



作为一种重要的文化现象，文体为我们研究长篇小说提供了一个独特的视角。论文包含两方面的努力，一是从本体视角考察20世纪后20年长篇小说文体革新现象演变的大致状貌；二是以存在的大致状貌为借镜，将其放置于多元的文化语境中以探究文体革新现象的成因。

20 SHIJI HOU 20 NIAN
CHANGPIAN XIAOSHUO WENTI GEXIN XIANXIANG YANJIU

20世纪后20年 长篇小说文体革新现象研究

刘霞云 著

APCTIME
时代出版

时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



20 SHIJI HOU 20 NIAN
CHANGPIAN XIAOSHUO WENTI GEXIN XIANXIANG YANJIU

20世纪后20年 长篇小说文体革新现象研究

刘霞云 著



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

20 世纪后 20 年长篇小说文体革新现象研究/刘霞云著. —合肥:安徽文艺出版社,2017.6

ISBN 978-7-5396-5965-7

I. ①2… II. ①刘… III. ①长篇小说—小说研究—中国—当代 IV. ①I207.425

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 318198 号

出 版 人:朱寒冬

责任编辑:姜婧婧

装帧设计:张诚鑫

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地 址:合肥市翡翠路 1118 号 邮政编码:230071

营 销 部:(0551) 63533889

印 制:合肥星光印务有限责任公司 (0551)64235059

开本:710×1010 1/16 印张:19.75 字数:400 千字

版次:2017 年 6 月第 1 版 2017 年 6 月第 1 次印刷

定价:38.00 元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

版权所有,侵权必究

本书受安徽省高等教育振兴计划优秀青年人才支持计划项目(2014QNJH194)、马鞍山市中青年作家创作方阵扶持项目资助。本书为安徽省高校人文社科研究重点项目(SK2015A750)阶段性研究成果。

绪 论 / 001

一、相关概念释义 / 001

二、研究的缘起 / 014

三、研究思路与方法 / 021

第一章 长篇小说文体革新现象的历史演变 / 026

第一节 新时期初:落寞的整齐划一 / 028

第二节 80年代中后期:暗涌的异质新构 / 039

第三节 20世纪末:高蹈的实验狂欢 / 050

第二章 文学资源的渗透与文体革新的格调 / 066

第一节 现代、后现代思潮植入与文体的“西化” / 069

第二节 古典文学传统复归与文体的“返祖” / 105

第三章 文类的等级、界限与文体的自律转化 / 133

第一节 文类等级、界限与文类的发展 / 134

第二节 长篇小说的“文类互融”现象 / 143

第四章 代际、个体差异与文体革新的原动力 / 168

第一节 作家代际差异与文体表征分野 / 169

第二节 作家的个性差异与文体选择 / 198

第五章 文体革新现象的限度及可能性维度 / 230

第一节 文体革新面临的限度 / 231

第二节 文体探索的可能性维度 / 245

结 语 / 267

附录一:20 世纪后 20 年具有文体革新倾向的代表性作品 / 274

附录二:20 世纪后 20 年具有文体革新倾向的代表性

作家学历及职业状况调查表 / 279

参考文献 / 283

后 记 / 305

绪 论

正如苏珊·朗格所言:“要想对于一种理论以及这一理论有关的所有概念做出可靠的解释,就必须先从解决一个中心问题着手,即先从确立一个关键概念的确切含义着手。”^①对于创作而言,含混的概念因其包容性和多义性往往能为作家辟出无限的想象空间,但对于研究而言,概念的含混与模棱两可却是不可原谅的。很显然,本论文以长篇小说文体革新现象作为研究对象,廓清长篇小说作为文类和文体的概念区分,界定在此基础上衍生的文体革新现象的内涵与外延,框定论题的研究基点与范畴,则是深入开展研究的关键之所在。

一、相关概念释义

(一)长篇小说文类及文体

在了解长篇小说作为文类和文体发展流脉、现状以及所含要素之前,很有必要厘清二者的概念所指及意义区分。在西方语境中,文类指文学作品的“类型、种类和形式”^②。这种界定很宽泛,直到20世纪初,文类才在文学批评中得以确立,但在很长一段时间内,此概念都处于不确定状态之中。在西方学界,从俄国的形式主义到英美的新批评,再到结构主义等一系列的理论角逐中,文类始终是诗学的重要范畴之一,但大家对文类的理解也始终莫衷一是。形式主义者主张文类应依附于语言形态学,反形式主义者主张文类应重于对世界的终

① [美]苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译,北京:中国社会科学出版社,1983年,第3页。

② 陈军:《文类基本问题研究》,北京:北京大学出版社,2013年,第1页。

极思考,而在后现代主义者那里又表现出“反文类”倾向,进而完成了文类理论从古典向现代的嬗变。在嬗变过程中,韦勒克、沃伦在《文学理论》中首次设专章论述文类,并将其概括为“外在形式”和“内在形式”的统一体,前者指“特殊的格律或结构”,后者指“态度、情调、目的等以及较为粗糙的题材和读者观众范围”^①。这种界定相对于将内容和形式割裂开来各执一端的说法不失为一种妥帖的行为,在一定程度上框定了文类的基本范畴。

在中国文论史上,文类这个词首次出现于《后汉书注补志序》(司马彪,刘昭注补《后汉书·志二》,北京:中华书局,1965年)中的“求于齐工,孰曰文类”,只是此处的文类乃指“文章类似”之意,并没有文论范畴的意义,但文论中的“文学分类”已经不自觉地与形式意义上的文体联系在一起,如曹丕的《典论·论文》将文学分为四科八体,甚至提出“夫文本同而末异,盖奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽”,已注意到文“体”的审美特征。陆机的《文赋》将文学分为十体,也提出“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮”的风格特征。接下来,从南朝到明清,其间虽也出现诸多标有文类的文集,但依然是“文章汇聚”之意,真正与文论范畴意义相近的文类出现于明清。明代徐师曾提出:“盖自秦汉而下,文愈盛;文愈盛,故类愈增;类愈增,故体愈众;体愈众,故辩当愈严。”^②言下之意,“文”盛则“类”增,“类”增才“体”多,文类的范畴应大于文体,且文类、文体和文章之间存在着互相依附的关系。由上述可见,文类从一开始就和文体、体裁搅在一起,但彼此之间有所区分。

但随着文学的发展,文类在当下中国学界的同义词越来越多,如文体、体裁、样式、体类、类型、种类、形式、式样、体例等,一开始就认定的文体与文类各有所指的状况,到了当下则演变成互为等等的混乱局面,如童庆炳认为:“体裁就是文学的类别。”^③赵宪章认为:“中国古代的文体主要指文章和文学的类别、体式,而这一意义实际上就是西方的文类和体裁的概念。”^④为厘清文类与文体的内涵所指,不妨重新转向文类的基本概念界定。《简明不列颠百科全书》认为

① [美]韦勒克 沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,北京:三联书店,1984年,第263页。

② (明)徐师曾:《文体明辨序说》,罗根泽校点,《文章辨体序说·文体明辨序说》,北京:人民文学出版社,1962年,第77页。

③ 童庆炳:《文体与文体的创造》,昆明:云南人民出版社,1994年,第103页。

④ 赵宪章:《文体与形式:中国文艺学的现在和未来》,北京:人民文学出版社,2004年,第1页。

文学类型是“文学作品的一种范畴,这些作品具有相似的主题、文体、形式或者目的”^①,指明了文类与文体包含与被包含的关系。国内也有学者持此观点,如陶东风认为“在国外,文学类型的划分一直是既考虑到内容、题材,又考虑到形式、文体”^②，“当文类的划分以形式规范或结构方式为依据时,它与文体就非常接近了。但当它是以题材为依据时,情形就不是如此了”^③。姚文放也认为文类“不宜仅理解为文学形式的类别,也不宜简单理解为文学风格的类别,而应理解为文学体例的类别,其中既包括语言形式,又包括题材内容”^④。南帆认为“文学学可以看作文类研究的一种分支”^⑤。这些观点皆指出文类范畴大于文体的关系,如以小说为例,从题材看,小说有乡土、历史、军旅、寻根、文革、武侠、爱情等类型,但从文体角度看,又有笔记体、寓言体、词典体、注释体等类型,而这些类型又统归于小说文类的名下。

关于文体,中文有多种释义:文体、风格、体裁、式样、语体、类型等,这种含混的释义意味着从任何一个角度切入似乎都能勾勒出文体的状貌。正因如此,古今中外学者对文体的理解也莫衷一是。罗杰·福勒曾言:“文体是文学批评中历史最悠久然而却屡遭曲解的术语之一,关于它的意义所指颇有争议,至于如何恰当地使用它,批评家们更是争论不休。”^⑥

国内古文论者从审美、修辞、语言三重属性归纳文体的内涵,如吴承学认为古代文体“内容相当丰富,既指文学体裁,也指不同体制、样式的作品所具有的某种相对稳定的文学风貌”^⑦,他将“体”归纳为六种含义即“体裁或文体类别、具体的语言特征和语言系统、章法结构与表现形式、体要或大体、体性及体貌、文章或文学之本体”^⑧。郭英德指出古文体“义旨多端,或指体裁,或指风格,或

① 《简明不列颠百科全书》编辑部译编:《简明不列颠百科全书》,北京:中国大百科全书出版社,1985年,第267页。

② 陶东风:《文体演变及其文化意味》,昆明:云南人民出版社,1994年,第9页。

③ 陶东风:《文体演变及其文化意味》,昆明:云南人民出版社,1994年,第43页。

④ 姚文放:《当代性与文学传统的重建》,北京:人民文学出版社,2004年,第216页。

⑤ 南帆:《文学理论》,杭州:浙江文艺出版社,2002年,第55页。

⑥ [美]罗杰·福勒:《现代西方文学批评术语词典》,袁德成译,成都:四川人民出版社,1987年,第269页。

⑦ 吴承学:《中国古代文体研究》,广州:中山大学出版社,2000年,第322页。

⑧ 吴承学 沙红兵:《中国古代文体学学科论纲》,《文学遗产》2005年第1期。

指语体”^①。西方文论者则从语言学角度揭示文体的内涵。《简明不列颠百科全书》指出“文体是一种话语方式,是怎么说而不是说什么的问题,偏重于作品的形式”^②。M. H. 阿伯拉姆主编的《简明外国文学词典》指出“文体是散文或诗歌的语言表达方式,即一个作家如何表达他想要说的话,可从作品的辞藻、句法、韵律、语音、修辞等方面去分析”^③。韦勒克、沃伦也认为“如果没有一般语言学的全面的基础训练,文体学的探讨就不可能取得成功”^④。国内当代文论者则糅合诸方观点,对文体的理解趋向多元。其中有持语言文体观者,如徐岱把文体理解成“用语言这种符号表情达意时所呈现出的一种具体的言语形式”^⑤,申丹认为文体是“文学语言的艺术性特征、作品的语言特色、作者的语言风格等”^⑥,王一川认为“文体不应被简单视为意义的外在修饰,而是使意义组织起来的语言形态”^⑦。也有持结构形式观者,如陶东风认为“文体是文本的结构方式,是一个揭示作品形式特征的概念”^⑧。还有持综合属性观者,如杨义指出“文体不能单纯地做修辞学上的探讨,因为它融合了时代气象和作家艺术气质,形成文艺学、修辞学、社会学、心理学的综合研究课题”^⑨。

文论者们对文体的界定并不统一,作家们飘忽的感悟更是将文体推向不可言说的含混境地,如格非认为文体是“与所面对的现实之间关系的一个隐喻或象征”^⑩,阎连科认为“结构、叙述、语言、情节、细节等,这些文学中林林总总的东西,它们有可能都是文体,文体是一种有形无形的朦胧”^⑪。

从国内古文论者的三重属性文体观,到西方文论者的语言学文体观,再到当下的多重属性文体观,文体所包含的内涵越来越丰富,囊括的范围越来越广,

① 郭英德:《中国古代文体学论稿》,北京:北京大学出版社,2005年,第1页。

② 《简明不列颠百科全书》编辑部译编:《简明不列颠百科全书》,北京:中国大百科全书出版社,1985年,第127页。

③ [美]M. H. 阿伯拉姆:《简明外国文学词典》,曾忠禄等译,长沙:湖南人民出版社,1987年,第352页。

④ [美]韦勒克 沃伦:《文学理论》,刘象愚译,北京:三联书店,1984年,第189页。

⑤ 徐岱:《形式叙事学》,北京:中国社会科学出版社,1992年,第84页。

⑥ 申丹:《叙述学与小说文体学研究》,北京:北京大学出版社,2001年,第73页。

⑦ 王一川:《我看九十年代长篇小说文体新趋势》,《当代作家评论》2001年第5期。

⑧ 陶东风:《文体演变及其文化意味》,昆明:云南人民出版社,1994年,第2页。

⑨ 杨义:《中国现代小说史》,北京:人民文学出版社,1986年,第198页。

⑩ 格非:《文体与意识形态》,《当代作家评论》2001年第5期。

⑪ 阎连科:《寻找支持——我所想到的文体》,《当代作家评论》2001年第6期。

神秘难辨的文体也在众象丛生的阐释中渐显轮廓。首先,文体是作品结构体例的外在呈现,如小说的章回体、诗歌的四言体等;其次,文体是作品言说方式的体现,如小说的意识流、诗歌的节奏性等。当然,文体不单指作品的外显形式,还凝结着创作主体的创作意图、审美诉求以及对整个世界的精神追问。鉴此,童庆炳做了较全面的概括,认为“从呈现层面看,文体是指独特的话语秩序、规范、特征等,从深隐原因看,文体的背后存在着创作主体的一切条件和特点,同时也包含与本文相关的丰富的社会和人文内容”^①。

文体对于小说文类来说非常重要,李国涛曾指出“文体不是小说的一个局部,而是它的全部,小说的一切都在文体之中”^②。回溯中国小说的历史发展轨迹可知,唐传奇体制短小乃缘于“说话”、讲故事的需要,长篇白话小说铺张扬厉乃缘于“讲史”、演绎历史的需要,而中篇小说在体制、叙事、结构上皆受制于短篇与长篇的既有格局,进而在小说发展史上难觅一席之地,这也是有学者认为“我国古代几乎不存有中篇小说”^③的因由。进入现代,长中短篇小说在篇幅上的界定几乎没变,在体制上的差异也没古代那么明显,但随着时代的变化以及文类自身的发展,长中短篇小说在作品容量以及处理题材的角度和表现方式上存在鲜明区别。短篇小说因其“截取方式”和“叙事结构”的独特性,注重结构、语言以及情节安排的精心设置,在言简意赅中反映主旨,但面对博大的社会生活往往力不从心。中篇介于二者之间,在古代处于模糊界定状态,在当代依然还是这种局面,甚至有了“小长篇”和“抻长的短篇”之称。但在结构安排、人物塑造以及话语表达上,由于篇幅的限制,也比较注重文体的设置。故具有一定文体意识的作家,其文体实验多从中短篇小说开始。而长篇小说深受“史传”传统影响,和中短篇小说相比,也具有自己的优势,这主要体现在:一是题材上要求反映重大现实或历史题材,书写对象是具有一定时空跨度的世间百态;二是在主题上具有极强的丰富性和多义性,讲究思想的深度和厚度;三是在人物塑造、情节设置上要求具有一定的庞杂性、趣味性、典型性;四是叙述方式上能把诗歌、散文、报告文学甚至音乐、绘画等多种艺术形式的长处一并融合,具有极

① 童庆炳:《文体与文体的创造》,昆明:云南人民出版社,1994年,第1页。

② 李国涛:《小说文体的自觉》,见白烨编:《小说文体研究》,北京:中国社会科学出版社,1988年,第64页。

③ 李运转:《短短长长有章法——论当今小说文体的篇幅界限》,《写作》2000年第4期。

强的兼容性。这些特征合在一起突显了长篇小说“思想厚重”与“体格博大”的特点。正因长中短篇小说各自的文类特征,使大家形成了一个共识,即中短篇小说讲究艺术性,长篇小说追求思想性。但随着时代的发展以及读者审美观的变迁,大众对长篇小说的审美需求开始转换为对艺术审美性与思想性兼顾的青睐。从此角度看,相对于中短篇小说,文体对于长篇小说来说意义显得尤为重大。对此,莫言曾认为“我们之所以在那些长篇经典作家之后,还可以写作长篇,从某种意义上说,就在于我们还可以在长篇的结构方面展示方华”^①。

作为一种文类,长篇小说如同社会发展的晴雨表,全面反映着时代的精神风貌和文化走向。正因这种特性,长篇小说的创作需要一定的生活积淀和艺术积累,需要对新的艺术变革和美学追求进行长时间的吸收和消化。追根溯源,中国长篇小说的雏形可溯至南宋的《大唐三藏取经诗话》,其情节粗略,为唐三藏取经故事的最早形态,但已初具《西游记》的大致轮廓。若以此为起点,中国长篇小说只有千余年的发展历程,一直处于艺术的摸索与成长之中。明清时期,随着印刷技术的普及、经济的发展以及当政者对小说“文以载道”功能的看重、老百姓对小说娱乐功能的推崇等,长篇创作进入历史上第一个繁荣期,最典型的体现则是堪称经典的四大名著的问世。到了清末民初,随着国门的被迫打开,西方文艺思潮的涌入,中国社会语境随即发生巨大变化,人们的生活方式、思维方式、情感方式和审美心理等也随之变化,这些都加速了长篇小说的艺术成长,长篇小说开始转入坎坷的现代化历程。而无论从社会文化条件,还是艺术条件,现代30年可谓中国长篇小说发展的另一个繁荣期,长篇小说的现代化转型也进入初步的定型期。接下来“十七年”以及“文革”时期,在政治化、民族化、大众化的社会语境下,长篇小说与同时期的其他文类相比依然处于文类的中心地位。进入新时期,诗歌、小说、散文、戏剧等文类较之“十七年”乃至“文革”时期都有了自足的发展。在20世纪80年代,新诗和中短篇小说居文类之首,长篇小说则处于发展期。90年代虽然散文风靡文坛,但它们的辉煌较之长篇小说则又逊色几分,20世纪90年代以来无疑是20世纪中国长篇小说的真正繁荣期,长篇小说作为“时代中心文类”的地位得以真正确立。关于90年代长篇小说的文类地位,国内学界持一致肯定态度。如认为“长篇小说已从根本上

^① 莫言:《四十一炮》,上海:上海文艺出版社,2008年,第6页。

占领了文学写作和阅读的制高点”^①，“在时下的文学格局中，不同文体之间形成了一种潜在的等级制度：小说 > 散文 > 诗歌，长篇小说 > 中篇小说 > 短篇小说。在这种气候中，长篇小说成为文学的形象工程，而其他文体则任其自生自灭”^②。其具体表征如下：

一是逐年攀升的出版量。关于长篇小说的出版数量，虽然具体数字表述不一，如何镇邦认为“80年代末90年代初，大概每年有多部长篇问世，1995年出版量七百余部，1996年突破八百部，1997年预计逼近千部”^③。黄发有认为“当代文学史的前17年共出版发表长篇320部，而1995年一年就高达400多部，1996年增加到600部，1997年突破了700部大关，1998年更是超过1000部”^④。笔者无意去罗列更多的数据统计，但有一点可以肯定：不论质量如何，仅从数量上来看，长篇小说已占据当代文学阵地的制高点。

二是一路飙升的销量。一部作品问世后，作家最关注的是作品的被关注度，而其中最客观的量化指标则是作品的销售量。随着文学的发展，当代文坛已形成“三分天下”的文学版图，即“主旋律文学、大众通俗文学与作家审美文学”^⑤，吴俊认为“1949年迄今60年来的文学历程，主要是三种潮流的消长、博弈的过程。这三种潮流就是国家权力建构的主流政治意识形态、承传近代和五四新文化传统的人文启蒙文学，以及由个人经济利益和市场价格所主导的商业化写作”^⑥。但在市场销量上，三大文学版块却在共同创造着一个个神话。如茅盾文学奖的获奖及入围作品中既有主旋律作品，也有纯文学作品，也有通俗化倾向的作品，这些作品都有着几十万乃至上百万册的销量。对于并没获奖却引起广泛争议的作品如《废都》发行量均超百万，甚至一度出现“洛阳纸贵”的现象。且随着中国文学在世界文学中影响力的增强，如莫言、余华、苏童等作家作

① 王春林：《九十年代长篇小说文体流变》，见中国小说学会主编：《1978—2008中国小说30年》，天津：天津人民出版社，2008年，第165页。

② 吴义勤 施战军 黄发有：《也谈60年代出生作家及其长篇小说创作》，《上海文学》2006年第6期。

③ 何镇邦：《观念的嬗变与文体的演进》，北京：作家出版社，2009年，第139页。

④ 黄发有：《准个体时代的写作——20世纪90年代中国小说研究》，上海：上海三联出版社，2002年，第221页。

⑤ 何镇邦：《观念的嬗变与文体的演进》，北京：作家出版社，2009年，第12页。

⑥ 吴俊：《长篇小说的视角：六十年文学反思之一》，见中国作家协会创作研究部编：《长篇小说艺术论》，北京：作家出版社，2013年，第97页。

品在海外也有一定的销售市场。总之,不管艺术质量如何,长篇小说正以不可阻挡的汹涌之势呼啸而来,在表象上制造了极度虚妄的繁荣。

三是参与长篇写作的作家群体。当下从事长篇写作的作家很多,按照吴俊略显夸张的说法,即“有多少小说家,就有多少长篇小说家”^①。按照传统写作观,“长篇小说不是截取生活的一片段,而是有头有尾地描绘生活的长河”^②,因为“生活长河”的限定,大部分作家多从中短篇小说或诗歌、散文写作开始,在基本技能训练达到一定熟练程度时,随着生活阅历的增加以及对人生体验的加深,自然而然就有了写长篇的冲动。扫视当下文坛,从事长篇写作的不仅有前期进行大量中短篇训练并创佳绩的作家,也不乏那些偶有几部中短篇或诗歌、散文发表,然后始终以长篇为主阵地的作家,甚至还有从未写过中短篇,上手就写长篇的作家,并且取得成功者不乏其人。正如陈忠实所言:“文坛有一条不成文的惯例,作家如果没有长篇就好像在文坛上立不住脚。”^③在这种语境下,即便有作家知道自己不适合甚至不喜欢写长篇,但依然以写长篇为自己的终极目标。可见,众作家在多种合力下已无法自控地表现出对长篇小说的文类崇拜。

目前,长篇小说已然成为时代中心文类,这“中心地位”不仅体现在出版量、参与作家数等可量化的显性指标上,还体现在作家及论者对文体的探索与关注上。从文体角度纵览中国长篇小说的发展历程,传统章回体小说强调完整的情节,追求以“讲史”为目的的全知全能视角和“讲述”式话语表达,强调时间和因果逻辑的线性关系,这在很大程度上影响着中国现当代长篇小说的文体设置。而现代三十年长篇小说虽一度进入繁荣期,但在体式上依然主要分为命运型、故事情节型、生活全景型以及散文化等结构形态,比起明清、民初虽具有一定的进步性,但作家的文体意识较淡。如堪称现代长篇经典的《子夜》也只是以繁复的人物世界、宽阔的社会场景、史诗般的艺术构架而标志着中国现代长篇小说发展的成熟。“十七年”以及“文革”时期长篇小说又走上古典小说传统体式的回头路,遵循的则是变异的“伪”现实主义艺术手法。进入新时期,历经20世纪80年代前中期中短篇小说文体形式的训练,20世纪80年代中后期长篇小说的文体追求已变成作家的自觉行为,文体发展呈个性化、多元化倾向,从而形成了

① 吴俊:《长篇小说的视角:六十年文学反思之一》,见中国作家协会创作研究部编:《长篇小说艺术论》,北京:作家出版社,2013年,第98页。

② 茅盾:《试谈短篇小说》,见《鼓吹集》,北京:作家出版社,1959年,第256页。

③ 张英:《文学的力量:当代著名作家访谈录》,北京:民族出版社,2001年,第196页。

长篇小说文体现代化历程最亮丽的一笔,而进入 20 世纪 90 年代,长篇小说的文体革新进入高蹈的实验期,进入新世纪之后,文体探索进入多元、稳定的成熟期。故依据文体对于长篇小说的重要意义、长篇小说“时代中心文类”的地位以及作家活跃的文体探索现状,确定 20 世纪后 20 年长篇小说文体为研究对象当为理想的选择。但在当下,随意地将短中篇注水成长篇,或将长篇缩成中短篇的现象时有发生。早在现代,茅盾也曾为这种现象困惑过,“今日称之为长篇小说这一类的作品是否就是长的短篇小说”^①? 的确,长篇小说含有哪些基本文体要素使其区别于中短篇? 梳理这些基本要素是作家必须面对的重要命题之一,也是本论题研究必须面对的重要命题之一。

文体的多重属性决定了“长篇小说文体”的多义性。目前国内学界对“长篇小说文体”的界定也不一。吴义勤从难度、长度、速度、限度四个方面总结长篇小说文体的基本特征,认为其“是一个深邃、复杂、立体、多维的系统结构,它牵涉到小说的故事、情节、人物、结构、修辞、叙述、描写等几乎所有的方面”^②,突出了文体的综合性。王素霞在《20 世纪 90 年代长篇小说文体论》中指出长篇小说文体特指时间形式、空间形式和文体修辞三方面,突出了文体的时空性与修辞意义。结合众论者对文体要素的体认,笔者将长篇小说文体要素定为结构样态、叙述方式和话语表达三个方面。小说的结构样态主要指作品意义表达以及叙述方式安排而呈现出诸如逻辑、意义表达等结构形态。其中逻辑结构主要指小说在叙述时序、时空设置等方面所体现出诸如线性结构、网状结构、空间结构等形态。意义结构主要指小说因表达内容各异而呈现出诸如故事型、命运型、心理型等形态。而叙述方式主要体现在叙述视点、叙述节奏以及时空的安排等方面。很显然,叙述方式和结构样态互相缠绕,前者的多样化必然会带来后者的丰富性。曾有论者指出“叙述从动态、过程看是叙述方式,从静态、结果看就是叙述结构”^③。而语言是小说不可或缺的文体要素,高尔基就曾说过:“语言

① 茅盾:《浅谈短篇小说》,见《茅盾全集》(第 25 卷),北京:人民文学出版社,1996 年,第 305 页。

② 吴义勤:《难度·长度·速度·限度——关于长篇小说文体问题的思考》,《当代作家评论》2002 年第 4 期。

③ 张彦哲:《小说的叙述结构及其功能》,《齐齐哈尔师范学院学报》1990 年第 3 期。

是文学的主要工具,它和各种事实、生活现象一起,构成了文学的材料。”^①小说中的语言包含表意、表现、叙事等功能,其中表意功能重于表达语言在字面或概念意义上的释义作用,这是语言的最基本工具功能;表现功能则突出体现在言语的修辞效果上,如语言的风格化追求和各种语言手法的运用所产生的诸如诗化、散文化、反讽、戏谑等言语方式;叙事功能则注重语言在各种形式的言说中所形成的不同话语体式如对话体、独语体、自述体、杂语体、转述体等,这三大功能合在一起构成了长篇小说独特的话语表达方式。若说话语表达是文体的血肉肌理,叙述方式是文体的骨骼经脉,那么小说的结构样态则是文体的整体框架,由此观之,长篇小说文体的三大要素之间体现为由局部到整体的统一关系。不过在此需要说明的是,如此归纳并不代表长篇小说的文体要素仅限于此,只是对应于长篇小说的特点择其要素进行分析。并且用这三大要素去研究中篇和短篇也未尝不可。还要说明的是,这三大要素之间并非界限分明、彼此独立,而是互相渗透、立体交叉。如叙述时间和空间的交叉往往构成了小说的结构形态,而叙述节奏的快慢又和小说的话语表达存在一定关联。当我们面对一个无法量化的研究对象时,寻找合适的切入点显得尤为重要,结构样态、叙述方式和话语方式正是研究长篇小说文体的逻辑基点。

(二) 文体革新现象

谈及文体革新,必然涉及创作主体的文体意识。所谓“意识”来自拉丁文“consciencia”,意即“认识”。生理学意义上的意识指人脑对大脑内外表象的觉察。心理学意义上的意识是人脑的一种精神活动,是对客观物质世界以及自我的认知能力以及清晰程度的反映,是感觉、印象、记忆、联想、推论等系列心理活动的总和。我们可通过提升意识层次来提高对内在和外在世界的认知程度。以此观之,文体意识可理解成作家对文体所持的一种综合认识。有论者将其归纳为“对文体类型、文体图式、文本图样的从感性到抽象的全位看待。从感性层面可将其分解为标题意识、开笔意识、视角意识、线索意识、节奏意识、开合承转意识、收束意识、语体意识、文面意识等。从抽象层面看,亦可分解为文体个性

^① 高尔基:《和青年作家谈话》,见《高尔基选集·文学论文选》,北京:人民文学出版社,1958年,第294页。

意识、功用意识、目标意识、趣味意识、情调意识、文风意识等”^①，这些复杂的文体认识投射到创作中，则表征为“写什么”和“怎么写”的写作立场。扫描当代文坛，根据作家写作立场的不同，可将文体意识大致分成淡漠型、适中型、强烈型、偏激型等类型。

文体意识淡漠型作家在写作过程中重视“写什么”。他们多从正面进攻所要表达的对象，在结构样态、叙述方式、话语表达等方面多中规中矩，如在结构样态上多封闭式线型结构，在叙述方式上多采用传统的线性逻辑，所产生的艺术效果有时难免会陷入“开口即见喉咙”的模式化、平面化倾向。这类作家主要包括在文坛上被称为主旋律^②的作家如张平、张宏森、王跃文、陆天明、刘玉民等，还包括正面书写历史和关注现实的作家如熊召政、徐贵祥等。

文体意识适中型作家创作伊始也四平八稳地书写历史或观照现实，但在写作过程中，渐渐不满传统写法，开始求新、求变，文体意识逐步增强，但在“写什么”与“怎么写”的杠杆上还是倾向于前者。他们已意识到文体设置对于一部长篇的意义，于是在传统现实主义手法上加入一些现代主义技巧，或融入一些古

① 余佐辰：《文体意识简论》，《吉首大学学报》（社会科学版）1995年第6期。

② “主旋律”本为音乐术语，指一部交响乐或合奏曲、合唱曲中的主部，是贯穿乐曲始终并决定乐曲基调的旋律。将其作为一种战略构思则起始于江泽民在1994年1月24日的一次工作会议讲话，会上他明确提出“弘扬主旋律是发展宣传文化事业，繁荣社会主义市场的主题”。（江泽民：《在全国宣传思想工作会议上的讲话》，见《十四大以来重要文献选编（上）》，北京：人民出版社，1996年）之后国家中宣部在各个领域逐层组织实施“主旋律”工程。“主旋律”并不是一个具有确切含义的概念，它具有高度的多义性、包容性，在不同时代承载不同内容。在当下，“主旋律”包括影视、戏剧、音乐、舞蹈、新闻、美术、社会科学等，甚至还包括各种文化建设与活动。将国家主流意识形态文艺定义为“主旋律”，则意味着在整个国家文化格局中，国家主流文化即“主旋律文艺”是时代的“主部”，而相对应的“精英文化”与“大众文化”则是“副部”。而主旋律小说是“以当下中国的政治为背景，以转型期政治意识形态作为主要表现内容，反映当前政治体制下的社会现实和人们的生活状况和精神状态，反思当前社会中存在的种种问题，从而引起人们对当今政治体制和社会问题的关注。”（谢金生：《转型期主旋律小说研究——以现代化为视角》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2005年，第12页）