



当代浙江学术文库
DANGDAI ZHEJIANG XUEHU WENKU

形式的表象与深意

——20世纪末中国小说艺术形式研究

俞敏华 著

XINGSHI DE BIAOXIANG YU SHENYI

本书探讨的是20世纪80、90年代小说艺术形式问题。

「形式」概念上，吸收西方形式主义批评理论和中国古典文论的成果，视为艺术本体，「形式批评」上，从对文本语言的细节式解读扩展为对作品形式美的整体式探寻。

从而以20世纪末中国小说艺术演变史为坐标纵轴，辨析其间小说形式要素的变化，并将形式作为进入艺术精神世界的桥梁，探索变化的要素以及小说传达人类情感的能力。

认为，80年代的小说艺术形式体现了从叙述技巧到叙述策略变化的过程，90年代既有明显受80年代影响的要素，又在市场经济活跃的大环境中，

受影视、网络等新媒介的影响，出现了大众审美取向的新要素。



中国社会科学出版社



当代浙江学术文库
DANGDAI ZHEJIANG XUESHU WENKU

形式的表象与深意

——20世纪末中国小说艺术形式研究

俞敏华 著



中国社会科学出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

形式的表象与深意: 20 世纪末中国小说艺术形式研究 / 俞敏华著. —北京: 中国社会科学出版社, 2015. 8

(当代浙江学术文库)

ISBN 978 - 7 - 5161 - 6369 - 6

I. ①形… II. ①俞… III. ①小说研究—中国—20 世纪 IV. ①I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 147004 号

出 版 人 赵剑英

选题策划 田 文

责任编辑 易小放

责任校对 吴 鸣

责任印制 王 超

出 版 **中国社会科学出版社**

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号

邮 编 100720

网 址 <http://www.csspw.cn>

发 行 部 010 - 84083685

门 市 部 010 - 84029450

经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京君升印刷有限公司

版 次 2015 年 8 月第 1 版

印 次 2015 年 8 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16

印 张 17.25

插 页 2

字 数 292 千字

定 价 59.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社营销中心联系调换

电话:010 - 84083683

版权所有 侵权必究

2014年度浙江省社科联省级社会科学学术著作
出版资金全额资助出版

浙江省社科规划一般课题（编号：14CBZZ09）

《当代浙江学术文库》编委会

主 任	郑新浦	蒋承勇		
副主任	何一峰	邵 清	周鹤鸣	谢利根
编 委	(以姓氏笔画排序)			
	王 河	王俊豪	毛剑波	卢福营
	史习民	池仁勇	杨树荫	吴 笛
	沈 坚	陈立旭	陈华文	陈寿灿
	陈剩勇	林正范	金 涛	金彭年
	周 青	周建松	宣 勇	费君清
	徐 斌	凌 平	黄大同	黄建钢
	潘捷军			

编委会办公室

主 任	何一峰
副主任	俞晓光
成 员	黄 荻 周 全 杨希平

总 序

浙江省社会科学界联合会党组书记 郑新浦

源远流长的浙江学术，蕴华含英，是今天浙江经济社会发展的“文化基因”；三十五年的浙江改革发展，鲜活典型，是浙江人民创业创新的生动实践。无论是对优秀传统文化的传承弘扬，还是就波澜壮阔实践的概括提升，都是理论研究和理论创新的“富矿”，浙江省社科工作者可以而且应该在这里努力开凿挖掘，精心洗矿提炼，创造学术精品。

繁荣发展浙江学术，当代浙江学人使命光荣、责无旁贷。我们既要深入研究、深度开掘浙江学术思想的优良传统，肩负起继承、弘扬、发展的伟大使命；更要面向今天浙江经济社会的发展之要和人文社会科学建设的迫切需要，担当起促进学术繁荣的重大责任，创造具有时代特征和地方特色的当代浙江学术，打造当代浙江学术品牌，全力服务“两富”现代化浙江建设。

繁荣发展浙江学术，良好工作机制更具长远、殊为重要。我们要着力创新机制，树立品牌意识，构建良好载体，鼓励浙江学人，扶持优秀成果。“浙江省社科联省级社会科学学术著作出版资金资助项目”，就是一个坚持多年、富有成效、受学人欢迎的优质品牌和载体。2006年开始，我们对年度全额资助书稿以“当代浙江学术论丛”（《光明文库》）系列丛书资助出版；2011年，我们将当年获得全额重点资助和全额资助的书稿改为《当代浙江学术文库》系列加以出版。多年来，我们已资助出版共553部著作，对于扶持学术精品，推进学术创新，阐释浙江改革开放轨迹，提炼浙江经验，弘扬浙江精神，创新浙江模式，探索浙江发展路径，

产生了良好的社会影响和积极的促进作用。

2013 年入选资助出版的 27 部书稿，内容丰富，选题新颖，学术功底较深，创新视野广阔。有的集中关注现实社会问题，追踪热点，详论对策破解之道；有的深究传统历史文化，精心梳理，力呈推陈出新之意；有的收集整理民俗习尚，寻觅探究，深追民间社会记忆之迹；有的倾注研究人类共同面对的难题，潜心思考，苦求解决和谐发展之法。尤为可喜的是，资助成果的作者大部分是浙江省的中青年学者，我们的资助扶持，不惟解决了他们优秀成果的出版之困，更具有促进社科新才成长的奖掖之功。

我相信，“浙江省社科联省级社会科学学术著作出版资金资助项目”的继续实施，特别是《当代浙江学术文库》品牌的持续、系列化出版，必将推出更多的优秀浙江学人，涌现更丰富的精品佳作，从而繁荣发展浙江省哲学社会科学，充分发挥“思想库”和“智囊团”的作用，有效助推物质富裕精神富有现代化浙江的加快发展。

2013 年 12 月

小说形式问题的新探索

(代序)

从文学史角度回望 20 世纪末的中国文学，人们会记取一些什么呢？我想，有关形式问题的探讨，应该是不会忘记的。形式问题不仅是当时最切合文艺现实的一个理论问题，而且也造就了一批优秀的作家、批评家。像活跃于新世纪中国文坛的莫言、余华、苏童、毕飞宇等小说家，几乎都是形式问题理论探讨的受益者。至于文学批评，也是一度以形式问题为标杆，将那些积极倡导语言实验的批评誉为先锋批评。记得当时有一位批评家曾撰文，认为中国现当代文学的区分，应该以 1985 年为界，这之前延续了“五四”以来的现实主义批判传统；而 1985 年之后，因为形式问题的探讨，改变了中国文学的思想观念和实践方向，此后的中国文学就沿着形式的路数走下去。这样的论断，尽管过于夸大了形式问题的讨论对于 20 世纪 80 年代中国文学的影响作用，但也让我们见证了形式问题在一些批评家心目中占据着何等重要的地位。

俞敏华博士的研究论著，是专门探讨 20 世纪末中国小说中的形式问题，这一选题的价值和意义，我想很多研究者都熟悉。但我希望从另一个角度，也就是站在今天的角度，重新审视 20 世纪末中国文学对于形式问题的讨论。形式问题在文艺理论领域并不是新问题，但像 20 世纪 80 年代那样，将形式问题上升到绝对至上地位的情况，在当代中国文学发展历史上，的确少见。就如俞敏华在书中所说的，形式价值的新发现，构成了 1985 年以来中国文学发展的内在动力。或许当时人们并没有充分认识到它的价值和意义，但从今天的情况看，那些 20 世纪 80 年代过来，至今还活跃在创作第一线的小说家们，几乎都经历了形式问题的理论洗礼。如果说，在这之前的作家、批评家喜欢谈个人经历和社会历史话题，那么，从 1985 年之后，很多人都愿意谈文学的形式，尤其是文学形式中的语言问题。这样的文学意识，是形式问题讨论带来的。像马原、余华、苏童、孙

甘露、北村等人的创作，非常自觉地贯彻着语言实验的意图，通过叙述方式的变幻，在语言形式上获得陌生效果。如莫言的《红高粱》和苏童的《红粉》、《妻妾成群》等作品，题材内容是民国年间和抗战时期的，故事发生时，作者还没有出生，当然谈不上直接经验，但这似乎并不影响他们的写作，就如莫言所说的，我们没有经历战争，但在银幕上见识过子弹飞舞的场面。对于他们而言，不是要经历了战争，再来描写战争，而是需要像说书人那样，通过绘声绘色的文学语言，制造一个比现实战争更加逼真的战争环境。所以，语言形式是作家写作时超越现实的一个杀手锏。批评家对作家们的这些文学探索，命名的方式有所不同，有的将这些创作概括为“新历史主义”，以区别于以往用现实主义方式创作的历史题材作品；也有的将这些创作命名为实验小说，大概是受到文学史上白话文学实验观念的影响。总之，形式问题在20世纪末，不是一个抽象意义上的可谈可不谈的理论问题，而是与文学创作紧紧绑在一起的文学实践问题。

然而，形式问题的探讨在20世纪90年代之后，似乎没有像原来预料的那样，大踏步地向前迈进。理论上，脱离具体实践的经院式的研究多起来，但对于作家创作的影响力，反倒是远远不如20世纪80年代。这其中的缘由，有一部分，大概是像俞敏华在论著中所说的，市场经济对文学的冲击，改变了人们对于文学的注意力。作家、批评家的兴奋点开始转移，形式不形式问题已经不再重要，重要的是如何应对商品大潮的冲击，所以，媚俗问题超过了对文学形式问题的关注度，在文学批评领域激起热烈讨论。还有一方面原因，我以为，20世纪80年代的形式问题的探讨，尤其是文学语言的探讨，有自己的局限。作家、批评家比较多地是从纯粹形式的层面来切入文学问题，而从文化等深层层面的切入，反倒很少。所以，尽管作家、批评家都意识到文学语言等形式问题在文学创作和文学批评中的重要性，但翻来覆去，讲来讲去，就是那么几句话，新意不多，进展也不大。渐渐地，形式问题的探讨淡出了公众的视野，至少不再是一个引领全局的话题了。进入新世纪之后，我觉得文学形式的探讨，事实上还在进行，但一段时间是处在不自觉的摸索阶段。像莫言、贾平凹等作家，在描写乡村生活时，无意中触碰到语言形式的文化层面的问题，这就是乡土生活与方言表达问题。莫言在《檀香刑》中，用地方戏猫腔结构小说，高密方言成为作品叙事结构中难以移除的重要因素。贾平凹在《秦腔》中同样用地方戏来书写历史，方言的语言效果形成了小说叙事风格上最鲜

明的特征。其他像阎连科的《受活》，韩少功的《马桥词典》，以及2012年《收获》杂志发表的金字澄的《繁花》，方言的表现力在当代小说中似乎越来越强大。小说创作对于方言的发现，大大拓展了文学形式问题的思考空间，由此也揭示出地方文化、文学语言与小说形式之间的新问题。在这样的环境气氛下，读到俞敏华博士对20世纪末中国小说形式问题的研究论著，给人以特别大的鼓舞和快乐。

印象中的俞敏华做人做事都非常热情，2003年我在编《莫言研究资料》时，曾选过她评论莫言的一篇文章，那时对《檀香刑》的表达方式，评论家之间争议很大，俞敏华是站在肯定莫言的一方，热情地为之辩护。10年之后再来看她的文章，今天的研究者大概会觉得她有点预见性。我想，这样的预见不是她偶然撞上的，而是源于她的文学直觉和平时的思考。现在她能够系统地将自己的文学思考，以专著的方式，呈现在读者面前，我为之高兴，也愿意推荐给大家。

是为序。

杨扬

2014年9月于沪上

导言 小说是有意味的形式

一 问题的提出

20 世纪末期，是指 20 世纪 80 年代、90 年代，这是中国社会生活、价值观念、文化生态发生巨大变革的 20 年，也是中国文学艺术发生演变的一个重要时期。这一时期小说的生存状态和艺术形态都发生了很大的改变，并产生了区别于以往并对未来小说发展史起决定性作用的关键要素。至今，这些要素仍值得我们再次去审思和论证，而小说艺术形式的问题为我们切入这些要素提供了一个很好的视角，同时，这也是由这一时期小说艺术自身演变的特征决定的。

纵观新时期以来的小说艺术演变史，我们发现：70 年代末，中国小说发展刚经历了“文化大革命”的艰难期，过去长期存在的模式化的艺术观念及创作方法的影响力还很大，艺术水平起点较低，作品的数量和叙事技巧都处于亟待提高的状态。但是，作家们对小说艺术发展的探索却十分积极。比如，不断营造的“伤痕文学”、“反思文学”、“改革文学”等创作潮流，向国外文学资源借鉴各种表现技巧，探讨文学怎样表现生活、表现人道主义精神等问题，都体现了这种积极探索的精神。然而，“伤痕”、“反思”、“改革”等文学所倡导的艺术观念，都着重从内容角度来思考如何推进小说的发展，实质上，这种追求内容变化的思维方式并没有真正触动小说艺术观念的变革，也很难为小说发展找到新的活力。这可以从新中国成立后一些作家的创作中看出来，其间，小说的变化主要是内容或主题上的变化，如土改来了写土改，合作社来了写合作社，国家、社会提倡什么主题就写什么主题等，而对作品进行的评判也主要是出于内容和主题的评判，看待一部作品的优劣往往先看其思想内容是否站得住脚。现在看来，这种评判显然偏离了艺术审美的视角。因为判断一部小说作品是否优秀，不在于写了合作社还是写了土改，而在于作家多大程度上将这些

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

东西转化成了艺术的语言和艺术的形式。所以，一定意义上说，新时期初期的文学仍深受以往长期存在的现实主义创作方法的影响，延续着在内容、主题上追求改变的思维方式。

进入80年代，小说艺术形式的问题开始凸显。70年代末已经出现的“意识流”、“荒诞派”等小说在80年代初影响力逐渐加强。这些作品运用了新的表现技巧，使小说叙述方式及艺术结构发生了改变。到了1985年前后，文坛涌现出了阿城、韩少功、王安忆、莫言、残雪、马原、洪峰等作家，他们的创作使小说的艺术形式发生了巨大的改变。紧随其后，余华、苏童、格非、孙甘露等一批年轻作家又涌上文坛，并且，展开了一场轰轰烈烈的“形式实验”。这些作家的作品打破了人们阅读小说时习惯于知道故事内容和主题思想的阅读习惯，而不得不去关注故事的表述方式。有评论家在1987年就提出：“从某种意义上说，以后的文学将越来越明确地站到怎么写的课题面前。从而对文学形式的本体意味做出应有的探讨。”^①这种从“写什么”转向“怎么写”的过程，实质上是小说艺术观念、创作思维、思考方式变化的过程。一定意义上说，“写什么”偏向关注内容的问题，“怎么写”偏向关注形式的问题。此时对小说艺术形式问题的重视，决定了中国小说艺术演变的新要素。到了80年代末期，小说艺术形式变革的势头明显减弱，并在90年代几乎归于沉寂。然而，90年代小说的艺术形式本身却依然发生着深刻的变革，一方面，80年代的艺术形式影响了其创作规范，另一方面，90年代特有的市场力量又深刻地影响了其创作的发展路向，与80年代的形式变革要素之间构成了延承和变异的关系。所以，80年代中期出现的这些形式上明显发生了变革的小说，从根本上触及了中国小说原有的规范和格局，不仅改变了小说艺术观念，开启了一种新的气象，也触动了以内容为中心的小说艺术价值的评价体系。因此，“形式”的变革是20世纪末中国小说艺术发生变化的真正开始，同时，小说艺术形式的问题也开始成了探讨小说艺术的关键问题。

二 “形式”的内涵

形式是一个简单而又复杂的概念，万物皆有形，或可视，或可触，或

^① 李劫：《试论文学形式的本体意味》，《上海文学》1987年第3期。

可感，形是物之所在。面对一个人，或胖或瘦，或高或矮，或美丽或丑陋，给人的第一印象是形；面对一幅画面，呈现在面前的色彩、光影、线条、明暗、形状、体量等要素，皆可称为形式；面对文学作品，其呈现出的那些语言文字，便可称为形式。

在中国古典文化语境中，“形式”未被进行系统的理论概括，其地位也很微妙。一方面，中国传统文论讲究“文以载道”，不管作者、读者还是评论者，看重文章的经世致用，相对来讲，文辞、格律或技巧等形式要素受关注的程度就要小一些；另一方面，“形式”却很“本真”地存在着。中国的文学批评家，虽然没有什么系统的语言学、修辞学或形式批评的方式，但评论中却能一点即着形式之要义。但是，在西方文论中，“形式”有较系统的概括，其地位的凸显主要在20世纪，此时的“语言论转向”^①，突出了语言的中心地位，并成为贯穿俄国形式主义、布拉格学派、语义学、英美新批评、结构主义、符号学乃至解构主义的重要观点。这标志着“从关注世界的本质是什么”转向了“我们如何表述我们所知晓的世界的本质”的思维方式的转变。而进入“如何表述”的问题，离不开对形式的思考。一定意义上说，20世纪以来，人类思维变化与文学研究的重大突破之一，就是对形式的重新认识。新时期以来，我国的文学理论建设很大程度上受西方文论的影响，形式本体论于20世纪80年代以后发展起来，并迅速取得了很大进展，产生了一系列关于文学文体学、文学语言学以及叙事学等方面的理论著作及研究论著，对文学研究产生了指导意义。90年代以来，尽管文化研究、文学生态研究等理论不断发展，但对文学形式的关注热情依然存在，究其根本原因，在于当人们面对文学作品时，形式是不可回避的问题。

为了更清楚地阐释书中形式的概念，笔者首先对影响概念界定的知识源进行梳理。

第一，我国文艺理论界长期认同的与内容相对的“形式观”。这种观点中，将内容与形式视为两个相对的概念，认为艺术是由内容和形式共同构成的，并且，往往视内容为主体，形式为内容的附属，内容决定形式。在这样的观点中，很少将形式放在本体意味的层面进行思考。一定意义上

^① 此概念主要参照了王一川的《语言乌托邦》（云南人民出版社1994年版）与朱立元的《当代西方文艺理论》（华东师范大学出版社1997年版）。

说,这种思维方式源于人类追求对事物的明辨感,代表了人类认知事物的一个重要阶段。根据亚里士多德的论述,“形式”概念本身就因“内容”这一概念而生。这种观点在我国存在时间相当久,影响也相当广泛,80年代中期之前,对形式问题的思考基本都是放在与内容相对的层面进行的。比如,高长印主编的《新中国40年文艺理论研究资料目录大全:1949—1989》^①,收集了百余篇关于内容与形式的论文目录,在这些论文中,除了1985年以后的少数几篇论文将艺术形式上升到了艺术本体论的维度外,其余绝大多数的论文持内容与形式对立的观点。其中,像这样的观点很普遍:“内容是构成事物的各种内在要素的总和,形式则是内容的存在方式。内容与形式不是各自孤立的,而是有机地统一在一起的。内容与形式的区分又是相对的,它依一定条件的变化而变化。”^②同时,在我国文艺界,自20世纪30年代以来,二元对立思维方式逐渐占据主导地位,所以,在内容与形式的关系上,长期强调内容对形式的主导性,而且过分强调内容中的思想主导因素,结果过分地抬高了内容的决定作用,并抹杀了作家的创作个性以及对形式变化的追求。王元骧在《文艺内容与形式之我见》一文中对这种强调内容的决定作用的观点有过反思,他说:“我们必须澄清这样一种自三十年代引进俄苏文艺理论以来在理论界所流传的这样一种似是而非的、不确切的表达形式:文艺就其内容来说与哲学、科学是一致的,所不同的只是它们的形式,即文艺是以形象,而哲学、科学是以概念来反映生活的。这样一来,作家艺术家在创作时好像首先获得了一种孤立的、抽象的内容(如抽象的生活本质、规律和思想观念之类),然后为了表达这些抽象内容的需要,才去考虑和寻求一定的艺术形式。这也就把这两种本来有着内在联系的成分机械地分割开了。而事实上,从作家艺术家开始创作的那一刻起,内容与形式就是不可分割而有机地联系在一起的。”^③当然,王元骧虽然澄清了内容与形式的非孤立性,却依然认为:“对文艺作品来说,在一般情况下,内容总是居于主导的方面,而形式归根到底是由内容派生出来,并为一定内容服务的。”^④可见,在内容和形

① 高长印主编:《新中国40年文艺理论研究资料目录大全:1949—1989》,中国和平出版社1992年版。

② 朱兰芝:《艺术作品的内容与形式》,《理论学刊》1987年第2期。

③ 王元骧:《文艺内容与形式之我见》,《高校理论战线》1992年第5期。

④ 同上。

式的关系问题上，强调内容处于主导地位是这一观点的核心。在文学批评方面，20世纪80年代中期以前，对作品内容的批评要远远多于对作品形式的批评。因而，内容与形式相对的观点，既阐释了某种追求明辨事物的思维方式，但其将两者对立及过分强调内容的决定作用的缺陷也很鲜明。

第二，20世纪20、30年代俄国形式主义界定的“形式观”。该观点否认了内容与形式的二元对立，强调形式对内容的涵盖性，认为通过形式才能发现文学作品的“文学性”。其代表人物日尔蒙斯基如此写道：“艺术中任何一种新内容都不可避免的表现为形式，因为，在艺术中不存在没有得到形式体现即没有给自己找到表达方式的内容。同理，任何表达方式的变化都是新内容的发掘，因为，既然根据定义来理解，形式是一定内容的表达程序，那么，空洞的内容就是不可思议的。所以，这种划分的约定性使之变得苍白无力，而无法弄清纯形式因素在艺术作品的艺术结构中的特性。”^① 这种观点自80年代引入我国以来，在文学理论界引起了很大反响，既有效地冲击了内容决定形式的思维方式，也有效地推动了本体论的研究方法。随着英美“新批评”派、结构主义等分析方法的引入，对形式的分析则更有力地冲击了以往的艺术分析模式，走向了对语言、结构的观照。但是，俄国形式主义开创的形式批评方法，由于过分注重作品系统内部形式和结构的抽象概括，作品的丰富性往往在形式包含一切的解构中变成了一些抽象的符号或程式，对文学的理解，也变成了一种远离审美感悟的解释。所以，分析虽不乏细致与精确，却也一定程度上偏离了艺术的美感本性。可以说，因对作品作抽象形式分析，在一些批评家那里，“形式”反而变成了一个阻碍阐释“文学性”的概念。

第三，克莱夫·贝尔关于艺术是“有意味的形式”的“形式观”。克莱夫·贝尔认为：“在每件作品中，以某种独特的方式组合起来的线条和色彩，特定的形式和形式关系激发了我们的审美情感。我把线条和颜色的这些组合关系，以及这些在审美上打动人的形式称作‘有意味的形式’，它就是所有视觉艺术作品所具有的那种共性。”^② 贝尔的形式概念主要是针对绘画、音乐等艺术形态展开论述的，论及诗歌时，他曾提出：“在伟

① [俄] 日尔蒙斯基：《诗学的任务》，载方珊等译《俄国形式主义文论选》，三联书店1989年版，第211—212页。

② [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社2005年版，第4页。

大的诗歌中，是形式的音乐造就了奇迹。诗人们在语言形式中表达了某种情感，这种情感与所写下的文字之间有着疏远关系。但是，它们之间存在着联系，这种情感不是纯粹的艺术情感。在诗歌当中，形式及其意味并非一切，因为形式和内容并不是一种东西。”“形式负担着某种智性的内容，这种内容乃是一种情绪，它与生活中的情感相交织，并建立在情感之上。诗歌尽管也能给我们带来快感，但却不能将我们带入到那种审美至境，使我们超脱人世的一切，陶醉于音乐的、纯粹的视觉形式，其中原因就在于此。”^①可见，贝尔认为，语言形式并非是涵盖诗歌的一切要素，诗歌的形式与他所认定的那种纯粹的艺术形式也是有距离的，而且，他并没有对文学作品中的“形式”及“意味”作出过明确的阐释。然而，贝尔这一20世纪初期就提出的，从接受者的审美情感出发追问“艺术究竟以什么打动了我们”，并作出了“形式”的解答的观点，今天依然意义重大。因为他从审美情感这一角度，明晰了我们接受艺术品时所面对的对象——形式，它是呈示在我们面前的首要物体，那么，寻找形式的意味也是我们解读一切艺术品的必要途径。这恰如《艺术》的翻译者薛华在“后记”中写道的：“贝尔认为艺术作品的本质属性就是‘有意味的形式’，从而将艺术从历史故事、社会背景、道德劝诱、生活情感、技巧迷宫或浪漫联想中解放出来，给艺术界定了自身的价值和评判标准，可谓独树一帜。”^②贝尔的形式观有效地提示我们：如果跨越形式的存在而去获取所谓的内容，导致的结果只会是将更多的主观经验带入作品的阐释，只有将艺术视为形式才是最真实、也是最可靠的接近艺术本质的途径。

第四，我国古典文论中的“形式观”。由于从文言到白话这一话语系统的改变，对古代文论中的“形式观”作出明确的表达终究是一件难事，但或许正是这种不可避免的“隔”，使我们看到了古典文论对文学艺术形式的“本质性”表达。比如：孔子说，“言之不文，行之不远”；曹丕说，“文本同而末异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽”；陆机说，“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”；刘勰说，“四言正体，则雅润为本，五言流调，则清丽居宗；华实异用，惟才所安”。这些加上了着重号的词汇，在现在的批评系统中，都可视为是对文学形式的描述。像刘勰的

① [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社2005年版，第88页。

② 同上书，第165页。

《文心雕龙·体性》中将风格分为八类，即典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡。如果用内容与形式的元素分析，这八种分类既指内容又指形式。在小说艺术形式方面，有研究者曾从庄子《外物篇》记载的“饰小说以干县令，其于大达亦远矣”来论述小说具有的形式本质，他说：“‘小说’而能饰，明明就标志着这里是‘小说’而不是‘说’，是一种样式的概念，并且把表达重点从‘小说’的内容意义方面移到了‘饰’的形式方面。‘饰小说’之不同于‘小说’，正在于它标志着小说是一种以‘饰’作为根本形式特征的文体。”^① 尽管这一论点的准确性有待进一步考证，但若从修辞逻辑上看，它对理解小说表达的方式具有一定的启发意义。在古典文学的批评实践上，很少有将形式与内容分得一清二白的论述，现在看来，这种论述倒更接近于形式本体论。比如，现代作家鲁迅的《中国小说史略》一书，并没有明确区别内容与形式，但已有诸多关于形式本体的论述。因而，中国古典文论中这种没有明确划分内容、形式的思维，恰恰保证了艺术形式存在的本体性，以及小说艺术形式研究的合理性。

明晰了以上的“形式”，接下来阐释此书中界定的“形式”，这在表述上要方便得多。在形式与内容的关系上，本著作采用的观点更接近俄国形式主义者采取的“形式观”，认为形式就是有内容的形式，内容也是有形式的内容；内容对形式并不具主导性，形式不是根据内容的存在而存在的，形式不受内容的主导，相反，往往是不同的形式决定了不同的内容。但是，我并不赞同用形式的概念来包含一切关于内容的东西，或者像俄形式主义者那样极力用材料、手法等定义来取代内容与形式的分类。因为尽管形式是艺术的存在本质，从一个艺术品中，我们可以看到形式对内容的包容性，但是，在具体的批评实践中，不能用形式的术语来取代一切内容的术语或者对两者不加分割，而且，研究诸如主题、人物、题材等这些被纳入内容范畴的要素依然是有必要的。最佳的例证当属俄国学者瓦·叶·哈利泽夫著的《文学学导论》^② 一书，此书于1999年问世后，2000年再版，2002年、2004年又出了修订版，是目前俄国高校中较有影响力的教科书。书中论述文学作品的构成时，依然保留了内容与形式的概念，认定

① 王定天：《中国小说形式系统》，学林出版社1988年版，第17页。

② [俄]瓦·叶·哈利泽夫：《文学学导论》，周启超等译，北京大学出版社2006年版。