理想女性不仅是男人迷恋的对象，而且是需要男人用自己的实力去争取的对象。到远方通过斗争赢取美女和通过战争获取战利品，都是英雄所必须进行的冒险活动，而且大部分的美女争夺战，最终都体现为两强相争。

觉如赛马称王的奖赏之一，就是美女珠牡，而他的主要对手，也只有超同的长子东赞。《江格尔》中的英雄洪古尔为了娶得美丽的卓莉赞丹，不得不完成岳父交给的三项有生命危险的任务，杀死三大猛兽，还要与上天的著名勇士铁木尔布斯进行赛马、射箭、摔跤好汉三项比赛。金庸小说中最典型的婚姻赌赛是桃花岛上郭靖与欧阳克之争，作为女方家长的黄药师同样出了三道题目，其中两道也有生命危险。不同的是史诗英雄往往三战三胜，而金门英雄一胜一负又一胜，峰回路转，更加扣人心弦。

史诗赌赛是单纯的武赌，金庸小说还有奇妙的文赌。西夏公主招亲，志在必得的慕容复和其他招亲者一样，根本无法回答公主提出的三个问题，虚竹结结巴巴的几句话，却正是公主所要的答案。

另一个有趣的现象是，赌赛中英雄一定会得到女方的事先或暗



中帮助。觉如赛马之前，珠牡帮他擒获了赤兔马，为他配备了最好的马鞍和马鞭；洪古尔在卓莉赞丹的帮助下才杀死了三头凶恶的猛兽。同样，没有黄蓉的帮助，郭靖不可能战胜欧阳克；西夏公主的招亲试题，就只为虚竹而来。赌赛婚姻本质上带有上古掠夺婚和服役婚的遗俗，女方的帮助，是为了在某种程度上弥补原始母题中两情相悦的不足，以缓解男女双方在赌赛中的矛盾和冲突，为将来的幸福婚姻埋下伏笔，这一情节很可能是史诗中后起的改良母题。

### （七）英雄的装备非常齐全。

对于史诗英雄，美人宝马缺一不可。英雄的宝马均有神奇的感应能力。格萨尔王的赤兔马神骏无比，甚至能遨游蓝天，与人交谈，它帮助觉如成功赌赛称王；于蒙古族而言，骏马更是英雄浪迹中时刻不能分离的唯一可靠的助手，骏马的出生往往是勇士诞生的先兆，神马阿兰扎就比江格尔年长一岁；玛纳斯除了拥有骏马，还有巴里塔老人送给的金枪、宝剑、长矛、利斧，借以征战，无往而不胜。

金庸较早期的作品也有宝马、宝剑、宝物情结。以郭靖为例，未出世时即已获得丘处机馈赠“剑刃锋利之极”的小短剑，剑上刻名“郭靖”，后来用它杀了铜尸陈玄风。在大漠中，先是马钰为他抓来一对神雕，后来又遇小红马（传说中的汗血宝马），治马大师韩宝驹一筹莫展，却被郭靖一举擒伏，这不是金庸安排的“天意”是什么？一马双雕，感应神奇，跟随郭靖行侠仗义，立下了不少汗马功劳。

但在金庸后期作品中，宝马、宝剑这些外在的硬件逐渐淡出，取而代之的是内置的软件。最典型的是段誉的“六脉神剑”，随手一指，就有莫大威力；其他如洪七公传给郭靖的降龙十八掌、逍遥子传给虚竹的逍遥神功、风清扬传给令狐冲的剑宗剑术。这一改良，使英雄有可能摆脱累赘装备的束缚，大大提高冒险活动的自由度，为他们孤身探险、混迹人群、装疯卖傻、飞檐走壁等活动提供方便。

再到后来，连这些内置的软件都不用了，比如韦小宝，“人脉”就是他的最大法宝。但无论是硬件、软件，还是人脉，英雄拥有常人不具备的行侠资源，这是肯定的。这也从另外一方面说明，在固定的模式和套路之下，依然有不断创新的想象空间，实现有限变异。

#### （八）英雄体内，积聚了自然的精华。

绮依尔迪怀上玛纳斯的时候，得了一种奇怪的病，想吃神鸟的眼珠、老虎的心、狮子的舌头。弗雷泽认为这是一种顺势巫术：“野蛮人大都认为吃一个动物或一个人的肉，他就不仅获得了该动物或人的体质特性，而且获得了动物或人的道德和智力的特性。所以，如果认为某生物是有灵性的，我们简单的野蛮人自然希望吸收它的体质的特性，同时也吸收它的一部分灵性。”<sup>[1]</sup>这种观念普遍存在于世界各民族。中国民间有“吃什么补什么”的说法，所以作者往往调动各种吃的方式，对英雄的体质进行“恶补”。

梁子翁“照方采集药材，又费了千辛万苦，在深山密林中捕到了一条奇毒的大蝮蛇，以各种珍奇的药物饲养”<sup>[2]</sup>，本望蛇血能帮他增大功力，却非常意外地全被郭靖给吸了去。段誉身中剧毒，全身僵硬，只有等死，没想到却有一个号称万毒之王的莽牯朱蛤自己爬进了他的胃里，不仅攻下了段誉体内的毒，更让他从此百毒不侵。这些离奇的机缘巧合，完全可以看作是金庸施予英雄的顺势巫术。

金庸的聪明在于绝不会将某一种招数用到老，甚至会在下一部作品中故意将这一招反过来用。到《笑傲江湖》，令狐冲重伤之后，各种各样的武林人物争相为他疗伤，大家想尽办法用尽天下的名贵药材对他狂轰滥炸，没想到全都火上浇油适得其反，巫术至此失

---

[1] [英] 詹姆斯·乔治·弗雷泽：《金枝》（徐育新、汪培基、张泽石译），大众文艺出版社，1998年，第705页。

[2] 金庸：《射雕英雄传》，生活·读书·新知三联书店，1994年，第336页。

灵。正如朱子柳用来大显神威的书法武功，到了秃笔翁手里，就被令狐冲破得没有还手之力。当然，随后金庸一定会施以一招奇妙的武功，再次化险为夷，将所有不利因素转化为有利条件。表面上反用，实质上还是变异的化用。

### （九）英雄结义和兄弟背叛。

结义和背叛，是同一层关系中的正负两极。德国著名蒙古学家海希西教授认为，英雄结义母题是氏族社会瓦解、部落联盟建立的社会发展进程在英雄史诗中的投影。<sup>[1]</sup> 无论部落还是个体，联盟是一种将有限力量无穷扩大的有效方式，结义是孤立无援的少年英雄相互寻求支持的需要。在弱肉强食的暴力世界中，结义是一种相互的心理依托，激励斗志的力量源泉，是英雄征战时的精神根据地。

任何形式的结义，总会凸显一个主要英雄人物，这是因为英雄的阳刚精神和男性的自我意识、英雄气概，必须在一个同龄的男性团体中才能得到最充分的发挥和肯定，而团体需要一个能凝聚人心的核心成员。

江格尔是个非常出色的组织者，他周围“聚集着雄狮般的最壮的好汉”，他与英雄洪古尔5岁结为兄弟，两人同生死共命运，共同创立了宝木巴国；玛纳斯结义阿里曼别特之前，还梦见一把锋利的宝剑变成一只猛虎来到自己的身边，又变成一只雄鹰落到自己的臂上。段誉早在遇见萧峰之前就已心向往之，虚竹更是未见萧峰时，已然将之称作“大哥”，三人在少林寺前、众敌环伺之时，旁若无人地义结金兰、痛饮烈酒，着实豪气干云。令狐冲小凉亭中偶遇向问天，虽说心态不同，但形势凶险并无二致，独孤求友、置之死地而后生的念头也如出一辙。结义对于个体来说，是强强联合，放

---

[1] 参见郎樱《〈玛纳斯〉论析》，内蒙古大学出版社，1991年，第313页。

在大敌当前的背景中，则是以弱势对抗强敌的需要。

有正就有负，有结义就会有背叛，兄弟背叛也是英雄故事中常见的母题。这是私有制产生、财产分割过程中必然产生的话题。背叛的理由只有两种：嫉妒和私欲。

《格萨尔王》中，超同是个类型化、典型化的阴谋家，先与兄长森伦争权夺利，后又出卖国家机密；《玛纳斯》中，父子、叔侄、兄弟、夫妇之间，处处充满背叛，最著名的如勇士坎巧绕对赛麦台依的背叛，尤为惊心动魄，令人震撼。金庸作品中，杨康为了荣华富贵，不惜背叛自己的父亲、兄弟，多次加害郭靖；段延庆为了与兄弟争夺王位，恶贯满盈；全冠清为了一己之私，不惜置萧峰于死地；东方不败为了教主之位，无期囚禁任我行；劳德诺为了偷取武功秘籍，诬蔑构陷令狐冲。当然，他们的下场也是一样的，若非自取灭亡，就是身败名裂。

（十）英雄事业未竟时死而复生，大势既定时死或退隐。

再生母题源自上古神话。这一母题存在于各民族英雄史诗，也存在于金庸作品之中，尽管表现各异，但都遵循着“英雄——被害——出现搭救者——寻找搭救方法——死而复生”这一基本模式。

江格尔五岁时曾身中毒箭，是丹娜夫人敷神药，施神术，退出箭毒，使他死而复生；玛纳斯也曾误饮毒酒，是卡妮凯施用神药，使丈夫死而复生（一说仙女救活）；格萨尔王虽然未死，但曾误饮迷魂药，把过去的一切忘得干干净净，其清醒过程，也可视作一次再生。在此，女性作为施救者的反复出现，具有明显的象征意义。文化学的观点认为，古人认为女性是生命的创造者，她们既然能孕育生命，也必定拥有使人再生的能力，所以说这是母系社会女性崇拜观念的遗留；但从故事学的角度看，最亲近的女性最适合担任男性身体方面“神奇助手”的角色，帮助男主人公摆脱生理困境（包括摆脱死亡威胁），是她们应尽的义务，而男性与男性过于亲近的生理

治疗是令人不适的。

在现代小说中，金庸不可能真的让英雄死去，但也不能少了英雄这一劫，一般会让英雄受几次重伤，或是患上一次不治之症，然后置之死地而后生。而治病疗伤的过程中，总有一些亲近的女性不离不弃地呵护着他，为他奔波忙碌。比如令狐冲重伤之后，仪琳师妹、任盈盈、蓝凤凰，个个不辞劳苦，殚精竭虑。

“肉体再生”反映的是人对死亡的恐惧和征服欲望，为了让英雄不死成为可能，金庸还特意塑造了一些像平一指这样的神医形象，类似于《水浒传》的安道全。

在金庸小说中，我们还可分析出具有象征意义的“精神再生”母题，这是一种类似凤凰自焚自新的境界。萧峰遭逢丐帮内讧之后，接连受到众叛亲离的打击，这一含冤受屈的过程，也是他重新确立自己民族观的过程；同样，令狐冲介于正邪两派中的所见所闻，最终导致了他退隐的念头。英雄历经磨难，也在思想上重塑了一个自我。这种精神再生的母题是史诗所不具备的。

文学作品中的主人公要最终成为英雄，就必须在既定的时空中完成既定的任务。假若“出师未捷身先死”，就无法保证故事的连贯性和完整性，这一要求也决定了英雄在这一时空中必须一直活跃在既定的舞台上，不得中途退出。只有当雨过天晴、大局已定的时候，英雄才有退出的可能。

英雄的退出有两种方式：作为主动退出的归隐和作为被动退出的死亡。

民间文学的悲剧意识不强，人们更愿意英雄以归隐的方式退出。格萨尔王功德圆满之后，传位给甲擦之子扎拉王子，便被神族接回了天界；《笑傲江湖》结束之时，令狐冲把恒山派掌门之位交给了仪清，任盈盈把日月教教主之位交给了向问天，夫妇俩散仙云游去了。

但在这种以武力解决矛盾的暴力世界中，死亡最终不可避免。而且，唯有死亡，才具有真正悲剧的意义。正如别林斯基所说：“我们深深同情斗争中牺牲的或胜利中死亡的英雄，但是我们也知道，如果没有这个牺牲或死亡，他就不成其为英雄，便不能以自己个人为代价实现永恒的本体的力量，实现世界的不可逾越的生存法则了。”<sup>[1]</sup>

英雄必须是胜利者，如果同时又要成为悲剧人物，唯一的死亡方式是让英雄死于自己无法克服的缺点。玛纳斯与昆吾尔之战大获全胜，由于玛纳斯乐而忘返，以至被埋伏在路边的败将昆吾尔用毒斧击中头部而死。萧峰成功完成“西安事变”之后，以其刚烈个性，自觉开罪于辽主，又不愿苟活于大宋，最终自杀于两军阵前。萧峰之死，悲怆壮烈，最终成就了他金门英雄第一人的崇高荣誉。

### 三、节外生枝的民间趣味

不能肯定金庸是否借鉴了英雄史诗，但他喜欢借用民间传说来结构小说却是肯定的，他在《书剑恩仇录》的后记中写道：“我是浙江海宁人。乾隆皇帝的传说，从小就在故乡听到了的，小时候做童子军，曾在海宁乾隆皇帝所造成的石塘边露营，半夜里瞧着滚滚怒潮汹涌而来。因此第一部小说写了我印象最深刻的故事，那是很自然的。”那么，历史的本来面目是否如民间传说呢？金庸自己说：“历史学家孟森做过考据，认为乾隆是海宁陈家后人的传说靠不住，香妃为皇太后害死的传说也是假的。历史学家当然不喜欢传说，但写小说的人喜欢。”金庸对民间文学母题的化用，可说比比皆是，如

---

[1] [俄] 别林斯基：《别林斯基论莎士比亚》（李邦媛译），中国社会科学院文学研究所编《古典文艺理论译丛》（卷一），知识产权出版社，2010年，第543页。

水中盐、花中蜜，无处不在。

在英雄形象的塑造上，金庸既遵从了英雄故事的既定结构，亦兼顾了节外生枝的形式技巧；既有英雄母题的不变成分，亦有话语技巧的可变成分；既有必不可少的叙事功能，亦有信手拈来的民间趣味。也就是说，金庸的写作实践事实上调和了普罗普和什克洛夫斯基在情节理论上的主要分歧。<sup>[1]</sup>

上文分析了英雄塑造的基干模型，这里再对某些节外生枝的民间趣味做一简单分析，在此且以《射雕英雄传》为例进入讨论。

### （一）福将形象的引入。

金庸小说之所以引人入胜，“有趣”是个很重要的因素。金庸特别善于调动人物和场景，进行插科打诨，不时在叙述过程中甩出一两个令人捧腹的小包袱，用以松弛阅读气氛，调节叙述节奏，使文章有起有伏，有滋有味。

中国民间戏曲、相声和说书，特别注重插科打诨，不时穿插一些滑稽的动作或诙谐的语言以吸引观众。李渔在《闲情偶寄》中说：“插科打诨，填词之末技也，然欲雅俗同欢，智愚共赏，则当全在此处留神。文字佳，情节佳，而科诨不佳，非特俗人怕看，即雅人韵士，亦有瞌睡之时。作传奇者，全要善驱睡魔，睡魔一至，则后乎此者虽有‘钧天’之乐，《霓裳羽衣》之舞，皆付之不见不闻，如对泥人作揖、土佛谈经矣。”<sup>[2]</sup>

金庸在《射雕英雄传》中首次引入一个专业滑稽大师“老顽童”周伯通，让他时不时在郭靖身边出现一下，捣捣乱、搅搅局，活跃活跃气氛。这很容易让我们联想起说书评话中的“福将”形象，程

---

[1] 关于普氏与什氏在情节观上的分歧参见申丹《叙述学与小说文体学研究》第二章，北京大学出版社，1998年。

[2] 李渔：《闲情偶寄》，上海古籍出版社，2000年，第73—74页。

咬金、牛皋、郑恩之类。这一点已有许多评论家注意到了，不再赘述。

## （二）傻女婿和巧媳妇形象的引入。

金庸不仅擅长挖掘一些古老的母题，而且能创造性地将多种故事因子糅合起来，织造出新的情节。以桃花岛赌赛为例，金庸天才地将“三道难题”“傻女婿故事”和“与恶人赌赛型故事”（洪七公与欧阳锋赌赛、郭靖与欧阳克赌赛）糅合在一段情节之中，使得这场婚姻赌赛变得奇峰突兀，险象环生。为了确保傻女婿在赌赛中的胜利，金庸又巧妙地安排了老顽童周伯通一场戏，让郭靖先在老顽童处学得一手绝活，背下《九阴真经》，而这恰恰又是民间故事中傻女婿误听误信，不识变通，反而因祸得福，以及弱者战胜强者型故事的妙用。

民间故事中，与可爱的傻女婿相对，总是有一个漂亮的巧媳妇，于是金庸又为我们塑造了一个美丽的女主角黄蓉。黄蓉天性聪颖，略带刁蛮，恰是傻哥哥郭靖的头号克星。小到吃喝拉撒，大到临阵对敌，郭靖都是在黄蓉的支配下行动着，而这些行动往往是在“不知变通”前提下的机械行为，于是平添了许多令人捧腹的奇趣。当《射雕英雄传》结束的时候，金庸傻女婿的故事却还在继续，《天龙八部》中的段誉和虚竹，都曾在不同阶段，不同程度地冒着傻女婿的呆傻气，处处误打误撞，却又傻人傻福。

## （三）机智人物故事的化用。

民间文学中有大量斗智不斗勇的机智人物小故事，金庸将之点化入文，颇有奇趣。华山论剑一场，欧阳锋走火入魔舍命相搏，居然逼退了黄药师和洪七公，眼看就要夺取那天下武林第一的宝座，黄蓉急中生智，用激将法让他去和石壁上自己的影子相斗，欧阳锋果然上当，结果手脚打在石壁上，奇痛难当。这一情节，明显受到印度童话《狮子和兔子》故事的启发，狮子要吃兔子，兔子用激将法让不可一世的狮子去和井里的倒影相斗，结果狮子被井水淹死。



欧阳锋则被自己的影子吓得落荒而逃。

#### （四）因果报应观念的表现。

古人相信天人感应，佛教传入中国之后，轮回报应之说更是深入人心，老百姓愿意相信善因可得善果，恶因会有恶报。民间戏曲、说唱、故事乃至文人笔记，都在反复演绎这一主题，如纪昀的《阅微草堂笔记》就记录了大量有关鬼神报应的故事。金庸也不例外，变换着各种花样讲述因果报应的故事。虽然受到现代文学观念和悲剧意识的影响，金庸笔下的好人有时也会悲剧收场，但是，真小人、真恶棍却无一能够幸免于金庸的惩罚。

《射雕英雄传》里几位最重要的正面主人公郭靖、黄蓉、洪七公，小说最后无不乐得其所。坏人就不同了，欧阳锋疯了，疯在功败垂成；欧阳克、杨康、完颜洪烈、段天德，全都死了，个个死得很难看；曾经跟随完颜洪烈的爪牙们，也没有一个得到好下场。

### 四、旧瓶装新酒，老地方的新故事

史诗是在神话、传说、故事、歌谣、谚语等诸种民间文学题材的基础上发展形成的，是综合了多样源头、集合了各种民间智慧的综合性文艺项目，集中体现了人民的审美理想和审美习惯。于是，史诗母题的重现，在一定意义上就成为读者阅读过程中的一种审美期待，文学作品对这种期待的满足就是接受美学所谓的“视野融合”，只有当文学作品与读者的期待视野相吻合时，文学作品才能最大限度地被理解和受欢迎。

从接受美学的角度来说，我们可以把这种英雄史诗中普遍存在的母题和规则视作未经重组的“保留剧目”，它是文本与读者经验的结点，是方便它们碰面交流的“老地方”。如果金庸只是简单地复述

一些英雄母题，自然无法完成向读者传递新信息的文学使命，聪明的金庸采取的是“老地方”讲“新故事”的方式，把民间审美期待当作一个引领上路的起点，从此出发，虚构了一系列扣人心弦的情节链，把读者领进神秘的武林世界，让读者在熟悉的文化背景中体验新鲜而奇妙的英雄故事。

英雄母题在金庸作品中的功能，正如伊瑟尔对“保留剧目”功能的界定：“它重整众所熟悉的图式，以形成交流过程的背景，它提供了一个普遍的构架，本文的信息或意义从中得到组织。”

好的文学作品在满足读者期待视野的同时，也在不断打破读者的期待视野。换句话说，重新组织的保留剧目之所以被我们察觉或发生作用，是因为它在不断地突破“流行系统”的限制。金庸作品通过把改造和重组过的英雄母题融入自己的话语系统，颠覆着流行武侠小说中的诸多价值观念。比如说，通过侠客与官府的矛盾，颠覆着明清侠义小说中清官型救世主的形象；通过萧峰的遭遇，颠覆着大汉族主义的狭隘民族观；通过令狐冲的遭遇，颠覆着不可调和的正派邪派两分法。

金庸作品之所以广受欢迎，一个很重要的因素在于他熟悉民间文学，能够把握民众的审美习惯和审美期待，善于抽取民间文学中的模式因子，化用其审美功能，通过重整、改造，有机地融入自己的小说创作，带给读者一种“既在传统之中，又在传统之外”的阅读享受。金庸现象正合了姚斯所说：“只有当作品的延续不再从生产主体思考，而从消费主体方面思考，即从作者与公众相联系的方面思考时，才能写出一部文学和艺术的历史。”<sup>[1]</sup>

---

[1] [美] R. C. 霍拉勃：《接受理论》，李泽厚主编《接受美学与接受理论》（周宁、金元浦译），辽宁人民出版社，1987年。伊瑟尔、姚斯引文分别见第371、339页。

## 第七章

# 英雄形象塑造中的善恶对照模式

金庸小说深受民间文学的影响。<sup>[1]</sup>以小说中的人物配置而言，金庸往往使用对照模式，成对成双地构建人物谱系，然后再把对立双方从不同的方向调往同一活动场面，使他们相遇并展开矛盾冲突。这种对照模式下的人物形象，往往个性鲜明，相映成趣。<sup>[2]</sup>

在《射雕英雄传》中，为了突出英雄形象的典型色彩，同时赋予其英雄品格形成的合理性，金庸对典型人物成长环境与成长过程中的诸多要素进行了艺术调配，或者说虚拟设置。为了塑造郭靖的英雄形象，金庸选择了蒙古大草原作为英雄成长的土壤，同时赋予了“蒙古人生性质朴，敬重英雄好汉”的理想品质。但是，这些蒙古想象并不出自金庸对于蒙古文化以及蒙古生活的现实了解，更多的是出于郭靖形象塑造之需要。

---

[1] 参见施爱东《金庸小说与民间文学》（香港《纯文学》，1998年7月号）、《武侠小说的民间性》（《西南师范大学学报》，2004年第6期）。

[2] 金庸在对小说人物的塑造中，对照模式的运用是自觉的，他在《射雕英雄传·后记》中说：“《射雕》中的人物个性单纯，郭靖诚朴厚重、黄蓉机智狡狴，读者容易印象深刻。这是中国传统小说和戏剧的特征，但不免缺乏人物内心世界的复杂性。大概由于人物性格单纯而情节热闹，所以《射雕》比较得到欢迎。”

围绕英雄主人公郭靖，为了把红花衬得更红，金庸特地调动了一大批绿叶前来帮扶。出于英雄塑造的需要，金庸有目的地设置了不同功能的陪衬人物和对照人物，走马灯似的穿梭于郭靖的成长道路上，以促成郭靖在英雄体格和英雄品格两方面快速成长。

小说人物的对称性不仅表现在品格和行为两方面，还表现在相貌、智力、体能、生存环境、人情冷暖等其他许多方面，其鲜明的对照（对立）特征很容易在读者的阅读中留下深刻印象。如郭靖 / 杨康（憨厚的少年 / 奸诈的少年）、郭靖 / 黄蓉（傻女婿 / 巧媳妇）、黄蓉 / 华筝（机敏的南方姑娘 / 淳朴的北方姑娘）、黄蓉 / 穆念慈（受追捧的女孩 / 受侮辱的女孩）、铁木真 / 完颜洪烈（智勇双全的蒙古首领 / 工于谋略的金国王爷）、北丐 / 西毒（玩世不恭的正派武林高手 / 野心勃勃的邪派武林高手）等等。

## 一、两种土壤种出的两种人生

少年郭靖与少年杨康，两人的先天条件几乎是一模一样的：

（一）同是将门之后。杨康是杨家将的传人，郭靖是水浒英雄赛仁贵郭盛的后代。

（二）家庭出身几无差别。两家比邻而居，家境相似，其父辈武艺相近、品性相合。

（三）有指腹为亲的兄弟关系。两人差不多同时出生，同是全真道长丘处机给取的名字，两人名字合在一起，意思是“不忘靖康之耻”。

但是，两人的后天成长环境却因战乱而错开，且形成鲜明对照。

金庸选择把少年郭靖培养成正面人物。于是，为了让郭靖成长为一个正直、淳朴、诚实、守信、坚毅、不畏强权的英雄，金庸首

先必须为他选择一个适于此一品性生长的社会环境。小说中写到李萍从战乱中存活下来，野地产子，漫无目的地走入了大漠草原。茫茫大漠，风沙如刀，母子俩死生未卜，幸而遇到两位不知名姓的蒙古牧民，从此，金庸把郭靖这颗英雄种子撒在了这样一片土壤之中：

蒙古人生性好客，怜贫恤孤，见她母子可怜，就邀她到蒙古包去饱餐了一顿，好好睡了一觉。蒙古人以游牧为生，赶了牲口东迁西徙，追逐水草，并无定居，用毛毡搭成帐篷以蔽风雪，就叫作蒙古包。这群牧民离开时留下了四头小羊给她。（金庸，第99页）<sup>[1]</sup>

当时的蒙古人尚无文字，风俗粗犷，却是最重信义礼节，尤其尊敬客人。蒙古人自来不说污言秽语，即是对于深仇大寇，或在游戏笑谑之际，也从不咒诅谩骂。客人来到蒙古包里，不论识与不识，必定罄其所有地招待，而做客人的也绝不可对主人有丝毫侮慢，如不遵主客之礼，皆以为莫大罪恶。（第115—116页）

有了好的土壤，还要有好的浇灌者。许多评论家都注意到，《射雕英雄传》着力塑造的真正英雄人物是铁木真，而不是郭靖，正如《鹿鼎记》真正的英雄是康熙而不是韦小宝一样。但由于铁木真是个不可再生、无法模仿的天才人物，他不是郭靖所能学习仿效的人物类型，因而也不是郭靖这颗英雄种子的浇灌者。小说中对郭靖

---

[1] 金庸：《射雕英雄传》，生活·读书·新知三联书店，1994年，第99页。以下凡出自该著的引文均只引页码，不再详注出处。

英雄品格影响最大的蒙古英雄，一是哲别、一是拖雷。

哲别是郭靖的箭术老师。郭靖第一次见到箭无虚发的黑袍将军哲别，就有一种由衷的崇敬，后来更是舍命帮助哲别躲避铁木真部众的追捕。哲别为了回报这个一面之缘的小朋友，居然在与博尔术的生死决斗中，以饶博尔术一箭为条件，请求“一命换一命”，不惜以牺牲自己的生存希望来保全郭靖的生命。

这种舍己为人的英雄气概后来也多次出现在郭靖的行为之中。当成吉思汗攻破撒麻尔罕城，下令屠城之际，郭靖选择了牺牲自己与黄蓉的爱情幸福，请求以破城之功，换取成吉思汗“饶了这数十万百姓的性命”（第1352页）。郭靖身上所表现出的许多阳刚、豪迈气质，都可以从哲别的身上找到其原始影像。

拖雷是与郭靖共同成长的少年伙伴。英雄的阳刚气质和男性自我意识的培养，往往需要置身于一个同龄的男性团体之中，才能得到最充分的肯定和发挥。在金庸笔下，拖雷充当了这一同龄团体的杰出代表。拖雷在小说中的初次出场是与郭靖“结安答”，郭靖给他一块母亲自制的红色汗巾，他回赠了一个黄金项圈。接着，在与都史等人的群殴中，两人从最初的恼怒、害怕，到奋起反击，不屈不挠，再到拖雷单挑群少，等等，无疑对郭靖的性格成长形成巨大影响。这一出小儿群殴中拖雷不屈不挠的出色表现，甚至可以视作郭靖与杨康“比武招亲之战”的示范预演。

哲别和拖雷的形象显然都是围绕郭靖而设置的。一个是“英雄老师”，一个是“英雄小伙伴”。金庸有意把郭靖种植在这样一块崇尚英雄、盛产英雄的壮阔土壤之中，无非是为了把郭靖培养成一个顶天立地的男子汉。

作为郭靖形象的对照者杨康，其生长环境却与郭靖的生长环境截然相反。为了把杨康培养成一个奸诈的机敏少年，金庸选择了大

金王子完颜洪烈的王府作为杨康的培育场所，让他以完颜洪烈养子的身份出场。

杨康的养父完颜洪烈在金庸笔下是一个阴险狡猾、虚伪奸诈的典型。此人一举手、一投足、一张口，处处透着奸恶气息。他甫一出场就制造了一桩牛家村血案；一到蒙古就开始挑拨桑昆与铁木真的关系。他处处离间朋友，设局害人。

完颜洪烈的种种卑劣行径，堪为杨康榜样。在小说中，完颜洪烈兄弟初入蒙古，就以其轻浮的人品，与铁木真等蒙古英雄形成鲜明对照。完颜洪烈的哥哥完颜洪熙，在金庸笔下更是轻浮得拙劣：

完颜洪熙见郭靖等许多蒙古小孩站在远处，睁大了小眼，目不转瞬地瞧着，便哈哈大笑，探手入怀，抓了一把金钱，用力往小孩群中掷去，笑道：“赏给你们！”他把金钱撒得远远地，满拟众小孩定会群起欢呼抢夺，那时既显得自己气派豪阔，且可引为笑乐。（第 115 页）

相比之下，淳朴自尊的蒙古儿童，却并未如其所料“欢呼抢夺”这嗟来之食：

这群小孩都是蒙古兵将的儿女，年纪虽小，却是个个自尊，对掷来的金币没人加以理睬。完颜洪熙讨了个老大没趣。（第 115 页）

完颜兄弟骄奢淫逸的大金兵将，也与铁木真战无不胜的蒙古军队形成鲜明的对照：

这时太阳刚从草原远处天地交界线升起，铁木真上了马，五千人队早已整整齐齐排列在草原之上。金国兵将却兀自在帐幕中酣睡未醒。（第 118 页）

在金庸的想象中，蒙古人有崇高的荣誉感和极为坚定的处世原则，而与之相对的金人和汉人却总是不择手段。在一次联合围剿铁木真的战斗中，完颜洪烈麾下的四名汉族武士先后围攻郭靖，却被完颜洪烈的蒙古盟友所耻笑：

山下蒙古众军突然大声鼓噪，呼喊怒骂。须知蒙古人生性质朴，敬重英雄好汉，眼见这四人用车轮战法斗郭靖已自气愤，再见二人夹击一个空手之人，实非大丈夫的行径，都高声吆喝，要那两人住手。郭靖虽是他们敌人，大家反而为他呐喊助威。（第 230 页）

## 二、质朴人性与机巧人性的对照

金庸的蒙古想象寄托着他对质朴人性的崇尚。他笔下的蒙古族是理想化了的英雄群体。尽管金庸也谴责铁木真铁蹄所到之处的血腥与残暴，但这种谴责更多的是抽象道德概念、精英意识的具象化表现，是现代意识的硬插入，不是金庸小说的主旋律，在小说中表现得略显生硬。洋溢在小说中更生动、更明快、更拨人心弦的，是金庸对蒙古族淳朴民风 and 蒙古式英雄气概的想象和向往。

与这种讴歌、向往的态度相对照的，是金庸对“南人”（包括金人）气质的失望与无奈。在《射雕英雄传》中，蒙古人与非蒙古人的品性有着天然的区别。出于对照的需要，非蒙古人被金庸描绘



成了说话不算数，总是心怀鬼胎、机巧难测的“南人”。

根据小说的安排，郭靖 18 岁成年之后，就得离开蒙古，到另一个舞台上去成就他的英雄事业。拖雷在礼送郭靖南归时，金庸让拖雷说出这样的话来：

安答，南人说了话常常不算的，你可得小心，别上当。（第 238 页）

郭靖与杨康比武招亲一战，金庸更是直接以叙事者身份插入议论：

他（郭靖）天性质朴，自幼又与粗犷诚实之人相处，是以对人性之险恶竟自全然不知。……这时愤怒之下，又是茫然不解，真不相信世间竟有这等事情。（第 268 页）

而小说中写到郭靖与华筝的久别重逢时，金庸更是直接站出来替郭靖表达喜悦：

蒙古人性子直率，心中想到甚么，口里就说了出来。郭靖与南人相处年余，多历机巧，此时重回旧地，听到华筝这般说话口气，不禁深有亲切之感。（第 1304 页）

在金庸虚构的宝应之战中，当哲别、拖雷、博尔忽处于弱势的时候，面对强敌围攻，三位蒙古英雄争相要求断后，保护同伴，体现了死生与共的团结精神；与此形成鲜明对照的是，一旦强弱形势逆转，本来如狼似虎的金兵与汉族武士却立即表现得“魂飞魄散，

四下里乱逃”，三个首领中，“两人竟然背道而驰”，剩下一个“奔的却又是另一个方向”（第590页）。蒙古英雄的不怕牺牲与“南人”的贪生怕死形成鲜明对照。

在拖雷出使临安的故事中，金庸更是把自己对“南人”品性的失望表现得淋漓尽致：

拖雷奉父王之命出使临安，约宋朝夹击金国。但宋朝君臣苟安东南，畏惧金兵，金兵不来攻打，已是谢天谢地，哪敢去轻捋虎须？因之对拖雷十分冷淡，将他安置在宾馆之中，迁延不理。……及后消息传来，蒙古出兵连捷，连金国的中都燕京也已攻下，宋朝大臣立即转过脸色，对拖雷四王子长、四王子短，奉承个不亦乐乎。至于同盟攻金，变成毫不费力的打落水狗，尚能乘机坐收厚利，又何乐而不为？……拖雷心中鄙夷，但还是与南宋订了同盟攻金之约。（第932页）

但是，当时的蒙古与大宋王朝毕竟还是对立的军事集团，当蒙古与大宋兵戎相见的时候，郭靖何去何从？其生命意义就成为“一个问题”。金庸在小说中借郭靖之去留选择，表达了这种难以言说的复杂情感。

拖雷劝道：“安答，你自小生长蒙古，就与蒙古人一般无异。赵宋贪官勾结金人，害死你父亲，逼得你母亲无家可归。若非父王收留，你焉有今日？你我兄弟情深义重，我不能累你做个不孝之人，盼你回心转意，遵奉大汗令旨。”

郭靖望着母亲，就欲出口答应，但想起母亲平日的教诲，又想起西域各国为蒙古征服后百姓家破人亡的惨状，实是左右为难。（第 1138—1139 页）

### 三、不同历史记忆的对照

金庸在写作《射雕英雄传》之前，从未去过蒙古，<sup>[1]</sup>他的蒙古想象是为了给武林英雄郭靖的品格形成营造一个合乎情理的成长环境，并以此与杨康的成长环境形成鲜明对照。也就是说，即使金庸不选择蒙古来作为郭靖英雄品格的生长土壤，而是选择了别的族群，出于结构的需要，金庸一样会按照自己的审美理想和英雄人物的塑造要求，将这个族群想象并描绘成另一个“蒙古”。

《射雕英雄传》中的蒙古想象，是在有关蒙古历史传说的基础上，根据金庸自己的审美理想加工改造过的虚拟世界。如果金庸为郭靖选择的生成土壤是另一族群，那么，小说所要更换的只是与这一族群的历史传说相关的具体情节与事例，而金庸自己的审美理想则是不变的。换一种方式来说：具体情节和事例是可更换的，而这些情节和事例所要指向的目标是不变的。

具体到《射雕英雄传》的情节选择，金庸在该书《后记》中提到，他对于成吉思汗及其身边英雄事迹的想象主要源自一本叫作《忙豁仑纽察脱必赤颜》的奇书。该书翻译成现代汉语，即《蒙古秘史》，

---

[1] 金庸在接受中央电视台记者王志采访时说：“好像《射雕英雄传》，我写蒙古大漠，但是我以前蒙古一直都没去过，一直到 1982 年，我见了邓小平，他说你到中国去游历游历，希望到哪里去，我心里想《书剑恩仇录》写了新疆蒙古这些地方我从来没去，我没去的地方就去一下。”（央视国际《金庸：笑傲江湖》，2005 年 5 月 20 日，新闻频道；又见：央视网 - 新闻频道 - 文娱新闻 - 面对面，<https://www.cctv.com>，2005 年 5 月 21 日）。

这是一本“蒙古皇室的秘密典籍，绝不外传，保存在元朝皇宫之中”。（第1493页）《蒙古秘史》是一本采自古代蒙古族口头传说的历史记忆，<sup>[1]</sup>这是一部洋溢着蒙古族自豪与骄傲的、对于自己民族英雄的历史记忆。它事无巨细地记录了从成吉思汗到窝阔台时期的许多历史与传说。书中突出了成吉思汗的家族历史、成长经历、征战立国等各种传说，记载了蒙古汗国南征并进兵中亚、远征欧洲的部分英雄历史。

但是，汉族民间文学中的历史记忆，却是基于受压迫民族的痛苦经历。在东南沿海各地以及内陆部分地区，盛传这样一类关于中秋节的传说。

据说在元朝末年，汉人打算起来反抗蒙古人的统治，却苦于无从传递消息。后来刘伯温想出一条计策，到处散布流言，说有冬瘟流行，除非家家户户都在中秋节买月饼来吃，才能避免。人们买了月饼回到家中，发觉里面藏着纸条，上面写着：“中秋夜，杀鞑子，迎义军！”于是众人纷纷起义反抗统治者，中秋节吃月饼的习俗就是这样留下来的。

无锡人中秋早晨一般都吃红烧玫瑰糖芋头，据说也与此有关。相传蒙古灭宋之后，民族压迫深重，汉人时刻都想反抗。有一年，大家约好中秋之夜一齐动手。为了厌胜，人们要吃红烧芋头，象征“鞑子”人头落地，这就是现在中秋节吃糖芋头的来历。

这个传说在潮汕各地则变异为：当时元朝统治者规定，每户潮人家都要住一个蒙古兵，受汉人供养，监视汉人的行动，并且只允许三家共用一把菜刀。老百姓恨极了，便趁着中秋节吃月饼的机

---

[1] 参见白·特木尔巴根《〈元朝秘史〉写作过程考略》，《内蒙古师范大学学报》，2001年第3期。

会，把相约举事的纸条，放在月饼馅子里。潮人取芋头与“胡头”谐音，且形似人头，因此每至中秋，则以芋头来祭奠祖先，历代相传，至今犹存。

蒙古人与汉族人的两种不同的历史记忆是一组矛盾的对照（对立）文本。这种矛盾同样反映在了《射雕英雄传》一书中。

我们透过金庸的蒙古想象所看到的，正是蒙古族民间记忆与汉民族民间记忆之间的矛盾统一。一方面，是成吉思汗气吞万里如虎的英雄气概；一方面，是成吉思铁蹄之下“成千成万座房屋兀自焚烧，遍地都是尸骸，雪满平野，尽染赤血”（第1353页）的残酷。对前者，金庸表达了他由衷的敬仰与向往；对后者，金庸不能不借着郭靖或丘处机之口，予以谴责和劝谏。

#### 四、兄弟对照模式的有限变异

对照模式是民间文学最常见的结构模式，但是，作为精英文化的作家文学，如果一味照搬民间文学模式，把一种简单的结构形式拿来反复使用，也一定会变得面目可憎。

为了避免特定模式的简单重复，金庸小说始终在寻求变化。但这种变化并不是刘再复所谓的“性格的二重组合”——呈现为一种渐变的、复杂的，或者是模糊的状态。金庸小说的人物配置始终个性鲜明，体现着浓烈的民间色彩。在对照模式的应用上，他采用了“有限变异”的方式，通过在不同层次不同角度上的内外对照，不断变换对照技巧。

如果把所有的金庸武侠小说当作一个整体，那么，这种人物设置的对照（对立）模式在金庸小说中，并不局限于一个层次或角度，而是多层次多角度的。

以“两兄弟型故事”（民间文学中的两兄弟型故事，一般都将哥哥设为反面角色，将弟弟设为正面角色）的对照模式而言，在郭靖 / 杨康这一对照项之外，还有陈家洛 / 乾隆皇帝、张无忌 / 宋青书、石破天 / 石中玉等许多相似的对照项。

在这些“两兄弟型”的对照项中，作为人物品性的对照（对立）关系是比较稳定的，即“正直善良 / 邪恶奸诈”；而且，在金庸小说中，这一组对照项可以明确地对应于另一组关于成长模式的对照项：即“历尽磨难的少年 / 纨绔少年”。

如果写成公式，可以这样来表达：

历经磨难的少年：正直善良 / 纨绔少年：邪恶奸诈

这一公式在金庸小说中基本上是稳定的、不变的。它与金庸的主观意志，比如，固有的思想观念、审美理想等文化积淀有必然联系。

在这一公式的前提之下，若只以反面人物的成长环境而言，杨康的成长环境与宋青书的成长环境又形成了鲜明的对照；宋青书的成长环境又与石中玉的成长环境大不相同。杨康生长于污浊的帝王之家，是邪恶之家开出的邪恶之花；而宋青书却是成长于光明正大的武当世家，是名门正派培养出来的遗传变体；石中玉则是游走于玄素庄、雪山派、长乐帮等或正或邪的武林派别之间的天然恶少，看不出其与生长环境之间的必然联系。我们可以用公式表示为：

英雄少年 / 邪恶之家开出的邪恶之花 // 英雄少年 / 名  
门正派培养出来的遗传变体 // 英雄少年 / 游走于正邪武林  
派别之间的天然恶少

金庸只是改变其中一个因子，增加一个变量，比如纨绔少年与成长环境之间的关联方式，就能生出许多新的变化。当然，这一公式还可以根据变化因子的不同，生成其他更多的组合方式，因而这一公式是不稳定的、可变的。

由此可见，金庸小说人物配置的这种对照（对立）关系体现为一种既稳定，又可变异的“有限变异”模式。也就是说：作为人物配置的对照关系是不变的，但其外部因素的对照方式却是可变的。

当然，在金庸小说中，除去这种兄弟品性的对照关系之外，更多的是兄弟品性的统一关系，如《书剑恩仇录》中的黑白无常、《笑傲江湖》中的桃谷六仙之类，但即使是这种统一关系，也可能在另一层面上构成另一种对照（对立），如黑白无常一黑一白的相貌就是一组鲜明的视觉对照。金庸小说人物配置的这种对立统一关系是一个极其复杂的、多层次的模型，但是，“鲜明对照”的基本关系是不变的。

# 英雄形象塑造中的“杀嫂”模式

传统“英雄杀嫂”故事多借助英雄在“酒与色”“江湖与家庭”“兄弟与妇人”等多元选项中做出既合乎江湖规则又合乎伦理道德的选择，以确立英雄在江湖中的地位，为此，作品往往以丑化妇人、杀死妇人作为叙事策略。金庸在化用这一故事类型的同时，也必然地部分沿袭了这一故事类型的性别立场，这是作者无法自主的。金庸对这一传统英雄故事的创造性改造主要表现在叙事时空的安排上。

金庸对中国传统文化尤其是民间文化十分热衷，熟谙《三国演义》《水浒传》，在叙事技巧和人物塑造上，也多有借鉴。他在与池田大作的对话中提到过这个问题：“我学《水浒》写《书剑恩仇录》，书中领袖陈家洛与清朝皇帝妥协，受到欺骗，结果十分悲惨。”<sup>[1]</sup>不过，本章将要讨论的不是陈家洛与宋江的关系，而是《天龙八部》中萧峰形象的塑造对“水浒英雄”形象的继承和改造。

---

[1] 金庸、池田大作：《探求一个灿烂的世纪——金庸 / 池田大作对话录》，北京大学出版社，1998年，第317页。



我们试着抛开萧峰身世等枝蔓庞杂的故事线索，单就英雄与美妇的关系而论，萧峰与康敏的故事显然是一个改良的“英雄杀嫂”故事。本章将通过对杀嫂故事的结构与功能项的分析，对金庸小说的故事改造及叙事技巧做一探讨。

武松杀嫂、石秀杀嫂、燕青杀嫂的故事深受民间喜爱，流传甚广，影响深远。“英雄杀嫂”的功能项并不多，主题指向单一。杀嫂故事大致包含如下9个功能项：

1. 兄弟相认（弟弟英武过人）；
2. 叔嫂相见；
3. 嫂子喜欢小叔子（并有一定挑逗行为）；
4. 英雄拒绝嫂子的诱惑；
5. 嫂子与别的男子私通；
6. 嫂子有离间和陷害英雄兄弟的行为；
7. 英雄侦察出嫂子的奸情；
8. 英雄审讯嫂子；
9. 英雄杀死嫂子。

按照普罗普的故事形态学理论，并不是所有故事都要具备全部的功能项，但是缺少其中部分功能项并不影响其他功能项的延续顺序。本章基于这一理论来选定讨论的文本。<sup>[1]</sup>

---

[1] 现存的此类故事除小说《水浒传》外，尚有《双献功》《燕青博鱼》《还牢末》《三虎下山》《闹铜台》等元明水浒杂剧。元杂剧《替杀妻》也是典型的杀嫂剧，有相关“杀妇”情节的文学作品更多。

## 一、亲近女色不是好汉的勾当

元明是市井文学的发展和鼎盛时期，市井小说和戏曲往往互相改编，这一时期塑造出来的英雄人物，共同特征是不好女色。<sup>[1]</sup>

武松故事很早就开始流传，<sup>[2]</sup>当时的武松形象我们可以从龚开《宋江三十六人赞》中看出，赞称“行者武松”：“汝优婆塞，五戒在身，酒色财气，更要杀人。”<sup>[3]</sup>摆明了这是一个不守戒律、贪财使气的酒色行者。元人水浒杂剧武松剧只存目三种，<sup>[4]</sup>无法得知武松色胆如何，但在明以后各刻本《水浒传》中，武松面对潘金莲的酒色挑逗，其反应是：“睁起眼来道：‘武二是个顶天立地噙齿戴发男子汉，不是那等败坏风俗没人伦的猪狗，嫂嫂休要这般不识廉耻……’”<sup>[5]</sup>俨然一个不动于色的道德家面目。

这一形象转变不是偶然的，作为忠义之首的关公形象也有同样变化。王隐《蜀记》：“曹公与刘备围吕布于下邳。关羽启公：‘布使秦宜禄行求救，乞娶其妻。’公许之。临破，又屡启于公，公疑其有异色，先遣迎看，因自留之，羽心不自安。”<sup>[6]</sup>关羽在战斗结束前，屡次相求曹操，要娶秦宜禄妻杜氏，结果曹操见杜氏异色，自纳了，关羽当然很不高兴。<sup>[7]</sup>英雄好色也是人之常情，但这一故事

---

[1] 陈平原《千古文人侠客梦》第三章也谈到“明代小说中男侠不近女色”的问题，《陈平原小说史论集》，河北人民出版社，1997年，第990页。

[2] 宋末罗烨的《醉翁谈录》就载有小说捍捧目《武行者》。

[3] 周密：《癸辛杂识》（吴企明点校），中华书局，1988，第147页。

[4] 参见刘靖之《元人水浒杂剧研究》第二章“元人水浒杂剧及其写作年代”，三联书店（香港）有限公司，1990年。

[5] 《容与堂本水浒传》上下二册，上海古籍出版社，1988年，第336页。以下《水浒传》引文均出自此书，不再详注。

[6] 参见《三国志·蜀志·关羽传》裴注引。此外《献帝传》《魏氏春秋》也记此事。

[7] 金性尧著，金文男编：《金性尧集外文编》第2卷，中西书局，2013年，第411页。

在流传过程中不断被歪曲，以至引出《关大王月下斩貂蝉》的故事。据车王府曲本《斩貂蝉全串贯》：吕布既灭，貂蝉被张飞擒获，送与关羽，关羽认为“妖女丧邦”，恐为貂蝉惑，唤之进帐，细加盘诘，貂蝉历叙古今兴废，颇有见地，然关羽不悦，拔剑斩之。<sup>[1]</sup>另有北京戏曲研究所藏本，谓兵荒马乱，关羽恐貂蝉为人糟践，故杀之。无论是为何杀之，总是要拒绝美色的诱惑。明代胡应麟说：“斩貂蝉事不经见，自是委巷之谈。然《羽传注》称羽欲娶布妻，启曹公，公疑布妻有殊色，因自留之。则非全无所自也。”<sup>[2]</sup>女主角在后世演绎中由秦宜禄妻杜氏变成了吕布妻貂蝉，关羽则由乞娶美人变为斩杀美人，而不变的是美人祸水观念。

日本学者上田望对于“斩貂蝉故事中，关羽何以斩貂蝉，实在令人难以理解”<sup>[3]</sup>。其实这是当时民间“英雄不能好色”观念在文学作品中的简单演绎。关羽无端杀人，戏文反唱：“关羽斩貂蝉：形魂杳杳归阴府，四海扬扬名誉传。”<sup>[4]</sup>传的什么名？不好色的美名。

明代吴麟征《家诫要言》云：“深儿女之怀，便短英雄之气。”<sup>[5]</sup>庞尚鹏《庞氏家训》说得更具体：“男子刚肠少，常偏听妇人言，离间骨肉，争长竞短。”<sup>[6]</sup>发展到极致，便成为：“只不听妇人言，便有几分男子气。”<sup>[7]</sup>可见，作为男性代表的英雄人物，尤应远离色诱。在潘巧云的美色面前，石秀的态度是：“我几番见那婆娘常常的只顾对我说些风话，我只以亲嫂嫂一般相待。”“兄弟虽是个不才

---

[1] 参考郭精锐等编《车王府曲本提要》，中山大学出版社，1989年，第212页。

[2] 胡应麟《少室山房笔记》卷四《庄岳委谈下》。

[3] [日]上田望：《明代民间戏曲中的三国戏》，《戏曲研究》第50辑，文化艺术出版社。

[4] 黄仕忠：《三国志戏文考》，《中山大学学报》，1997年第5期。

[5] 吴麟征：《家诫要言》，《丛书集成初编》第976册，中华书局，1985年，第1页。

[6] 庞尚鹏：《庞氏家训》，《丛书集成初编》第976册，第7页。

[7] 孙奇逢：《孝友堂家规》，《丛书集成初编》第977册，第1页。

小人，却是顶天立地的好汉，如何肯做这等之事？”

英雄不仅不能为美色所诱，即使夫妻间的性生活，也要尽可能降至最低。宋江的早期形象也是个酒色之徒，喝酒、狎妓、杀人、放火。<sup>[1]</sup>然而《水浒传》却反复强调：“这宋江是个好汉，不以这女色为念。”“初时宋江夜夜与婆惜一处歇卧，向后渐渐来得慢了。却是为何？原来宋江是个好汉，只爱学使枪棒，于女色上不十分要紧。”那天王晁盖也是：“最爱刺枪使棒，亦自身强力壮，不娶妻室，终日只是打熬筋骨。”另一位领袖卢俊义在燕青的眼里是：“主人平昔只顾打熬气力，不亲女色。”

表面看来，不亲女色只是为了“打熬筋骨”“打熬气力”的需要，深一究之，又不尽然。英雄耽于女色，便“不是好汉的勾当”，宋江教育王英时说：“但凡好汉，犯了‘溜骨髓’三个字的，好生惹人耻笑。”好汉是江湖世界的男人们借以安身立命的荣誉称号，做好汉是男人取得话语权力的先决条件。

好汉不仅不能耽于女色，哪怕稍有接近，也必带来奇耻大辱。雷横只不过一时兴起，听那白秀英唱了几支曲子，便落得勾栏门首戴枷示众，还连累母亲吃人耳光。可见，远离女色还是避祸的需要。

## 二、美貌佳人，惹祸的根苗

在男权社会的法则中，女性的存在是为男性提供服务的，其

---

[1] 李文蔚《同乐院燕青博鱼杂剧》“楔子”，冲末扮宋江上，自云：“幼小郓城为司吏，因杀娼人遭迭配。姓宋名江字公明，绰号顺天呼保义。某，姓宋名江字公明，绰号顺天呼保义。曾为郓城县把笔刀吏，因带酒杀了阎婆惜，脚踢翻蜡烛台，延烧了官房……”（傅惜华等编《水浒戏曲集》第1集，中华书局，1985年。以下《燕青博鱼》引文均出自此书，不再详注）

其中之一是性的服务。自古以来，人类都把性行为视作男女之间的一场生理和意志的较量，平素身强体壮的男人往往在此败走麦城。失败意味着优越地位的丧失，意味着被操纵，这对于处在主人翁地位的男性来说，他们在女性面前将面临愉悦与投降的危险局面。对性的渴求男人无休止的生理和心理需要，而性的失败又成了男人常常需要面对的尴尬结局。屡战屡败显然不是英雄所为，于是，男性英雄在性的诱惑面前必然分化为两种模式：以未央生之流为代表的“性英雄”，以石秀之流为代表的“性的憎厌者”。要么战而胜之，要么远离诱惑。

两者之间，后者显然拥有更多的伦理支持，于是，男人通过不断完善的理论表述对“女色”进行诅咒、贬抑，借以掩盖男人性挫败的自卑，以及对女性性魅力的恐惧。男人通过这种方式，将自身性需求和性能力的冲突，嫁祸为女色与事业的冲突。

站在社会学的角度，我们要批判的是“女人祸水”论，然而纵观中国文学尤其是英雄主义的文学作品，能够成为“祸水”的，往往只是美女，而且仅限于具有性魅力的美女。

漂亮女人即使不主动嫁祸于男人，也必将成为男人的负累。阎婆惜、刘高妻、潘金莲、潘巧云、白秀英、贾氏这等“淫妇”自不必说，<sup>[1]</sup>即使贞洁如林冲娘子，也是变相的惹祸者。林冲本是京师八十万禁军枪棒教头，世家子弟，闲适富足，只因娶得美貌“好娘子”，惹着高衙内“自见了多少好女娘，不知怎的，只爱他。心中着迷，郁郁不乐”，为此设下毒计，几次三番地要将林冲置于死地。林冲自

---

[1] 李致远《大妇小妻还牢末杂剧》第二折，李孔目：“我为这妇人啊！（唱）折倒了铜斗儿好窠巢。怎承望浪包娄官司行出首，送的我李孔目坐禁囚牢！岂不闻天网恢恢，也是我自受自作……我不合痴心娶妓女，倒将犯法罪名招。”（傅惜华等编《水游戏曲集》第1集。以下《还牢末》引文同出此书，不再详注）

然明白飞来横祸之因由，发配离京时对丈人说出一番话来：“小人今日就高邻在此，明白立纸休书，任从改嫁，并无争执。如此，林冲去的心稳，免得高衙内陷害。”听来令人心酸，却是林冲的无奈自保之语。

江苏农村打麻将时有唱牌的习俗，如打西风便唱“西”：“西门庆呀，武松杀嫂；美貌佳人，惹祸的根苗。”<sup>[1]</sup>许多地方还有诸如“丑妻薄田家中宝，美女良田惹烦恼”之类的谚语。谚语中一个“惹”字说得好：即使美貌佳人无意为祸，其美貌也必将惹来灾祸。<sup>[2]</sup>

一夫多妻制的男权社会，单个女性的生育功能已经不是女性价值的衡量标准，女性作为男性的性对象，其价值最终受制于男性的性审美需求，其中对“姿色”的要求成为性审美的主要条件。

由于女性是作为男性的需要而不是作为独立的社会主体而存在，女性的社会进取之路被父权文化一一堵死，下层妇女跻身上流社会或自主选择命运的唯一可能就是拥有倾倒男人的性魅力——美貌。反过来我们可以说，只有美貌的女性才有可能获得影响甚至支配男人的机会。孙绍先在分析《西游记》时说道：书中雄性妖魔大都奇丑无比，而雌妖的化身却多是绝色美女，对此我们只能理解为：男性靠恐吓和暴力迫害人，而女性则靠美色诱人。<sup>[3]</sup>

作为“家中宝”的女性形象，却多有外貌丑化的倾向。闺训中女子“四德”，有“妇容”的要求，但其真实内涵，“绝不是要求女性注意修饰打扮，而是相反，要求女性尽可能自觉地减少对异性的吸引力……各种明清小说的插图，其正面的女性形象普遍有低头、

---

[1] 黄毓璜：《丑之恋》，《生活时报》，1998年4月27日。

[2] 被高衙内看上的必定是“美貌佳人”的林冲娘子。性英雄未央生“选丰姿严造花名册”，只将那“有几分姿色”的女子登记入册，丑女自然免受其祸。

[3] 孙绍先：《英雄之死与美人迟暮》，社会科学文献出版社，2000年，第99页。

含胸、敛眉、闭唇、藏手足的特征”<sup>[1]</sup>。所以各家闺训在谈到妇容时，一般都要强调“妇容不必颜色美丽也”。唱三国听三国之人，都宁愿相信诸葛亮因为娶了一位丑陋的贤妻而受益无穷，而不愿看到孙权、周瑜因为娶了大乔小乔而有什么好下场。

奇怪的是，像无盐、宿瘤这样有德无貌的国宝级女子，从来都只有理论说教上的意义，很少成为文学作品的主角，无论是诗文、笔记、小说还是戏曲，都乐于以美女故事作为素材。作为男人书写的文学，其对于美女的态度是既爱又恨：一方面，美女是它艺术表现的审美对象；另一方面，美女又是它贬抑、诅咒的对象。于是，充斥其中的总是关于红颜薄命、美人祸水的故事。

### 三、英雄犯错，“好酒”是“好色”的替代品

在侠义故事中，“酒”“色”两字常常是或相伴或相向而出现。

对于私情男女来说，酒是色的最佳媒介，王婆为西门庆策划的第一出戏，便是吃酒：“待他吃得酒浓时，正说得入港，我便推道没了酒，再叫你买，你便又央我去买。我只做去买酒，把门拽上，关你和他两个在里面。”裴如海精心策划的第一出戏，同样是吃酒：“原来这贼秃为这个妇人，特地对付下这等有力气的好酒。”果然酒一落肚：“那淫妇一者有心，二乃酒入情怀，便觉有些朦朦胧胧上来，口里嘈道：‘师兄，你只顾央我吃酒做什么？’”

元明杂剧中的男女互通，也是以酒为媒，《张千替杀妻》旦上云：“准备酒食，等待小叔叔。”<sup>[2]</sup>《燕青博鱼》中的王腊梅：“我则想

---

[1] 吴存存：《明清社会性爱风气》，人民文学出版社，2000年，第41页。

[2] 无名氏：《新编足本关目张千替杀妻》第二折，徐沁君校点《新校元刊杂剧三十种》下册，中华书局，1980年，第761页。以下《替杀妻》引文同出此书，不再详注。

着衙内，藏下些好案酒果品，留着我和衙内相约定，去后花园吃几杯。”《三虎下山》中的王腊梅这样挑逗丁都管：“我见你这小的，生的干净清楚，委的着人，我有心要和你吃几钟梯气酒儿，你心下如何？”<sup>[1]</sup>《元宵闹》中的李固将他和贾氏的约会定义为“酒情花债”<sup>[2]</sup>。

酒在文学作品中常常充当色的催化剂。可是，酒作为一种没有主观意识的物品，本身并无道德指向，行为的主体终归是人，正如《水浒传传奇》中张文远所说：“酒不醉人人自醉，色不迷人人自迷。”<sup>[3]</sup>“酒”“色”两样，在凡夫俗子看来，都是借以醉人、迷人，而且多是相伴而行的东西。

私情男女吃酒不同于英雄喝酒之处在于：1. “吃酒”只是作为一种调情的手段而存在，酒本身不是目的；2. 场地不在闹市酒楼，多发生于后花园，方便酒后行为；3. 酒具多为杯、钟、盏等小容器，醉翁之意不在酒，在乎借酒说说“梯气话”<sup>[4]</sup>，所以也不会像英雄那样“一醉方休”。

不同的喝酒方式，区别着手段与目的、小人与英雄。对于英雄来说，“酒”本身就是目的，所以他们要大碗喝酒，大块吃肉，而且总是一醉方休。

据现代的医学报告，长期过量饮酒会使体内某种激素受到抑制，导致性机能衰退，还有医学人士撰文称李白即是这类案例，此说是否科学不在我们讨论之列，但在侠义故事中，我们很容易就会

---

[1] 无名氏《争报恩三虎下山杂剧》楔子，《水游戏曲集》第1集，第63页。

[2] 李素甫《元宵闹传奇》第十一出：“恨遇着浪子狂奴，耽误着酒情花债。”（《水游戏曲集》第2集，第324页）

[3] 许自昌《水浒传传奇》第十二出，《水游戏曲集》第2集，第255页。

[4] 《同乐院燕青博鱼杂剧》第三折，搽旦上云：“自从同乐院里见了衙内，又不曾说得一句梯气话。”借酒说梯气话又叫“吃梯气酒”。



发现：使酒的英雄，确实多不好色。<sup>[1]</sup>

水浒英雄中，最为好酒的，恐怕不出李逵、鲁达和武松了，说对女色兴趣最小的是这三人，恐怕也无大的出入。是这三人自制能力最强吗？显然不是，三人使酒任性，名动江湖。三人个性之突出，不仅在《水浒传》，即在中国文学史上，也是令人瞩目的。其在文学上的成功，主要得力于这是“有缺憾”的醉酒英雄。

“水至清则无鱼，人至察则无徒。”完美的人物形象总是与完美的文学存在巨大差异，所以鲁迅批评《三国演义》说：“至于写人，亦颇有失，以致欲显刘备之长厚而似伪，状诸葛之多智而近妖。”<sup>[2]</sup>有个性缺憾的人物形象相对于“高大全”的人物形象，不仅更加丰富生动，而且更容易走入读者的期待视野。但是，文学作品中英雄的缺点和错误，必须限定在社会公认的伦理道德可允许的范围之内，一旦逾越这一游戏规则，形象本身就无法承载“英雄”的光环。

好酒与好色一样，可能妨碍英雄的事业。每次李逵下山，宋江第一要交代的，总是“不可吃酒”，李逵因酒闹事，次次闯祸，可他屡教不改。他唯一一次“端的不吃酒”，是在回家搬取母亲的路上。因为此时一旦酗酒，因醉酒而伤害母亲的话，英雄和酒，都将背上“反纲常”的道德骂名，金批李逵忌口是“徒以有老母在”<sup>[3]</sup>，可谓一语中的。所以李母一死，李逵马上就在曹太公家大碗大钟喝得“酩酊大醉，立脚不住”，作者做如此安排，是因为这时无无论发生什么

---

[1] 英雄醉酒可能会犯各种错误，惟独不会触动色戒，甚至还可能对女色心存厌恶。《容与堂本水浒传》第38回，李逵和宋江等人在琵琶亭酒馆喝酒，一个“冰肌玉骨，粉面酥胸”的二八姑娘来到跟前：“道罢万福，顿开喉音便唱。李逵正待耍弄胸中许多豪杰的事务，却被他唱起来一搅，三个且都听唱，打断了他的话头。李逵怒从心上起，恶向胆边生，跳起身来，把两个指头去那姑娘额头上一点，那女子大叫一声，蓦然倒地。”

[2] 鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》第九卷，人民文学出版社，1981年，第129页。

[3] 施耐庵著，金圣叹评：《水浒传（注评本）》，上海古籍出版社，2015年，第607页。

事情，英雄的醉失都不会背上伦理和道德的包袱。

种种吃酒情节的安排，无非是传达这样一个意思：好色所犯的错误是可恶的（触犯伦理道德），而好酒所犯的错误却是可爱的（不触动伦理道德）。

故事总是要制造一些误会和偏差，才能讲得有趣和生动。英雄失误和犯错是有情节功能的，正面人物的失误，有助于引发新的矛盾，打破故事原有的情节走向，制造出新的“障碍”，导致情节跌宕，险象环生。当然，矛盾最终还是得解决，结局必是皆大欢喜，这是一种常见的结构情节的文学手法。所以说，如果非得让英雄有些个性缺憾、犯下一些错误的话，最好是拣一些轻点的、非原则性的、不伤伦理纲常的错误来犯一犯，这叫“不拘小节”。一个好的办法是：让英雄醉酒。单是武松之醉，就有醉打宋江、醉上景阳冈、醉打蒋门神、醉打孔亮等等，其他如鲁智深醉酒五台山、小霸王醉入销金帐、杨志醉失生辰纲、宋江醉酒题反诗等，更是不胜枚举。

“醉酒”，在侠义故事中，往往是刻画人物性格和推动情节发展的重要手段。好酒不仅不会减损英雄形象，还能为英雄增添一些可爱和豪气。武松对施恩说：“你怕我醉了没本事，我却是没酒没本事。带一分酒，便有一分本事；五分酒，五分本事。我若吃了十分酒，这力气不知从何而来。若不是酒醉后了胆大，景阳冈上如何打得这只大虫？我须烂醉了，好下手，又有力，又有势。”鲁智深在大闹桃花村时也说：“洒家有一分酒，只有一分本事；十分酒，便有十分的气力！”英雄与酒的亲密关系，在侠义故事中具有普遍性。

酒在生活中是否有此功效不重要，我们讨论的是英雄与酒与女人在文学中的关系。在传统观念中，酒是可以由许多男人“共享”的对象，但女人不是。男人一起喝酒是增加感情的，而男人与男人

喜欢上同一个女人，则必定祸起萧墙。同样，男人与男人喝酒，以及男人与女人喝酒，性质截然不同。绍兴有条“投醪河”，传说越王勾践曾将美酒倒向河的上游，说是不愿独享，要与将士一起迎流共饮，军心居然得以大振。相反，男女之间，却不能在酒中寻得共同语言，当同时面临美酒和美食诱惑的时候，英雄总是毫不犹豫地选择酒。潘氏金莲置下美酒，“只顾把眼来睃武松”，可是武松“只顾吃酒”，并无言语，正应了“酒逢知己千杯少，话不投机半句多”。

俗话说：“男追女，一重山；女追男，一层纸。”可见男人对性诱惑的抵抗力是相对较弱的，而且男人最易“酒后乱性”，据说通过男人的酒态，最能看取男人的本性。英雄醉酒，偏偏能在女色面前坐怀不乱，这大概也是民间故事“考验”母题的变异。

“酒”和“色”的结合在英雄的性格塑造中扮演了双重角色：“好酒”是塑造英雄性格缺憾的优先选择；“醉酒”是考验英雄意志、人格的最佳方式。

#### 四、从“结义杀家”到“英雄杀嫂”的演进

《水浒传》对潘金莲、潘巧云的称呼出奇一致：那妇人、那婆娘、淫妇。正如“那厮”的“那”，这个字主要是用以划清他我界限的。在元明戏曲和白话小说中，在妇人和婆娘前面，一旦加个“那”字，就一定是个即将受到惩处的坏女人，这几乎成为一种程式性用法。值得注意的是，作为被制裁的妇人或婆娘，几乎总是已婚未育的女子。

未婚的女子并未固定从属关系，偶有私情，也是崔莺莺、杜丽娘，只损失了自己家族的“名誉”，没有直接损害父系血统的纯洁性，接受的是自己家族的惩罚，不受外族夫权执行者的制裁。唯

独已婚的女子，既已从人，绝不得有半点族外私情。正如金圣叹批《水浒传》云：“行院妓女则可饶恕，败坏风俗如潘氏，胡可得恕也？”<sup>[1]</sup>一恕一不恕，其中分别，一目了然。

祸水美妇可分为三种类型：一是主动挑战男权文化，祸害男权秩序的“淫荡型”；二是能够使得男人“春宵苦短日高起，从此君王不早朝”的“尤物型”；三是“玉颜自古为身累”的“美贞型”（如林冲娘子）。英雄所杀，多为第一类“淫妇”。

儒家文化维护社会稳定最重要的途径之一是维护血缘的纯洁和稳定，而血缘的纯洁集中表现在父系血统的纯洁。为人妻的妇女作为父系血统的生殖工具就必须在性生活上绝对忠于丈夫家族，具体地说，是忠于丈夫个人。在所有防范女权的规范中，对性的规范是最严苛但又最容易被冲破的，正如凯特·米利特说：“所有的人都同意：当前女性性欲的解放，特别是主动求爱的新权利，将女性推上了统治地位。像所有旧制度的维护者一样，他们将被压迫者获得权利解释为对他们天生特权的侵犯。”<sup>[2]</sup>

男权文学的功能之一就是站在男性的立场，不遗余力地进行“万恶淫为首”的宣传。性规范的大防一旦被冲破，意味着父权社会的一切规范都将面临决堤的危险。“淫妇”的主要威胁在于她们将以性诱惑作为改变自己命运的手段，挣脱男权的控制，从而冲击既定的父权文化，破坏父系血统的纯洁性，即所谓“泼贱操心太不良，贪淫无耻坏纲常”。

男性对“淫妇”的恐惧表现在文学上，即：凡是有关女性的邪恶，总是与“淫”密切相关。文学作品赋予“淫妇”五个特点：

---

[1] 施耐庵著，金圣叹评：《水浒传（注评本）》，第393页。

[2] [美]凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社，1999年，第423页。

1. 淫荡无度；2. 出身低贱；3. 行为主动；4. 泼辣狠毒；5. 有谋害亲夫的行为或企图。

侠义故事中的“淫妇”形象，要么出身下贱，要么就是二婚。<sup>[1]</sup>元代水浒杂剧中的“淫妇”无一例外，郭念儿、王腊梅都不是儿女夫妻，萧娥的身世更差，李孔目说：“他原是个中人，我替他礼案上除了名字，弃贱从良，就嫁了我为妻。”

从社会学的角度来看，或许正因其“贱”，无产者出身，所以没有太多顾忌，她们更有可能以性诱惑为手段，冲击男权社会，改善生存环境；而二婚正是反复、主动抉择的表现之一。但从故事设置的角度来看，这似乎只是对“淫妇”的一种丑化处理，并没有太多结构上的功能。

淫妇的偷汉行为，几乎都是主动的。<sup>[2]</sup>潘金莲、潘巧云自不必说，《张千替杀妻》中张千说起嫂嫂：“不睹时搂抱在祭台边，这婆娘色胆大如天，恰不怕柳外人瞧见。”<sup>[3]</sup>《黑旋风双献功》中的郭念儿主动约会白衙内：“衙内性儿乖，把他叫将来，说些私情话，必定称心怀。”<sup>[4]</sup>《燕青博鱼》中的王腊梅也是主动约会者：“明日是三有

---

[1] 潘金莲原是大户人家的使女；潘巧云的父亲是屠户出身，她先前嫁过一个吏员，两年前身故了；阎婆惜、白秀英原是勾栏卖唱的娼妓。

[2] 非常有趣的是，《水浒传》一方面极力排斥女性；另一方面，每一涉及女性时，小说又极尽铺张之能事，从头到脚，从体形至眼神，花费大量笔墨去描绘女人的风流体态，而且总把女人说成是风流故事的主动者。即使写一个无关紧要的金翠莲，也用去84个字来说唱她只是“有些动人”的颜色。青木正儿《中国近世戏曲史》说：“然金莲之事，以其事极艳而有趣，戏场至今犹演之不绝。”可见在另一层意义上，这些女人主动挑逗男人的杀嫂故事本质上还是男性文人的意淫故事。

[3] 无名氏《新编足本关目张千替杀妻》第一折。《替杀妻》与《太平广记》卷195《冯燕传》情节相类，改浪子冯燕为员外的结义兄弟张千，改冯燕的先奸后杀为张千的因拒绝奸情而无奈杀嫂，这是一出典型的杀嫂剧。

[4] 高文秀：《黑旋风双献功杂剧》第一折，《水戏曲曲集》第1集，第1页。以下《双献功》引文同出此书，不再详注。

三日，俺两口儿烧香去，在同乐院里吃酒。我在那里等你，疾些儿去，早些儿来。”其余的什么萧娥、贾氏，也都是“伶俐勾当”中的主动者。

把“淫妇”处理为“泼妇”，是为了进一步强化这类“妇人”对于男权秩序的破坏和冲击力度。芥子园本批潘金莲：“妇人淫未有不泼者，然反情则泼，中情则泼不来。”<sup>[1]</sup>

元杂剧《燕青博鱼》，燕青带着燕大去后花园捉奸，不小心让杨衙内走脱了，王腊梅马上耍泼道：“奸夫在那里？姓张，姓李，姓赵，姓王？可是长也矮，瘦也胖？你拿住来！天气暄热，我来这里歇凉来，那里有个奸夫来？”李卓吾眉批武松辞行时潘金莲骂武大一处：“传神，传神！当作淫妇谱看。”<sup>[2]</sup>所谓“淫妇谱”，也即通行的淫妇模式：凡淫则泼。

“淫妇”为恶的必然趋势，或者终极目标，就是“迟早害了丈夫性命”。潘金莲谋害武大，阎婆惜谋害宋江，贾氏谋害卢俊义，都是广为流传的故事。文学作品赋予这类女性的特征，除了外貌妩媚之外，几乎无一不是。《替杀妻》中，“嫂嫂”把员外灌醉，乘机就要张千将他杀害。《还牢末》中的萧娥也很典型，她把丈夫李孔目告入狱牢不算，还非要把他弄死不可：

（外旦云）刘唐哥哥，我央及你。我与你两锭银子，你把李孔目盆吊死了，可不好。（刘云）你放心，都在我

---

[1] 《水浒传会评本》，北京大学出版社，1987年，第444页。

[2] 小说中潘金莲被武松言语刺激到了，马上就指桑骂槐地对着武大破口大骂：“我是一个不戴头巾男子汉，叮叮当当响的婆娘，拳头上立得人，胳膊上走得马，人面上行得人。不是那等搠不出的鳖老婆。自从嫁了武大，真个蝼蚁也不敢入屋里来，有什么篱笆不牢，犬儿钻得入来？你胡言乱语，一句句都要下落，丢下砖头瓦儿，一个也要着地。”

身上。(外云)哥哥,你若吊死了李孔目,我再相谢。若死了时,和我说一声儿。

我们确定了“淫妇”是可杀的,现在要问,为什么杀人的或促成杀人的主体多是小叔子?明传奇《义侠记》演水浒故事,作者虚构了一个武松妻贾氏,吕天成《曲品》称其:“激烈悲壮,具英雄气色。但武松有妻,似赘。”<sup>[1]</sup>这一评论可谓深中肯綮。江湖英雄若要快意恩仇,就必须是无产者,就不能有家室之累。《水浒传》着力塑造的英雄人物武松、鲁智深、李逵、林冲等人,无不孤家寡人。武松本有哥哥,却死于西门庆之手;李逵本有老娘,却教老虎吃了;林冲本有妻室,偏被高俅害了。

明代成化年间的说唱词话《花关索传》,开头叙花关索出身时,提及刘关张桃园结义有这么一段:

【白】关、张、刘备三人结为兄弟,在姜子牙庙里对天设誓,宰白马祭天,杀黑牛祭地。只求同日死,不愿同日生。……刘备道:“我独自一身。你二人有老小挂心,恐有回心。”关公道:“我坏了老小,共哥哥同去。”张飞道:“你怎下得手杀自家老小?哥哥杀了我家老小,我杀哥哥的老小。”刘备道:“也说得是。”

【唱】张飞当时忙不住,青铜宝剑手中存。来到蒲诈解梁县,直到哥哥家里去。逢一个时杀一个,逢着双时杀二人。杀了一十单八口。<sup>[2]</sup>

---

[1] 转引自傅惜华等编《水游戏曲集》第2集,“题记”第5页。

[2] 朱一玄校点:《明成化说唱词话丛刊》,中州古籍出版社,1997年,第2页。

孙述宇认为，这一类变相杀死家人的故事是民间流传的强人们“结义杀家”母题的变异。<sup>[1]</sup>孙氏分析得很有道理。现在流传的水浒故事，尽管源自民间流传的说唱词话，但终归经过了文人的加工，而文人始终是正常社会伦理的维护者，文人讲述的强人故事，既要保持故事原有的传奇性，又要使英雄行为合乎起码的传统道德伦理，因此必须使“杀家”多样化、合理化。毕竟，英雄豪杰互相杀死兄弟的家人，也是很残忍的，于是，文学家们只好变着法子，用各种非正常手段把英雄的家人一个个害死，比如，有的死于虎祸（如李逵的母亲），有的死于女祸（如武松的哥哥），有的死于自杀（如林冲的妻子），更多的是设置一些“违禁”的母题，为“英雄杀家”提供借口，让英雄提刀去杀掉那些应杀、可杀的违禁之人。总之，英雄一定要杀人，这是投名状的需要。

问题是，哪些人是应杀、可杀之人？

民间自古就有浓重的“仇妻”心态，妻子作为外来人口，在家庭伦理中是最无足轻重的那一位。四川岷江上游的羌人，常把种种灾异归结为“毒药猫”的行为，而作为恶灵的“毒药猫”，清一色是嫁入当地的外族女子，反映了原始羌人对“妻子”这一角色的极度不信任。<sup>[2]</sup>鲁西南一首儿歌：“小八狗，上南山。/砍荆条，编篮篮。/编了篮篮蒸馍馍。/蒸了馍馍给谁吃？/给爹吃，给娘吃，/不给媳妇一点吃！”<sup>[3]</sup>明确地把媳妇摆在了家族的对立面。在俄国也有类似的民歌和谚语：“谁去打水？/儿媳妇。/打谁？/儿媳妇。/为什

---

[1] 孙述宇：《〈水浒传〉的来历、心态与艺术》，（台湾）时报文化出版有限公司，1983年，第318页。

[2] 王明珂：《女人、不洁与村寨认同：岷江上游的毒药猫故事》，（台湾）《“中央研究院”历史语言研究所集刊》第70本第三分，1999年9月，第699至737页。

[3] 陈金文：《儿歌与“仇妻”心态》，《民间文学论坛》，1997年第4期。



么她要挨打？/因为她是儿媳妇。”“母鸡不是鸡，女人不是人。”<sup>[1]</sup>

所以，文学作品把来自外族的媳妇，也即英雄的嫂子处理成“淫妇”，变得该杀，是最容易为传统文化观念所接受和认可的。武松杀嫂，只因为人人认为该杀，便是英雄行为；而李逵斧劈天真小衙内，大是不该，便为许多人不喜欢。

另外，就算妇人该杀，要丈夫自己下手，总还是不忍，俗话说“一日夫妻百日恩”，总不能把人人塑造得和李逵一个德性；所以确实还有假手他人的必要。《燕青博鱼》中的这一段对话与石秀杀嫂极类似，最能说明问题：

（正末云）哥也，这等妇人要做是么？与我杀了者！

（燕大云）兄弟，我便杀他，也无刃器。（正末云）兀的不是刃器也！（燕大做杀搽旦科）（搽旦云）我那亲哥哥也，如今天气热，你便杀了我；到那十冬腊月里害脚冷，谁与你焐脚？（燕大云）兄弟，不争我杀坏了他，谁与我焐脚？我下不得手也。（正末云）哥也，你杀不的，我替你杀！

故事的发展和改良就是要使情节趋向合理化，如果兄弟均有妻室，这一故事就简单回归到了刘、关、张桃园结义的双向杀家模式了。丑化一方妻室（使之该杀）的可信度总比同时丑化双方妻室的可信度要高得多，于是双向的“杀家”故事被改良为单向的“杀嫂”故事。兄弟之间，如果只有一方成家，自然要让哥哥优先，于是，杀人者就只能是小叔子了。总不成是哥哥杀了弟媳，那样就有吃醋或是变态的嫌疑，显然不是英雄的勾当。

---

[1] [美] 莱芒脱：《苏联民族之话》（纪伯庸译），开明书店，1951年，第174页。

另一个不能回避的问题是：杀了妇人，子女如何安排？文学作品同样做了简化处理：“淫妇”大都没有子女。这样一来，就大大淡化了对“母亲”这样一个角色的两难处理，使得英雄可以放手去杀一个妇人，而不是一位母亲。

## 五、“结婚”与“结义”的抉择

侠义故事反复演绎的话题是，女人如同衣服，而兄弟则是手足，衣服可以换，手足不能断。且看杨雄杀潘巧云时说些什么话来。杨雄却指着骂道：“你这贼贱人，我一时间误听不明，险些被你瞒过了！一者坏了我兄弟情分，二乃久后必然被你害了性命……”

坏了兄弟情分排第一，坏了性命排第二，足见在这个弱肉强食的江湖世界中，男男结盟之必要，兄弟情分尤在个人性命之上。英雄往往以酒会友，相见恨晚，他们经常在第一次见面时，或是因为看到对方“长大魁伟，像条好汉”，或是因为互相“久仰”，就要一起吃酒，结为兄弟。<sup>[1]</sup>

英雄结拜的速度奇快，有时连对方姓名都还没弄清楚，匆匆忙忙就要结拜；有的则本来打得你死我活，只因一听对方是个著名江湖好汉，马上就能化干戈为玉帛；最奇怪的是，像朱仝、李逵这样一见面就要“性命相搏”的冤家对头，也能跪倒在忠义堂前誓言“死生相托，吉凶相救，患难相扶”。这是典型的基于共同利益的互助合作，由此

---

[1] 鲁达第一次见了史进：“你既是史大郎时，多闻你的好名字，你且和我去上街吃杯酒。”不一会见到李忠，又说：“既是史大郎的师父，同和俺去吃三杯。”石秀路见杨雄有难，放下柴担，就要上前帮手，杨雄则当即表示“我今日就结义你做个兄弟”，并马上叫酒保安排酒菜：“我和兄弟今日吃个尽醉方休。”几乎同一时，戴宗也上前挽住石秀，邀入酒店里来：“因见壮士仗义之心，只恐一时拳手太重，误伤人命，特地做这个出场，请壮士酌三杯，到此相会，结义则个。”如此案例不胜枚举。

我们很难相信在结拜的兄弟之间，能有什么深厚的感情基础。

问题在于，英雄结拜，并不靠感情来维系。“结拜”和“结义”几乎是同义的，可见兄弟是靠“义”结合在一起的。“义”是英雄惺惺相惜的实质内容，而“拜”则只是作为正式结义的一种仪式。无论部落还是个体，联盟是一种将有限力量无穷扩大的有效方式，而结义是孤立无援的英雄们相互寻求支持的需要。

夫妻靠感情来维持，所以叫“恩爱夫妻”；兄弟靠义气来维持，所以叫“结义兄弟”。江湖中人奉为行为准则的是“舍生取义”“义薄云天”，而一旦“儿女情长”，便会“英雄气短”。一个男人因为儿女私情去冒险是可笑的，但为了兄弟义气而行动，则是可敬的。

那么，“义”又是什么？

“义”是江湖世界的最高行为准则。有别于儒家“义”的概念，江湖之“义”没有正义与非正义之分，它是限定在特定的江湖团体内部的一种人际关系准则。不同的团体可能在具体问题上会有不同的规范，但其基本的原则是一样的，那就是“有福同享，有难同当”。更具体地说，“有福同享”是他们追求的目标，<sup>[1]</sup>而“有难同当”是他们必须承担的责任。

女性作为社会结构中的弱势群体，她们有能力承担的社会责任实在太少，从“有难同当”这个角度来看，女性显然无法满足强人对“义”的追求。<sup>[2]</sup>孙述宇认为，英雄结义的心理需求源自于无法排遣的“迫害感”：“结拜是许许多多危险环境中活动的人的习惯，他们为求生存，盼望与伙伴们团结得更紧密，以得到支援与保护。

---

[1] 水浒英雄“有福同享”的最高目标，也不过是“论秤分金银，换套穿衣服。只等朝廷招安了，早晚都做个官人”。（戴宗招石秀上梁山的宣传语）

[2] 像母大虫顾大嫂、母夜叉孙二娘当属另外，但就算她们英勇如斯，在“梁山泊英雄排座次”时，不仅自己排名靠后，累得她们的男人也排不前。

江湖好汉与官兵行伍，历来都盛行拜把子。”<sup>[1]</sup>

结拜的本质是互相利用的需要，在梁山泊这样一个势利的团体内，女性显然是“成事不足，败事有余”的性别。最好的例子是林冲娘子与鲁智深的比对。先看林妻，美丽贤惠，与林冲结婚三年，“不曾有半点儿差池。虽不曾生半个儿女，未曾面红面赤，半点相争”，感情不可谓不深，但对于江湖中人来说，儿女之情不仅一无用处，反而拖累得林冲迭遭迫害；再看鲁智深，只不过是林冲刚刚结识的兄弟，得知林冲发配沧州，放心不下，“特地跟将来”，大闹野猪林，救了林冲一命，然后“直送兄弟到沧州”，这是林妻永远无法做到的。

对于江湖中人来说，儿女之情不仅无用，还可能妨碍英雄的事业。妻子是男人最不能与兄弟共享的私有财产，是典型的“小家庭”的标志性产物，它的存在，极大地阻碍着英雄们“不求同年同日生，但求同年同日死”的手足之情的进一步深化。<sup>[2]</sup>

女人争夺男人的方式是结婚，而男人争夺另一个男人的方式是结义。结义和婚姻，是男人和女人争夺男人的一场战争。水浒宣传家们的工作，就在于调动一切文学手段，为男人争得选票。美化兄弟情谊，丑化女性和婚姻，是这场选战中最主要的叙事手法。

另外，英雄的阳刚精神和男性的自我意识、英雄气概，必须在类似忠义堂这样一个相似追求的男性团体之中，才能得到最充分的发挥和肯定。所以对于一个男人来说，“义”只能在江湖之间，而不能在夫妻之间通行。

---

[1] 孙述宇：《〈水浒传〉的来历、心态与艺术》，第40页。

[2] 孙述宇认为：“防闲女性本是一切战斗队伍的共同要求，任何武装组织，不论其为官兵或盗贼，领导者无不希望部下远离妇女的。因为若与女性接近，难免与组织及领导人疏远，且易走漏机密，再加比较舒怡的生活又会销蚀亡命活动所需要的勇气，结果必定是降低作战效能。”（《〈水浒传〉的来历、心态与艺术》第37页）

## 六、从“投名状”到“杀嫂仪式”

### （一）英雄有必要杀死“嫂子”。

民间故事是最爱憎分别的，“好人”和“坏人”的斗争往往是“你死我活”。对付坏人一定不能姑息养奸，一定要“痛打落水狗”，直到坏人永远消失在我们眼前。

在民间故事中，“好人”和“坏人”的性格并不会因人物的成长而发展变化，故事开始时是坏人，故事结束时一定还是坏人。那些在故事即将结束时，突然有一个坏人良心发现，掉转枪口帮助正面主人公打败对手，然后牺牲自己性命的桥段，只会出现在那些编到后面编不下去的打斗电影里面，不会出现在民间故事中。故事中的坏人只要一坏，就会永不停歇地使坏，最后，只能一杀了之。在《替杀妻》中，“嫂嫂”一再调戏张千：“那婆娘打扮来便似女猱，全不似好人家苗条。上坟处说不尽乔为作，那里怕野外荒郊。他从早晨间缠到日头落，回来明月上花梢。”张千权且诈许，但那婆娘得寸进尺，发展到一定要杀死员外，张千万分无奈：“婆娘待把俺哥哥所算了！被我赚得他手内刀，想俺哥哥昆仲情深，因此上把婆娘坏了。”

故事中，坏人即使暂时还没使坏，将来也是一定要使坏的，不如先杀为快。尽管潘巧云没有做过任何危及杨雄性命的事，杨雄还是认为说：“久后必然被你害了性命，不如我今日先下手为强。我想你这婆娘心肝五脏怎地生着，我且看一看！”一刀从心窝里直割到小肚子上，取出心肝五脏，挂在松树上。

### （二）英雄有权力杀死“嫂子”。

米利特在《性的政治》中提到：“从历史上看，大多数男权制都通过立法建立起了强权。比如，……在日本德川……一位武士有权力，甚至有义务，在众人知晓的情况下，将他与人通奸的妻子处

死，而一位庶民或农民在遇到同样情况时，也可按自己的心意便宜行事。”<sup>[1]</sup>

毋庸置疑，这种强权在过去的中国民间社会也具有普遍性。梁山英雄的“杀嫂”行为，并不是一般的依法处置，他们似乎是带着一种极端仇视的心态来杀人的，手段极其残忍。《还牢末》中的萧娥被梁山英雄“剖腹剜心”，《三虎下山》中的王腊梅被“碎尸万段”，《元宵闹》中的贾氏也被“碎剝尸骸”。

### （三）“杀嫂仪式”是一张投名状。

在梁山英雄看来，杀人不仅是一种惩处手法，更重要的，它还是一个江湖强人“结为刎颈之交”的表忠仪式。李逵杀了郭念儿后，“我将着这两颗头上梁山，宋江哥哥跟前献功走一遭去。”为什么非要带回梁山呢，是因为英雄们还要“庆贺开筵”。《燕青博鱼》中的王腊梅被捉上梁山之后，宋江判道：“将这奸夫奸妇，背绑绳缠，拿上山去，绑在花标树上，杀坏了者。敲牛宰马，杀羊造酒，做一个庆喜的筵席。”其余《还牢末》《三虎下山》《闹铜台》等，也有完全一样的开筵庆贺仪式。

仪式的目的绝不单纯是惩处妇人，《闹铜台》中宋江的这一席话说得很明白：“你众弟兄每听者：既将奸夫泼妇俱杀坏了，报了冤仇，又救得卢员外上山来，今在一处结为刎颈之交，同心合意，生死相护，俺众头领做个庆喜的筵席，都要开怀而饮，尽醉方归。”<sup>[2]</sup>

说来说去，杀死妇人，是为了兄弟们更加“同心合意，生死相

---

[1] [美] 凯特·米利特：《性的政治》（钟良明译），社会科学文献出版社，1999年，第65、66页。

[2] 无名氏：《梁山七虎闹铜台杂剧》第五折，《水戏曲曲集》第1集，第161页。

护”，这是上山入伙的一张投名状。当初林冲申请入伙的时候，王伦就说：“你若真心入伙时，把一个投名状来。”林冲便道：“小人颇识几字，乞纸笔来便写。”朱贵笑道：“教头，你错了。但凡好汉们入伙，须要纳投名状。是教你下山去杀得一个人，将头献纳，他便无疑心。这个便谓之投名状。”

## 七、金庸对杀嫂故事的借用

《天龙八部》中引出萧峰复仇故事的，是马大元的夫人康敏。而康敏之死，也与萧峰有直接关系。我们试将金庸“杀敏故事”与传统“杀嫂故事”的功能项进行一番比对，且看金庸在多大程度上借鉴了这一传统故事类型。

1. 兄弟相认（弟弟英武过人）。萧峰和马大元分别为丐帮正、副帮主，兄弟相处。马大元虽未在书中正式出场，但萧、马关系是《天龙八部》默认的兄弟关系。萧峰之英武，更是人中翘楚。

2. 叔嫂相见。萧峰所记，叔嫂第一次相见是无锡城外的杏子林。而康敏所记，却是更早的洛阳城百花会。总之，是一次深富意味的相见，埋下了故事冲突的根由。

3. 嫂子喜欢小叔子。康敏对萧峰说：“洛阳百花会中，男子汉以你居首，女子自然以我为第一。你竟不向我好好地瞧上几眼，我再自负美貌，又有什么用？”<sup>[1]</sup>

4. 英雄拒绝嫂子的诱惑。康敏对萧峰说：“那天百花会中，我在那芍药旁这么一站，会中的英雄好汉，哪一个不向我呆望，哪一

---

[1] 金庸：《天龙八部》，生活·读书·新知三联书店，1994年，第947页。以下《天龙八部》引文同出此书，不再详注。

个不是瞧着我神魂颠倒？偏生你这家伙自逞英雄好汉，不贪女色，竟连正眼也不向我瞧上一眼。倘若你当真没见到我，那也罢了，我也不怪你。你明明见到我的，可就是视而不见，眼光在我脸上掠过，居然没停留片刻，就当我跟庸脂俗粉没丝毫分别。”

5. 嫂子与别的男子私通。康敏之私，分为两种：与段正淳，是因情；与白世镜、全冠清等人，却只是一场交易。无论目的为何，总是与别的男子有私，且多与谋害丈夫有关。

6. 嫂子有离间和陷害英雄兄弟的行为。康敏骂道：“乔峰，你这狗贼，当年我恼你正眼也不瞧我一眼，才叫马大元来揭你的疮疤。马大元说什么也不肯，我才叫白世镜杀了马大元。”

7. 英雄侦察出嫂子的奸情。萧峰为了追寻自己的身世之谜，意外地侦破了康敏的奸情。

8. 英雄审讯嫂子。萧峰所有冤屈遭遇的前因后果，都是在康敏被制之后，从康敏口中逼问出来的。

9. 英雄杀死嫂子。康敏之死，虽非萧峰直接下手，但与他的行为有直接关系，即所谓“吾虽不杀伯仁，伯仁由我而死”。

由以上比较可知，萧峰杀敏几乎无一遗漏地继承了传统杀嫂故事的功能项，因此，萧峰杀敏可以视为英雄杀嫂的同一类型故事。

## 八、传统主题在小说中的延续

传统杀嫂故事之所指，必然地与警惕美妇、维护兄弟情谊等话题对应而成立。我们再把萧峰杀敏与传统杀嫂故事做一主题比较，看看金庸在何种程度上延续了故事的传统所指。

### 1. 英雄不能好色

萧峰对康敏说：“我从小不喜欢跟女人一起玩，年长之后，更



没工夫去看女人了，又不是单单地不看你。比你再美貌百倍的女子，我起初也没去留意。”

## 2. 美人祸水

萧峰眼中的康敏：“只觉得她的说话腻中带涩，软洋洋地，说不尽的缠绵宛转，听在耳中当真是荡气回肠，令人神为之夺，魂为之销。然而她的说话又似纯系出于自然，并非有意的狐媚。他平生见过的人着实不少，真想不到世上竟会有如此艳媚入骨的女子。萧峰虽感诧异，脸上却也不由自主地红了。”

## 3. 酒是女人的替代品

萧峰对康敏说：“是了，我记起来了，那日芍药花旁，好像确有几个女子，那时我只管顾着喝酒，没工夫去瞧什么牡丹芍药、男人女人。”眼中有酒，没有女人！

与水浒英雄一样，酒在萧峰的江湖生活中担当了非常重要的角色。与色欲奇淡对应的，是酒量奇高，酒性奇烈。“萧峰于三招之间，逼退了当世三大高手，豪气勃发，大声道：‘拿酒来！’一名契丹武士从死马背上解下一只大皮袋，快步走近，双手奉上。萧峰拔下皮袋塞子，将皮袋高举过顶，微微倾侧，一股白酒激泻而下。他仰起头来，咕嘟咕嘟地喝之不已。皮袋装满酒水，少说也有二十来斤，但萧峰一口气不停，将一袋白酒喝得涓滴无存。”

与萧峰的豪饮不同，多情王子段正淳之饮，却是酒不醉人人自醉：“段正淳哈哈一笑，撑着炕边，要站起来去抱她，却是酒喝得多了，竟然站不起身，笑道：‘也只喝了这六七杯酒，竟会醉得这么厉害。小康，你的花容月貌，令人一见心醉，真抵得上三斤烈酒，嘿嘿。’”

## 4. 杀死妇人

文学作品中的淫妇特征，康敏几乎无一不符：①淫荡无度；

②出身低贱；③行为主动；④泼辣狠毒；⑤谋害亲夫。相对于《水浒传》中的淫妇们，康敏更懂得利用性作为武器进行斗争。

根据杀嫂故事之传统，嫂子大都没有子女。于是，康敏的身份与段正淳其他情人均具有母亲身份不同，被金庸处理成唯一没有为段正淳生下儿女的单纯的淫荡妇人。

## 5. 兄弟情谊

当情色与情义发生冲突的时候，夫妻与兄弟之间的两难选择，最能体现英雄本色。马大元在康敏与萧峰之间，无疑选择了萧峰。康敏对萧峰说：“我偷看了那封信，得知了其中过节，……我便要马大元当众揭露，好叫天下好汉都知你是契丹的胡虏，要你别说做不成丐帮帮主，便在中原无法立足，连性命也是难保。……（马大元）他非但不听我话，反而狠狠地骂了我一顿，说道从此不许我出门，我如吐露了只字，要把老娘斩成肉酱。他向来对我百依百顺，几时有过这样的疾言厉色？”

兄弟情谊表现在萧峰以及团结在萧峰周围的英雄们身上，一样是“同心合意，生死相护”。且看少室山上“三英战群雄”一节：“（虚竹）在人丛之中，见到萧峰一上山来，登时英气逼人，群雄黯然无光，不由得大为心折；又见段誉顾念结义之情，甘与共死，当日自己在缥缈峰上与段誉结拜之时，曾将萧峰也结拜在内，大丈夫一言既出，生死不渝，想起与段誉大醉灵鹫宫的豪情胜慨，登时将甚么安危生死、清规戒律，一概置之脑后。”

在弱肉强食的江湖世界，兄弟情谊是一种舍生共死的心理需求、一种激励斗志的力量源泉。只有不贪生，才能不怕死，相反，如果一直陪伴在萧峰身边的是善解人意的阿朱，萧峰还有不贪生的理由吗？还有四处奔波横行江湖的可能吗？所以，聪明可人如阿朱也是注定要从萧峰身边消失的女人，是如同林冲娘子般的“女色拖

累”。也就是说，萧峰的角色要求注定了被萧峰爱上的女人必须从萧峰身边消失！

从以上比较及前节的分析可知，尽管金庸努力避免让萧峰亲手杀死康敏，也避免了雪恨之后的宴饮仪式，但是就我们析出的五项主题而言，萧峰杀敏与传统杀嫂故事的性别主题并无二致。也就是说，杀嫂故事与女祸主题有着难以分拆的捆绑关系。只要作者认同了英雄杀嫂这一故事类型及其相关功能项，也就默认了该类型所附着的男权观念，这是金庸纵有生花妙笔，也难以摆脱的文化困境。

## 九、有限变异：金庸的叙事改良

中国传统叙事，在时空处理上，情节发展往往是因果相接，遵循“原因1→结果1（原因2）→结果2（原因3）→结果3（原因4）→……”的线性叙事模式。也就是说：前一行为是后一行为的原因，而作为前一行为结果的继发行为，又成为更后一行为的原因，如此因果相接，不间断地线性发展。表现在具体的故事中，也即功能项在故事中的出场顺序大约等同于这些行为在故事中的逻辑顺序。这种叙述方式的优点是故事逻辑清楚，情节发展有序；缺点是没有悬念，波澜不惊。在空间处理上，同一时间不同地点展开的事件往往分开叙述，也即所谓的“花开两朵，各表一枝”，把不同空间的行为交代清楚了，再把双方引至同一地点，演示冲突。这种叙事方式优点同上，缺点是，情节必然在空间转换时处于中断状态，文气不能顺畅。

在杀敏故事的演述中，金庸没有沿用传统的时空顺序，而是借鉴了西方话剧表演的结构形态来展演这一传统故事类型。

金庸叙事并没有打破情节发展的线性过程，但他大量地使用了

“省略”，尤其是对主人公可观察到的时空之外发生的各种矛盾进行省略。

在时间叙述上，金庸省略了主人公所面对的矛盾在过去时间段的发生、发展。

杀敏故事的开头起于无锡城外的杏子林，萧峰突遭变故，事前绝无征兆。在这里，金庸省略了功能项 1—5，一上手就是功能项 6 的展开式。他不是在娓娓道来中组织矛盾，而是直接从矛盾最尖锐的地方展开，让主人公在矛盾的旋涡中盲目、无力地挣扎。这种叙述策略必然充分刺激读者的阅读兴趣，并将随主人公一起去破解悬念。

金庸采用了故事中套故事的方式来组织小说情节，在杀敏故事这个大框架中，又套上了萧峰的身世之谜等其他故事框架。不过，复合故事是另一个话题，这里不讨论杀敏之外的复合故事以及小说的总体结构。在杀敏故事的功能项中，7—9 的排列是完整而循序的。

功能项 1—5 显然是功能项 7—9 的原因，前五个功能项在叙事中并没有被逻辑前置，而是安排在功能项 8 中被讲述的。传统杀嫂故事的功能项 8 并没有什么结构功能，只不过是一个“淫妇”认罪的程序，金庸赋予了这一功能项格外的叙事功能，把功能项 1—5 放在功能项 8 的“审讯”中回放，虽然叙述时间被置换，但在逻辑时间上却没有打破原有功能项的顺序。这一置换，既制造了悬念，又大大地缩短了故事的时间跨度，使冲突更激烈更紧凑。一序之改，满篇生辉。

在空间叙述上，金庸采取了以线缀点的叙述策略，以主人公萧峰的活动路径作为“线”，以活动路径上的舞台（情节发生地）作为“点”，省略了这些舞台之外的其他空间内发生的行为，并且尽可能地将不同的人物引至同一舞台。

杀敏故事总共只用了两个舞台，功能项 6 的舞台是无锡城外的杏子林，各色人物在此纷纷登场表演；功能项 7—9 的舞台则集中在信阳城西的马家，此时此地不仅纠集了与“萧一康”相关的人物，还集中了与“段一康”情事相关的许多人物。功能项 1—5 虽然发生在别处，但它们是在马家被讲述的，并不需要实在的舞台。

金庸叙事中的这个“点”非常重要，它不仅是展开情节的场所，也是交换主人公的场所。上一情节的主人公 A 与下一情节的主人公 B 在某个舞台相遇，情节的接力棒就很自然地由 A 交给了 B，阅读变得顺畅而平滑，而不是“各表一枝”，跨场展演。这一点，也与《水浒传》的叙事模式极为相似。

当金庸“省略”了叙事时空的时候，他又如何来组织情节发展中必要的因果关系呢？

金庸往往以故事人物的自述或对他者的评议来弥补此一时空所无法表现的因果关系。在金庸笔下，大量的人物对话，充分地描述了被省略的、特定舞台之外发生的事件。

在我们的现实对话中，双方共悉的细节往往是可以被省略的，但在金庸小说中，大量的人物对话是对另一时空的事件的全过程描述。这一特征恐怕也是借自话剧表演的表现手法。萧峰杀敏故事最成功的是功能项顺序的倒置和时空省略，但功能项 1—5 的破解也太突然、太集中、太容易了，以至于难辞“突兀”之咎，可能是金庸急于让萧峰摆脱个人恩怨，好莽苍踏雪以北上。

# 五行思维下的唐代月宫意象

唐诗中的月宫意象受到五行观念的深刻影响。在唐人观念中，日出于东，月出于西，月乃太阴之精，是一个由西王母主宰的世界，所以，唐人的月宫想象几乎全由西王母的神格及五行属性演绎而来。

西王母五方属西，五行属金，由此而衍生的属性有五时之秋、五色之白、五神之魄、五果之桃、五微之寒、五志之悲、五兽之虎、五事之听、五德之清、五音之商等，这是唐人月宫想象的基本构件。从唐诗以及唐代笔记中我们可以看到，构成天上月宫的五大要素，嫦娥、蟾蜍、玉兔、月桂、水精和云母，其特性也都不能脱离五行金与水的特性。

赏月习俗在唐代已经风靡成型，各类涉月诗非常丰富，其中尤以吟咏友情、风月，以及游仙体验为著。本章将围绕唐代文人的各种赏月诗、游仙诗以及笔记小说中的相关记载，重新勾勒唐代文人笔下的月宫意象。

## 一、唐诗五行思维与月神西金属性

在唐人笔下，作为月亮之神的“月精”，可以是嫦娥，也可以是蟾蜍，还可以是玉兔，而这三者的统一身份，都是西王母的麾下，都与西王母的灵药有关。

赵宗福从早期西王母既主刑杀又主长生的两种神格，以及生命循环不灭的观念出发，着重论述了西王母的月神神格：“古人认为西王母是一位‘月精’（月神）。郭璞为《山海经》作图赞说：‘昆仑月神……西姥之字。’所谓‘西姥’就是西王母。《鸿苞轩辕黄帝纪》也说：‘于时有神人西王母者，太阴之精，天帝之女也。’而‘太阴’也就是月亮。事实证明，西王母实在是产生和成长于本土的月神。也正是如此，在汉代砖画中西王母常常与月亮中的玉兔、蟾蜍、生命树（后来的月桂树）在一起。而嫦娥吃了西王母的‘不死药’便飞升到月宫里面，成为‘月精’，可谓是西王母的替身。”<sup>[1]</sup>虽然从唐人笔下我们已经看不到西王母作为“月精”或“月神”的直接表述，但是，诸如“汉殿月生王母来”（徐夤《夜》）<sup>[2]</sup>、“王母妆成镜未收，倚栏人在水精楼。”（成彦雄《中秋月》）之类的间接表述，却在唐诗中俯拾皆是。

唐人作诗，显然不是单纯审美意象的堆砌，也不是基于实景意象的组合，而是蕴含着五行思想的内在和谐与统一。我们甚至可以说，唐人的月宫想象主要是基于五行属金的特性而建构起来的，或者说，月宫特征是基于特定理论而建构的带有一定“必然性”的产物。比如刘沧《中秋夜玩月》：“中秋朗月静天河，乌鹊南飞客恨多。

---

[1] 赵宗福：《西王母的神格功能》，《寻根》，1999年第5期。

[2] 《全唐诗》卷710，合肥：黄山书社，1999年版，第13册，第5276页。以下所引唐诗如无特别说明，均出自《全唐诗》，不再详注。

寒色满窗明枕簟，清光凝露拂烟萝。桂枝斜汉流灵魄，蕙叶微风动细波。此夜空亭闻木落，蒹葭霜碛雁初过。”诗中诸意象，如中秋、朗月、天河、乌鹊、寒色、清光、凝露、桂枝、灵魄、闻听、木落（金克木），无不与五行金属密切相关。

作为“西华之至妙，洞阴之极尊”的西王母，在阴阳五行学说中，具有阴性主宰，以及西方主宰的属性。<sup>[1]</sup>所谓阴性主宰，主要表现为“始祖母神”和“月神”的特征。在阴阳五行学说中，日月分属极阳与极阴，所谓“月者，阴之宗也”（《淮南子》），“日出于东，月出于西”（《礼记》），而阴极以及西方均以西王母为始祖母神，所以，唐诗中常以瑶池与月宫并举，表现两者同属于西王母的统一关系，如：“彤庭侍宴瑶池席，老兔春高桂宫白。”（陈陶《飞龙引》）“嫦娥曳霞帔，引我同攀跻。腾腾上天半，玉镜悬飞梯。瑶池何悄悄，鸾鹤烟中栖。”（韩翃《经月岩山》）“雪虬轻骏步如飞，一练腾光透月旗。应笑穆王抛万乘，踏风鞭露向瑶池。”（陆龟蒙《照夜白》）“霁夕云初敛，栖娥月未亏。圆光生碧海，素色满瑶池。”（叶季良《赋得月照冰池》）

所谓西方主宰，主要表现为五行之金属。

表 7 五方五行对照简表

|    |   |   |    |   |   |
|----|---|---|----|---|---|
| 五方 | 东 | 南 | 中  | 西 | 北 |
| 五行 | 木 | 火 | 土  | 金 | 水 |
| 五时 | 春 | 夏 | 季夏 | 秋 | 冬 |
| 五色 | 青 | 赤 | 黄  | 白 | 黑 |

[1] 刘宗迪在《西王母信仰的本土文化背景和民俗渊源》（《杭州师范学院学报》2005 年第 3 期），以及《西王母神话地域渊源考》（《民俗研究》2005 年第 2 期）中提出了西王母信仰起于东部地区的假说。即使刘说成立，也不影响本章的立论基础，也即西王母具有东方人想象中的西方属性。



|    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|
| 五神 | 魂  | 神  | 意  | 魄  | 志  |
| 五果 | 李  | 杏  | 枣  | 桃  | 栗  |
| 五微 | 燠  | 暘  | 风  | 寒  | 雨  |
| 五志 | 怒  | 喜  | 思  | 悲  | 恐  |
| 五灵 | 苍龙 | 朱雀 | 黄龙 | 白虎 | 玄武 |
| 五事 | 视  | 言  | 思  | 听  | 貌  |
| 五德 | 和  | 显  | 濡  | 清  | 寒  |
| 五音 | 角  | 徵  | 宫  | 商  | 羽  |

表7可见，由西王母五方西和五行金的属性所引申出来的，还有五时之秋、五色之白、五神之魄、五果之桃、五微之寒、五志之悲、五兽之虎、五事之听、五德之清、五音之商、五数成数之九、五社之门，等等。由于西王母是太阴之至尊、“无极瑶池大圣西王金母大天尊”，而月亮是太阴之精，从属于西王母，所以，唐诗中许多与月亮有关的意象，都是基于阴阳五行的和谐统一而生成的。

1. 五行之金。西王母又称金母元君，金属是其本属。金能生水，金波(金水)是一个比较固定的词，所谓“西来水多愁太阴”(杜甫《滟滪》)就是一种比较稳定的意象，所以，唐诗中的月亮和瑶池，往往与“金波”组成一种相对稳定的搭配关系：“玉露中秋夜，金波碧落开。”(徐放《奉和武相公中秋锦楼玩月得来字》)“海门双青暮烟歇，万顷金波涌明月。”(刘禹锡《和浙西李大夫霜夜对月听小童吹觱篥歌依本韵》)“映水金波动，衔山桂树生。”(张南史《和崔中丞中秋月》)

许多学者不明白唐诗中金波、金轮、金魄之金是五行之金，以为是金色之金，比如钱志熙就将“金魄”解释为“满月看上去璀璨

如金，故称金魄”<sup>[1]</sup>。如果我们不理解秋月之五行属性，就很难理解“金波涌明月”的独特意象。

2. 五时之秋。王母、明月与秋季的搭配远多于与其他时节的搭配：“下视瑶池见王母，蛾眉萧飒如秋霜。”（李白《飞龙引》）“莫将秋宴传王母，来比春华寿圣皇。”（李义《杂曲歌辞·桃花行》）“暮景中秋爽，阴灵既望圆。”（刘禹锡《奉和中书崔舍人八月十五日夜玩月二十韵》）“月月势皆圆，中秋朗最偏。”（许棠《中秋夜对月》）“寻常三五夜，不是不婵娟。及至中秋满，还胜别夜圆。”（栖白《八月十五夜玩月》）。所谓“人道秋中明月好”（白居易《华阳观中八月十五日夜招友玩月》），古人特别地将月圆日选在八月十五，现代文人往往以为是实际观察的结果，其实只是五行观念支配下的秋月想象。

3. 五色之白。明月与白色的搭配在唐诗中俯拾皆是：“明月团圆临桂水，白云重叠起苍梧。”（齐己《送错公栖公南游》）“霞窗明月满，涧户白云飞。”（上官婉儿《游长宁公主流杯池》）“思飘明月浪花白，声入碧云枫叶秋。”（刘沧《江楼月夜闻笛》）西王母最常出手的礼物，除了蟠桃，就数白玉环，算是月轮的微缩模型：“仿佛瞻王母，分明献玉环。”（丁泽《上元日梦王母献白玉环》）“高星粲金粟，落月沉玉环。”（白居易《和微之诗二十三首》）

4. 五神之魄。唐诗中的日魄、月魄，都是比较固定的搭配：“河光正如剑，月魄方似玦。”（皮日休《寒夜联句》）“长刀悬月魄，快马骇星精。”（李商隐《送千牛李将军赴阙五十韵》）“海潮秋打罗刹石，月魄夜当彭蠡湖。”（刘商《姑苏怀古送秀才下第归江南》）“圆光亏中天，金魄遂沦没。”（李白《古风》）

---

[1] 钱志熙、刘青海：《李白诗选》，商务印书馆，2016年，第3页。

5. 五果之桃。以树而论，桃树和桂树都属木，但是，以果而论，桃为五果之首，五行属金，所以，桃与桃花就成了西王母的最爱。桃因为攀上了西王母的关系，成为仙桃，成为所有水果中唯一由西王母认证的延年益寿之仙果。“仙女群中名最高，曾看王母种仙桃。”（施肩吾《仙女词》）“姮娥月桂花先吐，王母仙桃子渐成。”（吕岩《七言》）“仙翁遗竹杖，王母留桃核。”（刘禹锡《游桃源一百韵》）“西王母桃种我家，三千阳春始一花。”（李白《庭前晚花开》）“仙人琪树白无色，王母桃花小不香。”（白居易《牡丹芳》）

6. 五灵之白虎。四灵之中，白虎位居西方，赵宗福曾经提出“月亮神话实际是月虎神话”<sup>[1]</sup>的命题。虎与西王母也有着不可分割的五行同属关系，《山海经》称西王母“豹尾虎齿而善啸”，李商隐的《烧香曲》甚至直接用“金虎”来指代月亮：“白天月泽寒未冰，金虎含秋向东吐。”以虎喻月更是常见：“蟾宫虎穴两皆休，来凭危栏送远愁。”（罗隐《春日湘中题岳麓寺僧舍》）“白虎司秋金气清，高天寥落云峥嵘。月肃风凄古堂净，精芒切切如有声。”（韦应物《寇季膺古刀歌》）

7. 五事之所。“但听西王母，瑶池吟白云。”（李群玉《穆天子》）“肠断中秋正圆月，可堪闻唱异乡歌。”（张祜《题于越亭》）“西陵晓月中秋色，北固军鼙半夜声。”（方干《贻高谔》）“抱琴对弹别鹤声，不得知音声不切。”（李绅《赋月》）

8. 五德之清。“王母清歌玉琯悲，瑶台应有再来期。”（唐彦谦《穆天子传》）“风回水落三清月，漏苦霜传五夜钟。”（曹唐《汉武帝将候西王母下降》）“月魄侵簪冷，江光逼屐清。”（韩偓《赠吴颠尊

---

[1] 赵宗福：《中国月亮神话演化新解——以月虎为主题的考证》，《民间文学论坛》1995年第4期。

师》)“洞庭湖上清秋月，月皎湖宽万顷霜。”(韩偓《洞庭玩月》)

9. 五音之商。“可怜月好风凉夜，一部清商伴老身。”(白居易《快活》)“真人居阆风，时奏清商音。听者即王母，泠泠和瑟琴。”(储光羲《升天行贻卢六健》)“玉箫金瑟发商声，桑叶枯干海水清。净扫蓬莱山下路，略邀王母话长生。”(曹唐《小游仙诗》)“商声五音随指发，水中龙应行云绝。曾将黄鹤楼上吹，一声占尽秋江月。”(刘禹锡《武昌老人说笛歌》)

10. 五数成数之九与五社之门。“头上复戴九星冠，总领玉童坐南面。”(李颀《王母歌》)“九天王母皱蛾眉，惆怅无言倚桂枝。”(曹唐《小游仙诗》)“白榆风飒九天秋，王母朝回宴玉楼。”(沈彬《忆仙谣》)“万里无云镜九州，最团圆夜是中秋。”(殷文圭《八月十五夜》)“中秋月满尽相寻，独入非烟宿禁林。曾恨人间千里隔，更堪天上九门深。”(吴融《八月十五夜禁直寄同僚》)

十二支的酉在五行中也是金属，所以，酉鸡也常常出现在与西王母有关的唐诗中：“天鸡弄白羽，王母垂玄发。”(储光羲《题应圣观》)“夜开金殿看星河，宫女知更月明里。武皇得仙王母去，山鸡昼鸣宫中树。”(王建《温泉宫行》)

至于五微之寒、五志之悲及其与月亮的组合意象则更是多得不可胜数，本书不再枚举。还有许多以西王母为主题的唐诗，几乎通篇都是由五行金属意象所组成，如曹唐《汉武帝于宫中宴西王母》：“剑佩有声宫树静，星河无影禁花寒。秋风袅袅月朗朗，玉女清歌一夜阑。”诗中剑(金)、有声(听)、寒、秋、月、玉女、清歌，凡是能够嵌入的金属意象，几乎尽数嵌入了。又如李建勋的《登升元阁》：“登高始觉太虚宽，白雪须知唱和难。云渡琐窗金榜湿，月移珠箔水精寒。九天星象帘前见，六代城池直下观。唯有上层人未到，金乌飞过拂阑干。”虽然不是直写月宫，但是作者用比喻的手法，写出了月

宫中的诸多金属特征，如白雪、唱和、金榜、湿、水精、寒、九天等。

由于月宫主人西王母同时具有主刑杀和主长生两种神格，因此，唐人想象的中秋月光，还具有辟邪和祛魅的作用：“中秋中夜月，世说慑妖精。顾兔云初蔽，长蛇谁与勅。”（孙纬《中秋夜思郑延美有作》）“万古太阴精，中秋海上生。鬼愁缘辟照，人爱为高明。”（张祜《中秋夜杭州玩月》）这种照妖功能或许跟月轮与铜镜的相似特征有关：“谁有轩辕古铜片，为持相并照妖看。”（章孝标《览杨校书文卷》）“瑶池惭洞澈，金镜让澄明。气若朝霜动，形随夜月盈。”（卢纶《清如玉壶冰》）

## 二、唐玄宗梦游月宫之景象

唐玄宗李隆基（685—762）是有唐一代在位时间最长的君主。唐玄宗游月宫的故事，最早出现于玄宗去世之后的《广德神异录》（762—805），其“叶法善”条记载：“法善又尝引上游于月宫，因聆其天乐。上自晓音律，默记其曲，而归传之，遂为《霓裳羽衣曲》。”<sup>[1]</sup>

这里虽然提及月宫，但是并没有关于月宫的具体描绘。稍后，在旧题柳宗元所撰的《龙城录》（据程毅中考证，此书应作于815年之后）“明皇梦游广寒宫”条中，详细描述了月宫景象。

过一大门，在玉光中飞浮，宫殿往来无定，寒气逼人，露濡衣袖皆湿。顷见一大官府，榜曰“广寒清虚之

---

[1] 佚名：《广德神异录》，李昉《太平广记》卷77“叶法善”，上海古籍出版社，1990年，第392页。

府”。其守门兵卫甚严，白刃粲然，望之如凝雪。……少焉，步向前，觉翠色冷光，相射目眩，极寒不可进。下见有素娥十余人，皆皓衣乘白鸾往来，舞笑于广陵大桂树之下。又听乐音嘈杂，亦甚清丽。<sup>[1]</sup>

《龙城录》描述的月宫特征有七：1. 月宫全称为“广寒清虚之府”；2. 月宫建在云上，宫殿飘浮不定；3. 月宫周围寒气逼人，露水重，濡湿衣袖，翠色冷光，极寒不可亲近，云中有清香；4. 月宫有大桂树，树下是群仙集会之地；5. 八月十五夜，月宫有小型聚会，参加者主要有仙人、道人、仙女素娥；6. 月宫音乐主打曲目是《霓裳羽衣曲》；7. 月宫以白色为主调，卫兵白刃，素娥白衣，骑白鸾。有的学者认为这段文字有道教意象，疑为道士眼中的月宫，但柳宗元并非道教中人，这些景象与其说是道教意象，不如说是我们前面论述过的五行意象。

《龙城录》之后，郑嵎曾经写了一首《津阳门诗》（诗作于851年之后），其中提道：“蓬莱池上望秋月，无云万里悬清辉。上皇夜半月中去，三十六宫愁不归。月中秘乐天半闻，丁珰玉石和埙篪。宸聪听览未终曲，却到人间迷是非。”郑诗所绘月宫虽然简略，但与《龙城录》大致相同。

与郑嵎同为大中时期的卢肇，写了部《逸史》，其《罗公远传》也提到唐玄宗游月宫之事，只是将导游换成了罗公远。无论叶法善、申泰芝，还是罗公远，故事中同一角色的具体执行者是可以随意更换的，但这并不是我们讨论的话题，我们关心的是其中的月

---

[1] 刘肃等撰，恒鹤等校点：《大唐新语（外五种）》，上海古籍出版社，2012年，第122-123页。

宫景象：“（公远）取拄杖向空掷之，化为大桥，其色如银，请玄宗同登，约行数十里，精光夺目，寒色侵人。遂至大城阙，公远曰：‘此月宫也。’见仙女数百，皆素练霓衣，舞于广庭。”<sup>[1]</sup>《逸史》所传递的月宫信息与《龙城录》没有大的区别。月宫还是那么冷，主色依然是白色，只是白衣仙女由十余位增至数百位，扩招了歌舞队伍，“青女素娥俱耐冷，月中霜里斗婵娟。”（李商隐《霜月》）

故事中反复提及的“霓裳羽衣曲”或“霓裳羽衣”，成为唐人想象月宫、瑶池和西王母的标志性物事：“开元天子万事足，唯惜当时光景促。三乡陌上望仙山，归作霓裳羽衣曲。仙心从此在瑶池，三清八景相追随。”（刘禹锡《三乡驿楼伏睹玄宗望女几山诗小臣斐然有感》）“织女分明银汉秋，桂枝梧叶共飕飕。月露满庭人寂寂，霓裳一曲在高楼。”（刘禹锡《秋夜安国观闻笙》）“玉树长飘云外曲，霓裳闲舞月中歌。”（张继《华清宫》）“想王乔之再睹，乘羽服以蹁跹；思王母之一至，拖霓裳以婵娟。”（吕令问《金茎赋》）白居易长诗《霓裳羽衣歌》“上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼”一句，也明确指出了“霓裳羽衣舞”与西王母及其下属上元夫人、萼绿华、许飞琼等女仙之间的直接关系。在裴航《嵩岳嫁女》故事中，为了迎接西王母，群仙所奏乐曲即为《霓裳羽衣曲》。<sup>[2]</sup>

《霓裳羽衣曲》本来是唐明皇游月宫之后才有的曲目，但因为月宫与西王母的从属关系，而西王母又曾与汉武帝过从密切，于是，在明皇和武帝之间，就有了微妙的转换关系：“武皇自送西王母，新换霓裳月色裙。”（王建《霓裳词》）“武皇含笑把金觥，更请霓裳一两声。”（曹唐《小游仙诗》）

[1] 卢肇：《逸史》，李昉《太平广记》卷22“罗公远”，第120页。

[2] 裴航：《嵩岳嫁女》，李昉《太平广记》卷50“嵩岳嫁女”，第251页。

还有一个有趣的问题，在唐人想象中，月宫离地面到底有多高？距离人间有多远？《罗公远传》也给出了答案：罗公远引导玄宗攀桥登月，“约行数十里”。考虑到这个“数十里”是大桥长度，如果以大桥坡度30度计算，月宫的高度就只有数十里的一半，取其大值，充其量也就40里，也即20公里左右。

我们再看唐末著名道士杜光庭《仙传拾遗》中的《叶法善传》：“又尝因八月望夜，师与玄宗游月宫……自月宫还，过潞州城上，俯视城郭悄然，而月光如昼。”<sup>〔1〕</sup>八月望夜即八月十五，这里传递了一个重要信息，玄宗从月宫回来的时候，潞州城中，虽然月光如昼，但是“城郭悄然”，丝毫没有宋代以后“贵家结饰台榭，民间争占酒楼玩月”（孟元老《东京梦华录》）的热闹劲。这从一个侧面也说明了，直到唐代末年，中秋赏月玩月的风气还只限于贵族阶层以及文人墨客之间，尚未成为全民共享的节日习俗，至少可以认为“解衣市酒”的节日气氛尚未漫及全国。

保存月宫信息最完整，且能反映当时的民间文学对于月宫想象的，是敦煌出土文献《叶净能诗》。

八月十五日夜……净能奏曰：“剑南看灯，凡人之处；月宫上界，不同人间。缘陛下有仙分，其可暂往。”皇帝又问曰：“着何色衣服？”净能奏曰：“可着白锦绵衣。”皇帝曰：“因何着白锦绵衣？”净能〔奏曰〕：“缘彼是水晶楼殿，寒气凌人。”皇帝装束便行。

净能作法，须臾便到月宫内。观看楼殿台阁，与世人不同；门□〔□〕（户）牖，全殊（殊）异世。皇帝心看

---

〔1〕 杜光庭：《仙传拾遗》，李昉《太平广记》卷26“叶法善”，第141页。



楼殿，及入重门，又见楼处官阁，直到大殿，皆用水精琉璃玛瑙，莫恻（测）涯际。以水精为窗牖，以水精为楼台。又见数个美人，身着三殊（铢）之衣，手中皆擎水精之盘，盘中有器，尽是水精七宝合成。皇帝见皆存礼度。净能引皇帝直至娑罗树边看树。皇帝见其树，高下莫恻（测）其涯，枝条直赴三千大千世界，其叶颜色，不异白银，花如同云色。<sup>[1]</sup>

其月宫景象与《龙城录》大致一致，最不同处，《龙城录》言“大桂树”，诗话言“娑罗树”。娑罗树和菩提树一样，被释家视作神木，这大概是与敦煌地区人们崇尚佛教，以佛教神木取代道教仙木有关。

诗话中反复提及月宫乃“水晶楼殿，寒气凌人”。所谓水晶，也即水精，“水之精灵”（《广雅》），“莹澈晶光，如水之精英”（《本草纲目》）。在后汉高僧安世高翻译的《阿那邠邸化七子经》中，“金银珍宝砗磲玛瑙真珠琥珀水精琉璃”被称为“四大宝藏”<sup>[2]</sup>；在东汉僧人支娄迦谶所译的《佛说无量清净平等觉经》中，无量清净佛所居国有七宝，其中水精在白银黄金之后，位列第三宝。<sup>[3]</sup>佛家弟子确信，水精会闪射神奇的灵光，可普度众生，水晶石因此被尊崇为菩萨石。《本草纲目》称菩萨石又名放光石、阴精石，若水精之类：

---

[1] 敦煌残卷 S.6836，王重民等编《敦煌变文集》上册，人民文学出版社，1957 年，第 225 页。

[2] 安世高译：《阿那邠邸化七子经》，影印宋元版《碛砂大藏经》第 59 册，线装书局，2005 年，第 435 页。

[3] 支娄迦谶译：《佛说无量清净平等觉经》，肖武男编：《阿弥陀佛经典》，华夏出版社，2007 年，第 41 页。

“日中照之有五色，如佛顶圆光，因以名之。”<sup>〔1〕</sup>

水性主寒，阴性，因而水精被认作“千年之冰所化”的奇寒之物。有唐一代，水精常常和月宫联系在一起：“映物随颜色，含空无表里。持来向明月，的皪愁成水。”（韦应物《咏水精》）“映水色不别，向月光还度。倾在荷叶中，有时看是露。”（王建《水精》）

### 三、诗人想象之月宫要素

#### （一）嫦娥

说起月宫要素，嫦娥无疑是我们的第一联想。嫦娥奔月最早载于《淮南子·览冥训》：“羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月。”<sup>〔2〕</sup>姮娥是嫦娥本名，为避汉文帝刘恒之讳，改姮为嫦。唐代不避姮讳，因此姮娥、嫦娥、素娥均可通用。

唐人不大厚道，诗中屡屡提及嫦娥偷药之事，揶揄之情溢于言表：“嫦娥窃药出人间，藏在蟾宫不放还。后羿遍寻无觅处，谁知天上却容奸。”（袁郊《月》）“嫦娥若不偷灵药，争得长生在月中。”（曹唐《小游仙诗》）“昔窃不死药，奔空有嫦娥。盈盈天上艳，孤洁栖金波。”（李群玉《感兴四首》）“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。”（李商隐《嫦娥》）

李白《感遇》诗比较全面地回顾了嫦娥偷药及成仙的过程：“昔余闻姮娥，窃药驻云发。不自娇玉颜，方希炼金骨。飞去身莫返，含笑坐明月。紫宫夸蛾眉，随手会凋歇。”李白以为嫦娥到了月宫，应该会喜欢玉颜永驻，因此乐不思蜀，含笑坐明月。不过，当李白

〔1〕 李时珍：《本草纲目》第一册，人民卫生出版社，1975年，第514页。

〔2〕 张双棣：《淮南子校释·览冥训》卷6，北京大学出版社，1997年，第710页。

情绪低落的时候，也会感叹嫦娥的孤凄难耐：“白兔捣药秋复春，嫦娥孤栖与谁邻。”（李白《把酒问月》）

嫦娥偷食的不死药到底是什么药？从李白诗看来，很可能是玉璞：“客从昆仑来，遗我双玉璞。云是古之得道者西王母食之余，食之可以凌太虚。”（李白《杂言用投丹阳知己兼奉宣慰判官》）嫦娥生活的确比较清苦，月宫除了仙药，恐怕也没有其他美食，因为西王母曾有交代：“吾之仙众，不饥不渴，岂欲造人间之饌乎？设欲供养神仙、上界星辰日月，但择吉日，筑坛场，设净席，布香灯花果而已。如无，用清水药苗代之，余皆不可。”<sup>[1]</sup>（杜光庭《天坛王屋山圣迹序》）

千百年来，嫦娥除了为西王母看守月宫，主要就是跟玉兔轮班捣药：“姮娥捣药无时已，玉女投壶未肯休。”（李商隐《寄远》）“嫦娥居应寒冷，捣药青冥愁。兔子树下蹲，虾蟆池中游。”（陈陶《海昌望月》）最糟糕的是，嫦娥不仅要捣药，还要负责尝药：“素娥尝药去，乌鹊绕枝惊。”（朱华《海上生明月》）

唐代诗人常常咏叹嫦娥的孤凄生活：“嫦娥断影霜轮冷，帝子无踪泪竹繁。”（吴融《春晚书怀》）“欲把伤心问明月，素娥无语泪娟娟。”（韦庄《夜景》）“天为素娥孀怨苦，并教西北起浮云。”（罗隐《中秋不见月》）有些诗人甚至还会感叹嫦娥夫妻分离，孤凄断肠：“陇上流泉陇下分，断肠呜咽不堪闻。嫦娥一入月中去，巫峡千秋空白云。”（崔涯《别妻》）花蕊夫人也曾自比嫦娥，哀叹不受宠幸：“东宫花烛彩楼新，天上仙桥上锁春。偏出六宫歌舞奏，嫦娥初到月虚轮。”（花蕊夫人《宫词》）

---

[1] 杜光庭：《天坛王屋山圣迹序》，董诰编《全唐文》卷931，中华书局，1983年，第9703页。

关于嫦娥的相貌，李商隐《秋月》给予了较高评价：“姮娥无粉黛，只是逞婵娟。”嫦娥即便不施粉黛，也足以夸耀美貌。可是，孤苦伶仃，再貌美能美给谁看呢？所以嫦娥平时连眉毛都懒得画。“月里嫦娥不画眉，只将云雾作罗衣。不知梦逐青鸾去，犹把花枝盖面归。”（符载《甘州歌》）李商隐对嫦娥用情最深，他还考虑到了月宫极阴之处，寒冷彻骨，很为嫦娥担忧：“嫦娥衣薄不禁寒，蟾蜍夜艳秋河月。”（李商隐《河内诗》）“兔寒蟾冷桂花白，此夜姮娥应断肠。”（李商隐《月夕》）

一年之中，嫦娥仅有的热闹就是张罗一次中秋晚会，接待偶尔驻足的神仙宾客，如吕岩《七言》：“拟登瑶殿参金母，回访瀛洲看日轮。恰值嫦娥排宴会，瑶浆新熟味氤氲。”又如裴航的《嵩岳嫁女》，故事即发生在中秋节，群仙毕至，西王母问穆天子：“何不拉取老轩辕来？”穆天子答：“他今夕主张月宫之宴，非不勤请耳。”<sup>〔1〕</sup>也就是说，轩辕帝认为中秋节在月宫举办宴会更合适。此外，嫦娥还有一项七夕赐巧的工作任务：“宝婺摇珠佩，嫦娥照玉轮。灵归天上匹，巧遗世间人。”（李商隐《七夕偶题》）。另有一些小乐趣，就是支使一些追星族效些犬马之劳：“仙翁每被嫦娥使，一度逢圆一度吟。”（孙蜀《中秋夜戏酬顾道流》）

描写嫦娥欢容的唐诗很少，终身未嫁的著名歌伎薛涛倒是很能理解嫦娥的孤独处境：“紫阳宫里赐红绡，仙雾朦胧隔海遥。霜兔毳寒冰茧净，嫦娥笑指织星桥。”（薛涛《试新服裁制初成三首》）将嫦娥生活想象得最美好的是毛文锡的《月宫春》：“水晶宫里桂花开，神仙探几回。红芳金蕊绣重台，低倾玛瑙杯。玉兔银蟾争守护，姮娥姹女戏相偎。遥听钧天九奏，玉皇亲看来。”

---

〔1〕裴航：《嵩岳嫁女》，李昉《太平广记》卷50“嵩岳嫁女”，第252页。

## （二）蟾蜍

蟾蜍性阴，与金银、白玉一样，五行俱属金，如此五行配搭，因此又名金蟾、银蟾、玉蟾、素蟾。月宫与蟾蜍的关系确立得比较早，《淮南子·精神训》：“日中有踞乌，而月中有蟾蜍。”唐诗中蟾蜍的出现频率远高于白兔，可见，以蟾蜍为月的观念，在唐人心目中最根深蒂固。

唐诗提及月宫，常常以蟾蜍指代，直接认为蟾蜍即月，这样的诗占了绝大多数，计二百余首。唐诗只要提及蟾蜍，毫无疑问都是指月亮，如：“玉蟾离海上，白露湿花时。”（李白《初月》）“宝瑟凄锵夜漏余，玉阶闲坐对蟾蜍。”（和凝《宫词百首》）“回首看云液，蟾蜍势正圆。”（张聿《圆灵水镜》）“凉霄烟霭外，三五玉蟾秋。”（方干《中秋月》）“刁斗皆催晓，蟾蜍且自倾。”（杜甫《八月十五夜月》）“蟋蟀渐多秋不浅，蟾蜍已没夜应深。”（贾岛《夜坐》）“银蟾未出金乌在，更上层楼眺海涛。”（徐夔《寺中偶题》）

至于蟾蜍的具体职责，则一概未见叙述，少数诗人提及蟾蜍在月中闲养：“只恐异时开霁后，玉轮依旧养蟾蜍。”（罗隐《中秋夜不见月》）或者认为蟾蜍也有一定的权限，并非完全闲养：“银蟾借与金波路，得入重轮伴羿妻。”（徐夔《上阳宫词》）只要银蟾愿意，它有权指给上阳宫女一条成仙的金光大道。

## （三）玉兔

月兔、金兔、银兔、玉兔，意思一样，都是五行属金的阴性兔子。《淮南子》只说到月中蟾蜍，没有提及玉兔，因此有学者认为玉兔进入月宫系统的时间可能会稍晚。

不过，追溯玉兔来历，它和蟾蜍一样，原本都是西王母麾下。西汉时期，西王母曾经主要负责仙药的制作、发放，“在其身边聚集了专门制造长生不老仙药的玉兔、蟾蜍以及采集原料或传播仙药

的青鸟等等”<sup>〔1〕</sup>。唐以后西王母升任“西华之至妙，洞阴之极尊”（杜光庭《墉城集仙录》），于是将其旧部派驻月宫，继续从事仙药生产，至于先派了蟾蜍还是先派了玉兔，很难定论。仅以唐代咏月诗而论，玉兔的出现频率是远远比不上蟾蜍的。

唐诗中也有直接以玉兔指代月亮或月宫的，如：“曲江东岸金乌飞，西岸清光玉兔辉。”（吕岩《谷神歌》）“月兔走入海，日乌飞出山。”（杜荀鹤《与友人话别》）或者认为玉兔只是月宫成员之一的：“迅疾月边捎玉兔，迟回日里拂金鸡。”（贾岛《病鹤吟》）还有些诗歌是直接将玉兔蟾蜍同等对待的：“照他几许人肠断，玉兔银蟾远不知。”（白居易《中秋月》）“青丝作笮桂为船，白兔捣药虾蟆丸。”（陆龟蒙《上云乐》）

玉兔诗的数量虽然不足，但玉兔的功用却比蟾蜍多。首先，玉兔能发出吼叫：“蟾拿对月吸深杯，月府清虚玉兔吼。”（唐彦谦《叙别》）其次，玉兔能捣药：“月兔空捣药，扶桑已成薪。”（李白《拟古十二首》）再次，玉兔毛还可以用来制作高档毛笔：“仙女群中名最高，曾看王母种仙桃。手题金简非凡笔，道是天边玉兔毛。”（施肩吾《仙女词》）

#### （四）月桂

桂树、桂花、桂子是唐诗中非常突出的一个意象。月中有桂，这个观念在唐代已经非常普及，出现了许多吟咏中秋月桂的诗歌：“芬馥天边桂，扶疏在月中。能齐大椿长，不与小山同。皎皎舒华色，亭亭丽碧空。亏盈宁委露，摇落不关风。岁晚花应发，春余质讵丰。无因遂攀赏，徒欲望青葱。”（顾封人《月中桂树》）“与月转洪濛，扶疏万古同。根非生下土，叶不坠秋风。每以圆时足，还随

---

〔1〕 张从军：《画像石中的西王母》，《民俗研究》，2004年第2期。

缺处空。影高群木外，香满一轮中。”（张乔《试月中桂》）

月宫到底种了多少桂树呢？其实也不多，就一株：“遥知天上桂花孤，试问嫦娥更要无。月宫幸有闲田地，何不中央种两株。”（白居易《东城桂》）这株大桂树种在哪里呢？就种在月宫殿前，桂枝低垂，拂于栏杆：“仙娥玉宫秋夜明，桂枝拂槛参差琼。”（陈陶《殿前生桂树》）嫦娥在月宫中孤独无聊，吃了饭没事干，常常倚着栏杆摘了桂子掷向人间，以此作为消遣：“玉颗珊珊下月轮，殿前拾得露华新。至今不会天中事，应是嫦娥掷与人。”（皮日休《天竺寺八月十五日夜桂子》）唐代中秋的“团圆”，指的是月亮本身，尚未形成“家庭团圆”的观念，相反，中秋往往与别离、肃杀、凄清的意象联系在一起，如：“共看明月应垂泪，一夜乡心五处同。”（白居易《望月有感》）因此诗人想象中秋的嫦娥也倚靠月桂而哭泣：“嫦娥老大应惆怅，倚泣苍苍桂一轮。”（罗隐《咏中秋月》）

月中桂树从哪里来？目前没有直接证据，但很可能是从西王母的瑶池移植而来，因为昆仑瑶池生命树，除了桃，就是桂，有诗为证：“九天王母皱蛾眉，惆怅无言倚桂枝。悔不长留穆天子，任将妻妾住瑶池。”（曹唐《小游仙诗九十八首》）“仙娥桂树长自春，王母桃花未尝落。”（李康成《玉华仙子歌》）

桂枝是最令凡人向往的。唐人习惯于将登科称作“折桂”：“玉兔谪难穿，桂枝人共折。”（李绅《赋月》）攀上桂树不仅攀上了荣华富贵，也有可能攀上嫦娥：“鹊桥初就咽银河，今夜仙郎自姓和。不是昔年攀桂树，岂能月里索姮娥。”（和凝《杨柳枝》）当然，能否攀上桂枝，关键还得看嫦娥的态度：“几回目断云霄外，未必姮娥惜一枝。”（熊皎《月中桂》）举子折桂登科，道士折桂成仙：“侠客条为马，仙人叶作舟。愿君期道术，攀折可淹留。”（李峤《桂》）桂

子则主要用来捣药：“不见姮娥影，清秋守月轮。月中闲杵臼，桂子捣成尘。”（李商隐《房君珊瑚散》）

### （五）水精和云母

月宫是用什么材质建成的？从前述唐玄宗梦游月宫时我们看到，月宫处处都是水精。有些诗人甚至直接将月宫想象成水精楼、水精宫、水精球宫，或水晶：“王母妆成镜未收，倚栏人在水精楼。”（成彦雄《中秋月》）“半夜四山钟磬尽，水精宫殿月玲珑。”（张祜《东山寺》）“一片黑云何处起，皂罗笼却水精球。”（姚合《对月》）“更忆瑶台逢此夜，水晶宫殿挹琼浆。”（韩偓《洞庭玩月》）

不仅如此，连宫女的用具也多是用水精制成的：“月姊殷勤留不住，碧空遗下水精钗。”（司空图《游仙》）“秋吹动摇神女佩，月珠敲击水晶盘。”（李绅《悲善才》）“不假丹梯蹑霄汉，水晶盘冷桂花秋。”（曲龙山仙《玩月诗》）唐诗提到最多的是与月宫相关的“水精帘”。“月殿影开闻夜漏，水精帘卷近银河。”（顾况《宫词》）“绿鬟侍女手纤纤，新捧嫦娥出素蟾。卫玠官高难久立，莫辞双卷水精帘。”（黄滔《卷帘》）诗人甚至将女子闺阁拜月的卷帘也比作水精帘：“晚妆留拜月，卷上水精帘。”（司空图《偶书》）“却下水精帘，玲珑望秋月。”（李白《相和歌辞·玉阶怨》）“风动闲天清桂阴，水精帘箔冷沉沉。”（曹唐《小游仙诗》）

月宫建材除了水精之外，还有白色的云母：“红锦晚开云母殿，白珠秋写水精盘。”（章孝标《览杨校书文卷》）云母建材的家具也不少，主要是用作装饰类家具，最常出现的是云母帐：“云母帐前初泛滥，水精帘外转逶迤。”（宋之问《明河篇》）“水晶帘外金波下，云母窗前银汉回。”（沈佺期《古歌》）其次是云母屏：“云母屏风烛影深，长河渐落晓星沉。”（李商隐《嫦娥》）“云母滤宫月，夜夜白于水。”（李商隐《宫中曲》）



## （六）吴刚

吴刚传说起于唐代，但在唐诗中，吴刚一次也没出现过。因为月宫是一个极阴处所，理论上是不会有雄性生物长驻的。赵宗福认为：“吴刚伐桂的月亮传说要晚得多。但仔细追溯，汉代却也已露端倪……《太平御览》卷四引虞喜《安天论》云：‘俗传月中仙人桂树，今视其初生，见仙人之足渐已成形，桂树后生焉。’虞喜是晋代人，因此可知晋时月中又有了仙人，且与桂树发生关系，但仙人没有姓名，更无伐桂细节。”<sup>〔1〕</sup>

吴刚伐桂的说法始见于《酉阳杂俎·天咫》：“旧言月中有桂，有蟾蜍，故异书言，月桂高五百丈，下有一人常斫之，树创随合。人姓吴，名刚，西河人，学仙有过，谪令伐树。”<sup>〔2〕</sup>吴刚为什么叫吴刚，而不是别的什么名字？无论是笔画数理三才五行，还是部首偏旁定五行，都可以得出“吴”字属木，“刚”字属金，可见“吴刚”是一个精心选择的“金克木”的姓名，暗合了月亮的阴金属性。

段成式所称“异书”，不知究竟何书，大概是当时的一种奇谈怪论，还没有成为人们的共同知识。西河大概是陕西西河，战国时期魏国名将吴起就曾镇守在这里，至于吴刚是不是吴起留下的后代，那就很难考证了。吴刚的传说很可能只是个地方传说，本来没有进入公众的视野，正是由于《酉阳杂俎》记录了这个小故事，才让吴刚这个不起眼的小人物永远留在了历史的印记中。

## （七）月宫全貌

月宫可能是西王母的行宫之一：“瑶池宴罢归来醉，笑说君王在月宫。”（韦庄《贵公子》）月宫虽由嫦娥住持，但宫建基本上是以

---

〔1〕 赵宗福：《中国月亮神话演化新解——以月虎为主题的考证》。

〔2〕 段成式：《酉阳杂俎》，中华书局，1981年，第9页。

昆仑瑶池“层城十二阙”的结构来建造的：“偷桃窃药事难兼，十二城中锁彩蟾。应共三英同夜赏，玉楼仍是水精帘。”（李商隐《月夜重寄宋华阳姊妹》）

可是，层城为何或盈或亏？亏的时候，月宫哪去了？诗人显然无法回答这个问题，只能想象有一个巨大无比的玉盘，或者圆镜、水晶球，月宫都含在里面，时露时藏：“小时不识月，呼作白玉盘。又疑瑶台镜，飞在青云端。仙人垂两足，桂树何团团。白兔捣药成，问言与谁餐。蟾蜍蚀圆影，天明夜已残。”（李白《古朗月行》）“蟾蜍薄太清，蚀此瑶台月。圆光亏中天，金魄遂沦没。”（李白《古风》）在李白看来，月影之圆缺，似乎是由蟾蜍吞蚀所致。其他诗人也含糊地表达了相近的意思，如：“汗漫铺澄碧，朦胧吐玉盘……熠熠游何处，蟾蜍食渐残。”（李群玉《中秋维舟君山看月》）“几回鸿雁来又去，肠断蟾蜍亏复圆。”（刘商《胡笳十八拍》）“皎皎秋中月，团圆海上生。影开金镜满，轮抱玉壶清。”（朱华《海上生明月》）所谓圆光、金魄、玉盘、金镜、玉壶，都是指月亮，之所以有圆有缺，是因为被吞食、被影开、被轮抱，至于执行主体，恐怕也只好假设为蟾蜍了。

偶被遮蔽，也可能是因为绿烟、黑云之类：“霁夕云初敛，栖娥月未亏。”（叶季良《赋得月照冰池》）“皎如飞镜临丹阙，绿烟灭尽清辉发。”（李白《把酒问月》）“一片黑云何处起，皂罗笼却水精球。”（姚合《对月》）“四野雾凝空寂寞，九霄云锁绝光辉。”（元稹《中秋夜不见月》）

综上，本章通过对《全唐诗》以及《太平广记》《全唐文》的大数据检索，意外地发现，唐代诗文笔记中的月宫意象正暗合了阴阳五行的和谐配置。构成月宫意象的五大要素，嫦娥、蟾蜍、月桂、玉兔、水精和云母，甚至吴刚之姓名，其特性都不能脱离五行

金（西）与水（北）的特性，这主要是由“月出于西”的五行思维，以及西王母作为西北女神的特征而衍生出来的。月亮远在中天，月宫意象固然可以驰骋想象，合理地进行理想配置，但是，对于现实生活与实景观测的描写，是否也存在如此“理论指导实践”的阴阳五行的配置问题呢？当然，这样的问题已经超出本书边界，只能留待以后讨论。