

夏德勇 著

中国

现代小说文体与文化论

中国广播电视出版社



中国

现代小说文体与文化论



责任编辑：沈楚瑾
封面设计：张一山

ISBN 7-5043-4440-0



9 787504 344403 >

ISBN 7-5043-4440-0/1 · 576 定价：19.80元



夏德勇 著

中国

现代小说
文体与文化论

中国广播电视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国现代小说文体与文化论 / 夏德勇著. —北京: 中国广播电视出版社, 2005. 1

ISBN 7-5043-4440-0

I. 中... II. 夏... III. 小说-文体-研究-中国-现代 IV. I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 126209 号

中国现代小说文体与文化论

作 者:	夏德勇
责任编辑:	沈楚瑾
封面设计:	张一山
责任校对:	张莲芳
监 印:	陈晓华
出版发行:	中国广播电视出版社
电 话:	86093580 86093583
社 址:	北京市西城区真武庙二条9号 (邮政编码 100045)
经 销:	全国各地新华书店
印 刷:	涿州市京南印刷厂
开 本:	850 毫米×1168 毫米 1/32
字 数:	180 (千) 字
印 张:	8.375
版 次:	2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷
印 数:	1000 册
书 号:	ISBN 7-5043-4440-0/I·576
定 价:	19.80 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)

目 录

上编 小说史研究的文体学方法

第一章 小说文体研究的逻辑起点	
——对小说文体特性的重新思考	(3)
第一节 文体的语言——文化内涵	(4)
第二节 小说文体的特殊本性	(12)
第二章 小说文体变迁的形式和文化语境	(28)
第一节 现代小说文体的承传变异与文化语境	
.....	(30)
第二节 现代小说文体中的交融互渗及其文化	
语境	(36)
第三节 支配性规范的移位及其文化语境	
.....	(41)
第三章 小说文体的特殊性与小说史分期	(50)

下编 中国现代小说文体论

第四章 五四小说的文体特征	(63)
第一节 叙述者类型	(63)
第二节 五四小说的聚焦方式	(79)
第三节 五四小说的转述语方式	(94)
第四节 五四小说的文体融合	(107)
第五章 五四小说文体的文化语境	(117)
第六章 1927—1949 年的小说文体特征和文化语境	(130)
第一节 左翼小说文体	(130)
第二节 新感觉派小说文体	(145)
第三节 沈从文及京派小说文体	(165)
第四节 流派、群体之外的文体——钱钟书、 张爱玲	(180)
第五节 通俗小说文体	(194)
第六节 解放区小说文体	(198)

附 录

五四小说文体理论概观	(209)
叙事理论质疑二题	(226)
中国新时期小说理论研究述评	(238)
中国现代小说中的速写体	(248)
主要参考文献	(258)
后 记	(260)



上 编

小说史研究的文体学方法

第一章

小说文体研究的逻辑起点

——对小说文体特性的重新思考

3

小说是什么？这个问题似乎跟中国现代小说史研究离得太远。其实它是一切小说和小说史研究的出发点——不对这个问题有个起码的理解，小说史研究连对象都无法确定。我们为什么不把鲁迅的《野草》和朱自清的《背影》写进中国现代小说史？因为它们不是小说。也就是说，不管意识到与否，我们在开始研究之前心中都大致有了什么是“小说”这样的成见。而对这个问题的不同回答，也必将导致不同的小说史体例。如果把小说看成现实的反映，看成一种特殊的意识形态（其特殊性常常被理解为它的形象性），那么小说史必然表现为形象及其揭示的意识形态的变化史。20世纪80年代之前的大多数“中国现代文学史”的小说部分都是如此。80年代初出版的由田仲济、孙昌熙主编的《中国现代小说史》也非常典型，它的内容就是中国现代小说中的人物形象及其思想意义的演化史。这就表明它根本没有顾及小说的文体特征，因为人物形象及其认识意义也为戏剧和影

视所拥有，因此仅仅研究这些并不就是小说史研究。

小说到底是什么？长期以来，理论界一谈小说总是离不开人物、情节、环境的小说“三要素”，而情节又被定义为“人物性格成长和发展的历史”，这样，“三要素”就自然而然地成了“二要素”。以此为理论基础写成的小说史研究，无论是论文还是著作，主要内容只能是人物性格分析和思想分析，与对剧本和其他叙事作品的分析差不多。到20世纪80年代中期以后，随着西方形式主义、结构主义、叙事学等文学理论的引进，人们开始重新理解文学，重新看待小说。小说史研究越来越向其本体趋近，越来越注意其特殊性。但是，毋庸讳言，“小说究竟是什么”这个问题仍然没有解决，仍然有思考的必要。

第一节 文体的语言——文化内涵

4
人类的知识进入20世纪以来正以几何级数增长。为了对付这种局面，人们不得不一方面大量创造新的概念和术语以命名新的事物，另一方面则给旧的、已有旧术语纳入新的含义。这在无法做到精确的文学研究领域更加明显。这个领域最常见的术语“形式”和“结构”就已经歧义百出，韦勒克说：“如果有谁想从当代作家和美学家那里收集上百个有关‘形式’和‘结构’的定义，指出它们是如何从根本上相互矛盾，最好还是将这个术语弃之不用，这并不是难事。”^①“文体”一词也一样，也已被赋予了太多的意指，承载了太重的负荷。理论界的很多争论，看似围绕一个论题，其实有时是在自说自话，引起争议怎能避免？所以对要讨论

^① 韦勒克《批评的诸种概念》，四川文艺出版社，1988年版，第60页。

的概念和术语进行起码的清理和界定，是科学研究中一项起码的、又是必不可少的工作。对于多义的“文体”一词同样必须进行这项工作。

“文体”一词在英语中是“style”，它本身就既可译为“风格”，也可译为“文体”。而对文体的解释则是人言言殊，甚至是同一个人，更甚至在同一篇文章中，对“文体”一词的使用也不同。就国内而言，80年代中期率先打出文体批评旗号的李国涛先生，在《小说文体的自觉》一文中就没有给“文体”一词确定的释义，有时他认为“文体”是作家的言语特征或风格：“于是小说里就要求有文字功夫，有文字情趣，高一点说，要有自己的文体。”而在文末他又把文体指定为：“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。小说里的一切都是被文体浸泡过的。”^①在《小说文体研究》（中国社会科学出版社，1988年出版）这本论文集里，小说的结构形式、叙述方式和语言传达都被认为属于小说文体研究的范畴。在西方，“文体”一词的使用也非常混乱，有的把语言看作文体的中心，如，“文体学讨论的中心问题，正是语言对场合的适应性。”^②斯威夫特认为：“在恰当的地方使用恰当的词，这就是风格的真实含义。”^③豪夫主张：“不论我们对它（文体——引者）的性质采取甚么观点，很明显地，在谈论文体时我们就是讨论‘选择（choice）’——在一种特殊语言的不同

① 白烨编《小说文体研究》，中国社会科学出版社，1988年版。

② 王佐良、丁往道《英语文体学引论》，外语教学与研究出版社，1993年版，第3页。

③ 王佐良、丁往道《英语文体学引论》，外语教学与研究出版社，1993年版，第515页。

语汇的 (lexical) 和造句法的资源间所做的选择。”^① 另一方面, 文体和文体学的范围也被越扩越大, 以至形成了所谓“文体学上的帝国主义”, 《镜与灯》的作者艾布拉姆斯在另一部著作中指出: “当前在文体学研究方面的一个广泛趋势, 是雷纳·韦勒克所谓的‘现代文体学之帝政’ (the imperialism of modern stylistics), 即一种将文学批评所有的有关因素都包括在文体分析之内的企图。”^② 无限制地扩大概念和术语的指涉范围无疑是在取消这个概念和术语, 所以“文体学上的帝国主义”是我们进行文体研究时必须坚决反对的, 文体学不论扩延到何种程度, 永远不能包括文学研究的全部。也许卡顿 (J. A. Cuddon) 和肖 (H. Shaw) 对文体的看法值得借鉴。卡顿认为: “文体是散文或诗歌中特殊的表达方式; 一个特殊的作家谈论事物的方式。文体分析包括考察作家的词语选择, 他的话语形式, 他的手法 (修辞的和其他方面的) 以及他的段落的形式——实际上即他的语言和使用语言方式的所有可以觉察的方面。”^③ H. 肖对文体的界定是: “将思想纳入词语的方式”, 它“涉及表达方式而不是所表达的思想的文学选择的特征”。^④ 这就把文体限定在作家的表达方式方面, 有其合理性。详细寻绎和考辨“文体”的词源学历程将会产生一部不薄的专著。但那不是本文的任务。我的目的在

① 格雷厄姆·豪夫《文体与文体论》, 何欣译, 台北成文出版有限公司, 1979年版, 第3页。

② 艾布拉姆斯《欧美文学术语辞典》, 北京大学出版社, 1990年版, 第359页。

③ 卡顿《文学术语辞典》(A Dictionary of Literary Terms), 纽约, 1976年版, style条。

④ H. 肖《文学术语辞典》(A Dictionary of Literary Terms), 纽约, 1972年版, style条。

于确定了“文体”一词的大致范围后迅速切入本文的论题。

除了语言特征、表达方式和风格外，“文体”还有体裁规范的意思。这主要是中国本土的用法，古代中国用一个字“体”来称呼“文体”。西方的“style”一般没有“体裁”的意思，“体裁”用“genre”（也可以译为“类型”）来表示。“文体”在体裁层面上的意思是指文本的体式、体制，即某种文本必须遵守的形式规范系统。例如诗要分行，要讲究修辞，等等；戏剧必须主要由对话构成，而不应被讲述出来。体裁的形式规范是在长期的使用中逐步固定下来的，一旦约定俗成，大家都得遵守它，否则就不利于完成传达功能。体裁的形式规范最明显的体现就是语体——语言体式，体裁的形式规范已自然地包含了语体。语体也有广狭二义。广义的语体指人们在不同场合、不同情境中所讲的话语在选词、语法、语调等方面的不同选择所形成的特征，如政府会议用语和家庭日常用语不同，公文用语和与朋友聊天时用语不同，这都是语体的不同。狭义的语体则是体现文学体裁并与特定体裁相匹配的文学语言规范，诗歌用抒情语体，戏剧用对话语体，小说及部分散文用叙述语体。这是文学的三种基本语体，从事文学创作的人都必须遵守这种法则（也就是俄国形式主义者讲的规范程序）。但这只是语体的一个方面，更重要的地方在于，作家在采用了适当的语体之后，还有一个自由活用和灵活创造的问题（这也是俄国形式主义者所说的自由程序^①），这是语体体现体裁的更为重要的方面，没有这一点就意味文学的死亡。戴着镣铐（受制于规范程序）跳舞（创造自由程序）是作家的两难选择。

以上梳理了“文体”被赋予的几种常见的含义，在体

^① 方珊等译《俄国形式主义文论选》，三联书店，1988年版，第140页。

裁、语体、言语特征、表达方式和风格这些用法中，风格是个不宜放在“文体”概念中使用的范畴，因为风格是文学创作的最高境界，不是人人可以达到的，它是作品的思想内容和艺术形式的有机统一中显示出来的具有独创性的总特点。用这个标准来衡量，很多作家或作品都没有形成风格，但却不能说这些作品没有文体，如体裁规范、言语表达、篇章结构等，否则就没有作品，只有未经处理过的材料，所以，“文体”如果定义为“标示文本的组织特征和结构方式、把素材组合为一个个完整作品的所有形式和程序的总和”，是不会引起多少争议的。这些形式和程序按由高到低的层次进行聚合就形成文类文体（体裁）、类型文体、时代文体、流派文体、个体作家文体和单篇文本文体。类型文体和时代文体谁的层次高要看具体情况，有时一个类型（如武侠小说）跨越好几个时期，那么它就处于较高的层次。层次越高则抽象性越高，在概括其文体特征时被舍弃的具体性就越多，如概括小说这种文类文体的“类”的特征要舍弃大量的作品的许多文体特征，而要概括某部作品的文体特征时，舍去的就很少了，而是要分析得相当具体细致。

8 我们知道，任何一个小说文本都具有表意功能，也就是说小说文本可以被看成为符号，而任何符号都是由能指和所指两方面构成的，能指是对感官发生刺激的显现层面，所指是被表示的对象。这样一来，文体就可被看成某个文本的能指方面。我将在这个意义上使用“文体”一词，由此也可以看出“文体”与“形式”具有相近的意指。能指和所指就像一个硬币的两面，谁也无法离开谁，所以，在文学中不存在什么意义意味都不表示的空洞的能指。当然出于理论研究的需要，对它们可以各有侧重，前提是承认它们的相互依赖性，另外，对文学来说更为重要的在于能指方面，正是文

体和形式使文学区别于其他人类文化产品，可以说文体是文学的本体。英国美学家克莱夫·贝尔主张，艺术就是形式，是意味的形式。20 世纪的哲学和文学理论家们也大多持这种观点。恩斯特·卡西尔认为艺术家的特殊才能就是给混乱无序的素材赋形：“一个伟大的抒情诗人有力量使得我们最朦胧的情感具有确定的形态，这所以可能，仅仅是由于他的作品虽然是在处理一个表面看来不合理性的无法表达的题材，但是却有着条理分明的安排和清楚有力的表达。”“每一件艺术品都有一个直观的结构，而这就意味着一种理性的品格。每一个别的成分都必须被看作一个综合整体的组成部分。”人类的其他精神产品也有其结构秩序，区别在于“科学在思想中给予我们以秩序；道德在行动中给予我们以秩序；艺术则在对可见、可触、可听的外观之把握中给予我们以秩序”^①。

西方马克思主义的理论家马尔库塞直截了当地宣布：“我用形式指代那种规定艺术之为艺术的东西，也就是说，作为根本上（本体论上）既不同于（日常）观念，又不同于诸如科学和哲学这样一些智性文化。”^②“那种构成作品的独一无二、经世不衰的东西——这种实体就是形式。借助形式而且只有借助形式，内容才能获得其独一无二性，使自己成为一件特定的艺术作品的内容，而不是其他艺术作品的内容。”那么形式指什么？他说：“故事被述说的方式，诗文内含的结构和活力。那些未曾说过、未曾表现过以及尚待出场的东西，点、线、色的内在关联——这些都是形式的某些方面，它们使作品从既存现实中分离、分化、异化出

① 卡西尔《人论》，上海译文出版社，1987 年版，第 213 页。

② 马尔库塞《审美之维》，三联书店，1989 年版，第 191 页。

来，它们使作品进入到它自身的现实之中：形式的王国。”^①他说的“故事被叙述的方式”，很明显就是叙事作品的文体。另外，他的言论中还包含着一个重要的思想——一定的文体形式必然产生独特的内容和意味，并不是说某种内容和意味既可以用这种文体也可以用别种文体表现。他的这一见解没有引起足够的重视，在许多文学史著作和论文中，杜甫诗歌的内容是忧国忧民，白居易的诗歌内容也是忧国忧民，这样就把诗人的独特之处忽略了，而这恰恰是更重要的。

其实，文体和意味的相伴性，也得到了语言学家的支持。布龙菲尔德认为，形式上不同的表达在意义上永远不同。^②特纳也认为：“语法有时允许词序上似乎是自由的选择，允许将一个基本形式变为几个与此相当的形式。但在所有这些情况下，常常会有着重点的些许不同或者意思上的细微变化。我们不可能在我们称之为风格的变体中要求意思丝毫不变。”^③例如，“张三打破了玻璃”和“玻璃被张三打破了”，我们常常粗枝大叶地宣称这两个句子表达的意思完全一样，而没有辨别它们之间的细微差别。一个简单的句子尚且如此，何况由成千上万个句子构筑而成的复杂文本呢！当然，有时为了概括的需要而会舍弃其差异处只抓相似处也不是不可以，但那已是另一个问题了。

文体是文本的表达方式和组织方式，这只说出了文体一方面的属性，另一方面，文体也是一种文化形式。因为文体

① 马尔库塞《审美之维》，三联书店，1989年版，第193页。

② 格雷厄姆·豪夫《文体与文体论》，何欣译，台北成文出版有限公司，1979年版，第5页。

③ 特纳《文体学》，伦敦，1978年版，第22页。

总要表现客观外部世界（要打上创作主体的主观印记）和主观精神世界（常常表现为二者的兼而有之），也就是说，它或直接或间接地表现的都是人的心灵世界。人的心灵世界无非是个价值世界：对于什么是美丑善恶等范畴的判断。而价值世界就是文化的核心。说文体是一种文化形式，表现为文化对文体的控制和操纵。表达什么和怎样表达最终要受当时的总体文化背景的制约。这个总体文化背景包括当时的现实需求（如抗战时期鼓动民众抗日的需要）、意识形态、处世态度，等等。西方马克思主义文论家特里·伊格尔顿认为：“文学形式的重大发展产生于意识形态发生重大变化的时候。它们体现感知社会现实的新方式以及艺术家与读者之间的新关系。”^①例如，当作家与读者之间的关系表现为训诫——接受训诫的关系时，小说文体上必然表现为全知全能的叙述方式和叙述干预的大量和随意，以保证读者阅读时不会出现理解的偏差。前苏联美学家卡冈也提出过类似的见解：“风格的结构直接取决于时代的处世态度，时代社会意识的深刻需求，从而成为该文化精神内容的符号。”^②可以更直接地说，文体本身即是文化——以叙事作品的文体——叙述方式为例，它不是别的，“叙事的形式就是某些普遍的文化假定和价值标准——我们对于重要，平凡，幸运，悲惨，善，恶的看法，以及我们认为什么是推动运动从一种状态到另一种状态一的实例。”“对于普遍的叙事模式的确认看来可以告诉我们的不仅是文学，而且是心灵的本质与

^① 特里·伊格尔顿《马克思主义与文学批评》，人民文学出版社，1986年版，第28页。

^② 卡冈《文化系统中的艺术》，《世界艺术与美学》第6辑，文化艺术出版社，1986年版，第129页。