

新时期小说艺术漫论

汪政 晓华 著



中国言实出版社

新时期小说艺术漫论

汪政 晓华 著



中国言实出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

新时期小说艺术漫论 / 汪政, 晓华著. -- 北京:
中国言实出版社, 2017.3

ISBN 978-7-5171-2301-9

I. ①新… II. ①汪… ②晓… III. ①小说研究—中
国—当代 IV. ① I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 063819 号

出 版 人: 王昕朋

总 监 制: 朱艳华

责任编辑: 周汉飞 李 岩

出版发行 中国言实出版社

地 址: 北京市朝阳区北苑路 180 号加利大厦 5 号楼 105 室

邮 编: 100101

编辑部: 北京市海淀区北太平庄路甲 1 号

邮 编: 100088

电 话: 64924853 (总编室) 64924716 (发行部)

网 址: www.zgyscbs.cn

E-mail: zgyscbs@263.net

经 销 新华书店

印 刷 三河市祥达印刷包装有限公司

版 次 2017 年 4 月第 1 版 2017 年 4 月第 1 次印刷

规 格 710 毫米 × 1000 毫米 1/16 26.75 印张

字 数 395 千字

定 价 68.00 元 ISBN 978-7-5171-2301-9

序

收在这本册子中的的是我们从上世纪八十年代开始从事文学批评的部分作品，涉及的都是小说艺术问题。

不管是从创作还是从研究的角度看，文学文体都是不平衡的。它们虽无高下优劣之分，但因其目的、功能和语体的分别，与外界的关系等，便天然地有了不同。何况，文体以外的世界又是时时发展变化的，人们对不同文体的兴趣也非一成不变的平均状态。我们清楚地看到，一些文体在一定时期总是受到人们的青睐，而另一些文体可能就显得边缘而沉寂。记得中国上世纪七十年代后期直到八十年代初，诗歌曾经非常显赫，以至朦胧诗几乎成为一个全国性的话题。而其后的伤痕文学、改革文学、反思文学直到文化寻根运动和先锋文学，小说时时占据主流和中心，这大概也是在中国当代文学批评家中，从事小说评论比较多的原因。当然，更普遍的情形是在许多评论家那里，虽然批评的对象涉及各种文体，但相对来说，小说批评总是更多一些。

我们大概也是这种情形。回忆起自己几十年的批评活动，几乎就是与文体的起伏一致的。一开始也是诗歌评论，但很快，小说批评便迅速成为主要的兴趣。虽然间或也会对其他文学文体说上几句话，但小说理论、小说思潮、小说家和小说作品一直是自己追逐的对象。现在动手将这方面的文字收罗在一起，不仅可以看出自己对小说这一文体的探究，而且也多少可以见出中国新时期文学小说发展的脉络、流变和许多话题。为了更好地留下自己对新时期小说这一文体本身的诸多思考，我们特地剔去了有关小说家与小说作品的批评文字，于是，才有了《新时期小说艺术漫论》这样的书名。

真不能说自己对这一领域有什么贡献和见地。但几十年下来，还是

有一些心得，还是可以看出自己观察小说文体所喜爱的视角。约略地说大概有这么几个方面：一是比较注意将小说放在其发生发展中进行历史性的考察，特别重视小说这种表达方式与生活中的叙事行为的渊源，这大概可以算作文体的人类学方法；二是重视小说与其他文体的关系，包括相同、相异和相互间的交叉、融合与迁移；三是重视小说文体在地缘、民族与时空等维度下的异质性，由此探讨小说在具体的人群中的获得性性状；最后就是喜欢对小说进行微观研究，因为任何一种文学都不是铁板一块的最后元素。相反，它几乎可以无限制地细分下去，而且，这些可以不断划分的成结构性的多层次元素又不是静态的，这就是我们现在几乎没有人再去提什么小说情节、人物、环境三要素的原因。新的要素总是不断出现，不断被发现和命名。正是在这一过程中，不但小说创作在变化，小说研究也在不断进步。这种进步恰恰可以被技术性的研究和批评所说明。现在看来，在小说艺术的研究与批评中，我们是不太喜欢做孤立的静态的工作。虽然受西方诸多小说研究方法的影响，但对那种纯形式的、几乎可以媲美自然科学的理论和方 法还是持保留态度，而宁愿与生动活泼的小说创作现象对话。虽然许多现象不够典型，许多作为论据的作品大概也难成经典，但谁又能否定它们曾经的批评价值？何况，不管是创作，还是研究，它们都是在试错，都是在积累，都应该被超越。

最后，要感谢中国言实出版社，感谢社长王昕朋先生，使我们在这一领域有了一次难得的回顾。这次回顾是总结，是反思，也是为了当下和今后的继续思考。只愿不断能有一些新意，能比过去做得好一些。

汪政 晓华

2017年3月26日，湖景花园

目录

(一)

叙事行为漫论 /1

转述和呈现

——小说学的哲学思考 /16

日常生活的叙事伦理 /28

有关“史诗”的理论务虚

——读黑格尔、卢卡契 /41

环绕叙述和描写的话题 /52

第一人称研究 /66

叙述的代价

——回忆一次文学讨论 /75

当代小说的技术层面 /80

“间距”的造成和意义 /92

状态小说

——一个尝试性的论述 /99

“故事”的缠绕

——小说悖论一种 /108

有关“汉语小说”的札记 /118

(二)

长篇小说：三十年的时间简史 /128

新世纪：文学生态的修复与重建 /143

小说生态：在倾斜中寻求平衡 /152

三足鼎立的小说天下 /171

略论当前的现实主义创作及其批评 /184

先锋小说·新写实·新生代

——对一个文学宗谱的描述与思考 /196

新写实与小说的民族化 /207

命名和理想

——新生代写作及其相关的理论问题 /226

略论当前的青年创作及其批评

——兼论文学创作上的“80后”现象 /242

(三)

有关当前长篇小说创作的断想 /253

惯例及其对惯例的偏离

——试论当前长篇小说文体的观念与实践 /262

中国当代推理悬疑小说论纲 /280

长篇小说的轻与重 /290

有关短篇小说技术的断想 /298

困境中的求索 /308

文学人物的命运 /319

小说的文体界限 /324

小说中的背景问题 /333

角色理论和人物塑造 /341

(四)

论文人小说 /345

卡弗的启示 /357

小说的调子 /362

仿古的意味 /373

仿效与互文

——叶兆言的写作策略 /384

感悟三境界

——张承志、阿城、汪曾祺创作比较片谈 /392

一种文学两种文化

——论城市和乡村两种文化意识 /403

元历史小说

——对周梅森现象的新的提法 /413

(—)

叙事行为漫论

一

日常叙事行为的发生有很明确而具体的功利目的，叙事人向双方陈述某桩事件，意味着这件事有被陈述和聆听的必要，言说者和聆听者将据此作出实践的选择，叙事是否导致行动曾经被一些人用以区别它的日常意义和艺术意义，后者不导致行为的发生。如果一次叙事行为不为具体的实践目的服务，那么它就在一定程度上摆脱日常叙事而获得其他的价值，在我们生活中下列情况时常发生：言说者不一定非说不可。听者也不一定非听不可，但说也无妨，听也可以，在叙事行为的终结后不再有任何影响，俗话叫“姑妄言之，姑妄听之”。这里面没有功利，却可能具备下列两个价值层面：1. 叙事此时作为人们业余生活的一部分，本身就是目的，说者有说者的愉快（希望别人听自己谈话，形成暂时性的自我中心统治圈，思维的运行，发音器官的运动有一定的生理快感；话题的选择也许是不自觉的，但也有可以被心理分析出的内在根据，因而叙事可以带来精神宣泄的心理愉快……），听者有听者的愉快（接纳外界是人的本能之一；人有时喜欢处于服从者的地位以求得精神的放松；可以增加经验的了解，丰富自己的阅历，满足窥探的心理欲望……），二者形成亲切的对话关系，联络感情，达到和谐的境界。2. 信息的传播，即使印刷社会和影视社会有比较先进的传播工具、媒介，但日常叙事依然是大众传播的主要途径之一。由于性格的差异，日常叙事在大众身上的运用程度变化很大，在一些具有表露癖的性格那儿，上述第一个层面被人为地膨胀开，形成一种很突出的文化现象，无目的的叙述和聆听以及再传播

似乎成为一些人的职业，构成他们日常生活的主要部分。不过，也就是上述第一个层面成为准艺术叙事行为的发生基础，也就是说，如果日常叙事不服务于具体的带有实践意味的目的，而且，叙述内容倾向于非实存性，日常叙事就有可能向艺术叙事过渡，而这里的叙述者、接受者以及一切与叙述行为有关的方面都将发生质的变化，获得新的意义。

二

日常叙事行为艺术化的途径和情况很多。比如常见的讲故事、说笑话都属于准艺术的范围。鲁迅先生在说到小说的起源时曾讲过劳动之余的叙事行为。如果叙事是为了某一个具体的目的，那么叙事就不是独立的，它只是人们一系列行为的一个组成部分，它本身就是实践，而当叙事本身成为目的时，它就从实践活动中独立出来，变得自满自足了。从外观上讲，虽然仍然是无差别的讲述和聆听，但讲叙和聆听的心理状态已经不同了，实际上语境已经发生了变化，已经从实践功利活动中虚拟出一个艺术的环境。工余的谈笑，外婆月亮下的讲古……都有一种不同于功利性叙事的氛围，这里，讲叙的内容也会发生变化，一般都与正从事的活动有了相当的距离。因而这时的讲叙就不一定粘着于叙事对象，可以自由地创造，这也许是艺术叙事虚构的最初状态，当然，讲叙并不都是虚构，更多的是对既成故事的转述，先民的历史就是靠转述而流传下来的，而即兴的创作也可以因优美有趣吸引人而成为新的转述对象。到这一步，日常叙事已经跟神话、传说、民间故事的传播相距不远了。在每一个相对封闭的居住群落，总会有那么几个叙事比较生动的叙事能手，他们常常是人们倾听的对象，因而他们讲叙的时间和机会就比一般人要多，从而成为半职业的叙事行为人，他们将花一部分精力去研究怎样把故事讲好。进一步发展的情形就是职业说唱艺术的诞生，艺人们采风编撰，云游四方，从事以叙事娱人的职业。这时，对叙事材料的需求便日益迫切起来，首先是量的需求，口头流传的已远远满足不了了，靠即兴发挥更不保险，必须有充裕的储备才行。其次，这时的叙事活动已趋于复杂化，职业叙事的产生使讲述和接受时间都大大加长了，它已成为一种必然性的艺术活动，而

不是即时的偶然的调剂型的了，故而叙事内容的曲折、绵长成为必要的素质。这样，文字活动开始加盟进来，参与其中，这便是后来的话本艺术。

三

有必要对文字性的叙事即书面叙事活动作一番梳理。从功用角度看文字的起源，它根源于人类对外界事物进行记录和传播的需要。如果从宽泛的意义讲，文字与叙事有天然的不解之缘。现存中国最早的文字作品像甲骨卜辞之类大都是朴素的叙事作品。古代的中国叙事文相当发达，所以，中国的史传作品也就产生得比较早，在先秦已蔚为大观。史的精神就是叙事的精神，而且大都是日常叙事的精神，即所谓“信而有征”。这种精神转而成为一种叙事规范甚至道德规范成为中国文人进行书面叙事的基本准则，即使自己从事的是虚构性的叙事活动也宁愿将其跻入日常叙事的圈子。这里存在一个相当有意味的真假悖论，比如葛洪在《神仙传》自序里认定自己所叙写的神仙都是真的，实存的。于是，如果葛洪要讲真话，那他就得承认自己在说谎，如果葛洪认为自己没有说谎，所言皆真，那他就在说假话。这种悖论的自欺欺人的局面起码要维持到宋代才得以打破，而这打破的契机就在于分别出日常叙事、史传叙事与非日常的虚构叙事或艺术型叙事实属两种不同的叙事类型（见洪迈《夷坚乙志序》）。与这种理性认识相差很大的是两种叙事形态早在先秦时就有了，《诗经》《楚辞》中已有不少叙事作品或叙事元素，更重要的是后代的小说作品已在先秦有了萌芽。先秦诸子说话写文章，都喜欢用叙事手段去作为辅佐，而那许多小故事都是属于虚构的，如果用作议论文的论据，实际上都犯了伪证的逻辑错误。《庄子》里的故事最多，《孟子》也不少，比如“齐人有一妻一妾”，齐人究竟是谁？其事是否真有考？都是不可证求的，“齐人”这种宽泛的说法和民间故事的称谓很相当了，属于无实指的指号，类似于“有个山东人”或“古时有个人”之类的。这部分艺术叙事因为要服务于它自身之外的义理目的而被称为寓言。除此而外，成套的虚构与非虚构性杂糅的叙事作品也出现了，以至班固不得不在《汉书·艺文志》里列出“小说家者流”一类。我们从《汲冢琐语》的轶文片断中略可窥见其风流，大略

类于后代的笔记小说。以奇怪为举，其日常叙事的性质是相当淡薄的，而这一类叙事在中国文人中形成传统一直延续到明清，在当代亦有复活的趋势，它类似于日常叙事中的包含有了艺术因素的无目的叙事，随机、偶然、范围小，属于聊天、把玩，清朝人说这类叙事作品有“一种闲情别致、异想奇思”。而吴炽昌则自谓“仆好闲话，与客言之，奇闻轶事，告述连绵”，很陶醉于这类叙事行为。与这类叙事行为有别的是文人参与话本的制作，这时，叙事不局限于文人之间而走向更广阔的社会，和说话等带有表演性的叙事活动结合起来。这样，书面写作也发生了变化，一是写作口语化（与文言小说相对，称为白话小说），二是文本存在着向口头叙述转化的可能性（即可能被说书人用作脚本）。这是唐宋的事，而其后的口语化的书面写作又向书面语过渡，成熟为近现代的小说。

经过这样的描述，我们得到了几个相关的论述对象：日常叙事 / 艺术叙事（小说叙事）；口头叙事 / 书面叙事……除此，还有许多相连的叙事概念，如民间故事，传说，说话，话本……我们下面的综合性描述将围绕它们进行。

四

表面上看，日常叙事和艺术叙事都是对某个叙事对象的陈述。但实际上并不相同，日常叙事是一种既存在叙事意义又存在叙事对象的陈述，是真陈述；而艺术叙事则是一种具有叙事意义却并无叙事对象的伪陈述。比如“中国正在进行经济改革”这就是日常叙事，这一连贯的声音或文字符号都有确切的意义：“中国”，国名；“正在进行……”说明一种活动在说话时仍在继续；“经济改革”是活动的对象。这些意义对应着实存的对象，中国是个实存的国家，经济改革也确乎在中国进行。但当卡夫卡说“一天早晨，格里高尔·萨姆沙从不安的睡梦中醒来，发现自己在床上变成了一只巨大的甲虫”时，卡夫卡就在进行一次艺术叙事。他的所言是伪陈述。自然，意义依然存在，它们构成这句话的能指，但却没有所指，世界上没有存在过“格里高尔·萨姆沙”，而且，“格里高尔·萨姆沙变成甲虫”的事情也不可能发生。日常叙事通过现实世界而使自己得以成立，而艺术叙事则是通过自己的证明而成立的。

日常叙事的叙事对象脱离叙事后依然存在，但艺术叙事的对象只有在艺术叙事中才能生存，是一种“寄生”性存在。正是这个基本的区别导致了日常叙事和艺术叙事的目的、功能等的差异，日常叙事的目的就是传递真实的对象，它的符号意义终止于真实的对象，艺术的目的则在自身，进行意义的无限循环。因而日常叙事的意义是单一的，而卡夫卡《变形记》的开头就比喻地说出了现代社会人的异化、人的非人化的心理（“不安”）、过程（“变成”）、对现实所给予的后果不自觉也不能抗拒（“睡梦中发现……”）以及必然的结局（非人的异己的角色：“甲虫”，一个比喻）。又由于日常叙事的目的是外在的，所以，它不太注重自己的主体表现和形式，而艺术叙事则因自己本身就是目的而注意自己的主体形象以及叙事方式，显而易见的事实是，古今的日常叙事差别不大，但艺术叙事方式的变化却翻天覆地。不过，如前所述在古典主义时期，存在着以日常叙事去规范艺术叙事的情况，它导致艺术叙事的两种状态，首先是强调叙事的真实性，中国古代小说的虚构能力就不太强，不管叙事对象本身的真假如何，作家总希望自己的叙述是有所本的，亦即有自己的叙事对象。《三言》《二拍》中的相当部分作品都有本事可考，蒲松龄的写作源于两个方面，或是从文字资料上去搜寻，或是到民间去采风，后者一直受到人们的称赞，这一点演化开去，形成了后代在虚构作品中模拟生活真实的写作风气。其次是强调艺术叙事之外的目的，如“文以载道”，等等，这一点极大程度上模糊了日常叙事与艺术叙事的界限。这大概是古典时期的写作风格，只有到了现代社会文化领域大分工确立以后，艺术叙事才能卸掉日常叙事的重负而返回它自身，作家的写作成了巴尔特所说的是不及物的。但如果日常叙事发生阻滞或文化分工尚不成熟，艺术叙事仍要客串日常叙事，比如目前纪实文学的兴起实际上源于新闻体制的不健全。

五

日常叙事和艺术叙事还可以从叙事体式上做一些区分，如果把方方面面都作比较是不可能的，我们只说叙事人的问题。在艺术叙事中，我们面对的是书面文本（“阅读文本”）或口语文本（“有声文本”），我们一般不和

作家或其他行当的人（故事艺人……）发生真实的关系，而通过叙事人作为中介，作家操纵着他的叙事人进行话语活动，这个叙事人可以和作家发生关系，也可以不发生关系，可以和作家的观点立场相符，也可以不相符，可以是情感激烈的，也可以是客观冷静的，可以是第一人称，也可以是第二、第三人称，正是作家可以在自身之外虚拟出不同角色的叙事人，才给作家的话语带来了自由，而作家之所以能在自己的叙事活动中建立起自己的叙事风格或者能在不同的作品中选择不同的叙事体式都完全是因为能借助于叙事人的缘故，叙事人使作家得以从日常的自我超越出来走向更多的角色系统，获得更多的观察视点和表述角度。这在日常叙事中很难想象，因为日常叙事总是“我”的叙事，“我”就站在聆听者的面前，无法更改，“我”的视角，“我”的语调，“我”的立场、观点，在叙事行为发生之前就已给定了。日常叙事可以有人称的变化，但不管是在讲“我”还是在讲“你”或“他”，讲者都是我，因此，日常叙事几乎只有一种叙事格局，叙事人就是话语的制作者，他不可能超越自我走向更多的角色，这不等于说日常叙事制作者不可能选择说话的立场，但这里的立场的更替只不过是丰富自我的多侧面的表现，而无法从根本上再造出一个完整的叙事人。王安忆可以在作品中造出一个男性作为叙事人，而茨威格则可以把“我”写成一个女性，但他们在现实生活中可以这么自然而然地进行吗？不可能。所以，日常叙事不可能造成话语的多样化。这里的关键并不在于叙事的制作者和接受者是否处于一个话语环境中，而在于叙述对象对制作者的限制，日常叙事一般使叙事者与叙事对象共处于实践性关系中，叙述者不得不把真实的自我投进去，日常叙事的真实性也制约着叙述人同时充当一个见证人的角色，他无法脱离自己的真实存在，他在叙述的同时负有对话语负责的责任，而艺术叙事由于不受叙事对象的限制则可以使作者从容地不负责任地去找替身人。所以，当发话人放下对日常事务的讲述而开始进行虚构性讲述或对一些既成故事的讲述时，事情就立刻发生了变化，真实的“我”还在那儿，他讲述的不再是真的，也不与他发生任何关系，他不必卷进去，即使他没有意识到，他实际上已经塑造了一个与己无干的叙事人的形象。在对既成故事的讲述中，讲述者讲述的是一个已经成型的故事，

与讲述人有了距离，他不过在重复故事叙事人的讲述。

六

根据叙事行为从叙事目的、对象和叙事主体所处的地位的不同，我们进行了日常叙事和艺术叙事的划分，如果从叙事的方式上去划分，叙事行为或可分为口头叙事与书面叙事、直接叙事与间接叙事，等等。一般来说，口头叙事和接受是一体的，在直接的话语活动中，讲述者和接受者共处于一个语言环境中，讲述者不仅以自己的言语影响对方，同时还以自己的直观形象和动作影响对方，日常的口头叙事虽然不太注重形式，但为了强化表达效果，依然注意自己的语言的修辞色彩，有些人讲话让人喜欢，有些人讲话让人生厌，就是因了表达的艺术问题，如果当话语的修辞还不足以强化自己对叙事对象的态度时，叙述者就会运用手势、表情等人体语言甚至借助道具（手边的任何什物都可以充当）。可以说，日常叙事几乎萌芽了艺术叙事的所有叙事技巧，其区别只在于前者的技巧是实用的，如果不实用则被认为是花哨或神经质，而后者的技巧则可以独立为表演层次甚至程式。所以当讲叙者摆脱了日常叙事而进入艺术叙事时，他就可以进行表演，而听者并不以为奇怪，外婆讲故事的表情、动作、语态和其在唠叨家常时很不一样，我们回忆童年美好时光时常常想到的是祖辈说故事的情景，觉得他们讲故事的模样实在诗情画意，这种情感记忆的根由就在祖辈讲述故事时的美的形象。而随着艺术叙事的职业化，表演也就职业化了。中国古代有许多的说书艺术，民间有许多故事艺人，他们之所以能吸引住人，除了故事以外，不可否认的是他们的说书艺术。清朝董玉书曾在《龚午亭传》中介绍扬州艺人龚午亭的说书艺术，说当时有俗语云：“要听龚午亭，吃饭莫打停。”凡人从扬州归来，邻居必问可曾听过龚午亭说书：“是以过扬州者，以得闻为幸，恒夸于众，以鸣得意。”龚午亭当时擅说的是《清风闸》，市面早有本子流布，但人们仍乐意去听他说，如果只为去听故事，显然不对，喜欢他的表演，才是真意。据说他能“若身为其人，而出其心术神态以表示众者，即闻者亦不复知为数十年前事，而喜怒哀乐随之转移于不觉。”更奇特的是他讲了三十年，“而神明变化，完后

不蹈袭一语”。以供书面叙事的间接叙事哪里比得了。所以，口头的直接叙事具有即兴表演和即兴创造的性质。由于直接叙事的双方共处于一个接受环境中，就会产生良好的合作关系，一般不会产生歧义，而不像书面的间接交流一样留下一个个歧义的文本世界。接受美学在研究文学的口头传播时指出，最初的作品是在说和听的合作中产生的，听者不懂或认为不满意的地方说者可以当场予以更正。这种情况到了有书面文本产生的时代依然存在，即当书面文本为口语叙事服务的时候，比如在说书艺术中，定型的文字脚本地位不高，有时只是一些提纲性的东西，相当简陋，全凭说书人根据当时的情况和自己的理解作灵活的增删和表演，清朝书家马如飞的《珍珠塔》有好几个不同的演出记录本，比较一下，可以看出马如飞根据对象的不同作了修改，同时也根据自己的年龄状况作了修改（唱与白的比例），这还不能称为纯粹的口头叙事，若是，就更甚了，所以，外国学者称口头文学为“浮动的文学”，即是指它文本的不稳定性。这在成熟的独立的书面间接叙事中难以想象，书稿一旦付印，便难以更改，这常常让许多作家引为憾事。从对作者这个意义说，口语的叙事文本可否称为“开放的文本”，而书面的文本则是“封闭的文本”？

七

说口头叙事具有表演的性质，并不等于讲书面的间接叙事就不讲“表演”，只不过性质不同罢了。口语叙事的表演在于超越文字层面的说话人的直接活动和听讲者的直接感受。这一点苏联美学家莫·卡冈在《艺术形态学》中指出：“有声的文本更多地从情感上被知觉，而阅读的文本更多地从理性上被知觉”，“音响能够使语言形象不借中介地、有语调地体现和传达人的感情、体验和情绪，所以口头文学传达的感情信息比书面文学无可比拟地要丰富得多。”可惜的是他没有触及到形象直观问题。口语叙述的这些特点书面叙事也考虑到，不少作家喜欢诵读自己的作品，在十八、十九世纪的法国和俄罗斯的贵族沙龙里，贵妇人们喜欢做的一些事就是朗读而不是看那些言情的浪漫的小说作品。当然，朗读不见得就能使书面语和口语合而为一，而要看文本究竟是在什么考虑之下被制作和传导的。但又要看到有声的文本和阅读的文本又并不

是完全不可能相通的，如果从发生的次序上看，是有声文本在前而阅读文本在后，后者与前者具有一定的血缘关系。前面叙述的口头叙事表演在其演化发展中有好几个系统，一是纯表演的，如练表情，练发音，包括动作的设计、道具的运用，等等。二是与叙事对象关系较大的，怎样扣住听众安排说话的节奏、高潮、插科打诨之类的，到说书的后期，已成为程式，诞生出许多艺术行规或法则。比如《醉翁谈录》记载说：“讲论处，不滞搭，不絮烦；敷衍处，有规模，有收拾；冷淡处，提掇得，有家数；热闹处，敷衍得，越长久。”这既可以用来要求说书艺术的表演，又似乎可以用来指导书面叙事的写作了。这两方面的艺术法则或经验和文人的书面叙事传统（叙事散文、史传、文言笔记小说）结合起来，最后抽象而为后代小说的作法，明清不少小说理论家在批评小说作品时所使用的标准、概念和范畴就相当驳杂，书面叙事传统和口头叙事艺术都有体现，可见，书面叙事的美学法则很大程度上源于口头叙事的积累和积淀。只有在看到这一点的基础上才能继续谈论二者的差异。比如下面几点是比较明显的，一是交流成为间接的，作家所要表达的一切都必须诉诸阅读文本，原来直接交流中的综合性媒介失去了，复合传导成了单一传导，这必然影响了传导的精确性，而这种语义上的模糊如果去掉其负面又可能转化为书面叙事审美上的优越性，它可以改变接受者的地位，阅读成为意义的创造，在口语叙事活动中，意义外化为直观的视听过程，由于这个过程的即时性，听众来不及仔细回味，只能跟在叙说者后面亦步亦趋，而面对文字作品，阅读则可以随意翻阅，自由地选择阅读面和阅读节奏，并可以摆脱作家的直接纠缠而凭自己的经验和兴趣去处理文本。因而从接受这一方面讲我们又可以得出与上面相反的结论，直接的口语叙事的有声文本是封闭的文本，而间接的书面叙事的阅读文本则成了开放的文本。于是，书面叙事作者也可以从容地利用文字本身的特性做高难度的审美游戏。其次，正如卡冈指出的，口头叙事接受特点是形象的，我们不能忽视直接叙事过程中的知觉作用，而口语的传导一旦抽象为文字符号时，知觉意义也随之上升为更复杂的思维活动，单纯的文字阅读是相当抽象的，阅读者面对僵死的印刷物，它丧失了口语叙事形象直观的特点。这样，作家建造审美思维的唯一方式也就

是文字活动了。依此构成的美将和口语叙事时大相径庭，是一种理性的抽象的美。这一点，只要把宋元话本作品和文人小说（如《红楼梦》）进行一下比较就可以看出，前者是说书的底本或仿说书等口头叙事作品，语言直白，结构单一，人物单纯简单，叙事手法程式化；而《红楼梦》等文人小说人物众多，结构立体化，叙事角度多变，更重要的是语言书卷味很浓，具有诗的特质。宋元话本虽然行动性强， just 却不具备文人小说在细部展示语言功夫的优点，而后者正是书面语言叙事的长处。在话本小说的开端，文人是以为说话艺术写脚本的心理去写作的，所以处处为说书人设想，虽为书面叙事，理想却是有声叙事，而后来文人在写作中渐渐从有声叙事的理想中解脱出来开始了对书面叙事风格的追求，所以，明清的一些话本体裁的作品已不适合演出而宜于案头阅读，这个过程在戏剧艺术中也存在，剧本创作到了明中叶以后，不少作家并不是为演出而写作，所以本子的文人气书卷气很浓，而只能成为“案头之书”，而不能成为“场上之曲”。这正反映了口语意识的丧失和书面意识的诞生与强化，直接的听和看与文字认读的阅读是两种截然不同的接受活动，前者重在行动和视听因素的传播，而后者在于从识记中体味。书面叙事发展到现当代小说叙事，已几乎丧失了返回口语的可能，结构错综而情节则被情绪心理代替，故事一落千丈，这就无外化表演的可能，语言则上升到本体，成为不可转译的唯一性作品。

最后一点也许不太典型但却有必要提出来讨论。由于直接叙事时讲述与接受都在场，语义的传导被看得很重要，一般都想让接受能弄清传达的意义，表面看上去是接受围着讲叙，而实际上讲叙处在从属的服务的地位上，讲叙力图排除主观的私有成分的介入而选择通用的语义及表达方式，而间接的书面叙事由于接受不在场，这一切只能靠揣摩进行，这种努力在后来弱化了，叙事已不是严格意义上的对叙述对象的表达，而渗入了讲述者主观情感的表现，表达方式也进一步主观化，在口语叙事中讲求通用共性，在书面叙事中则讲求个性，比如何立伟说自己不用公共语言写作。相应地，语义层次也发生变化，写作甚至不成为交流而成为作家的私人性的精神消费，比如阿城的写作态度就是非表达的纯粹写作。所有这些，在直接的口语叙事中都难以想