

中国新时期 小说理论 资料汇编

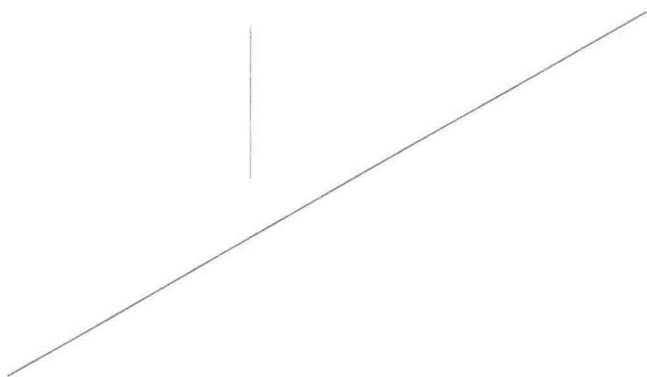
周新民◎主编



Wuhan University Press
武汉大学出版社

中国新时期 小说理论资料汇编

周新民◎主编



Wuhan University Press
武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新时期小说理论资料汇编/周新民主编.

—武汉: 武汉大学出版社, 2013.12

ISBN 978-7-307-12674-9

I. 中… II. 周… III. 小说理论—小说研究—中国—当代 IV.
I207.42

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第004109号

责任编辑: 陈岱 责任校对: 刘延娇 版式设计: 文豪设计

出版: 武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

发行: 武汉大学出版社北京图书策划中心

印刷: 北京盛兰兄弟有限公司

开本: 787×1092 1/16 印张: 47.5 字数: 680千字

版次: 2013年12月第1版 印次: 2014年6月第1次印刷

ISBN 978-7-307-12674-9 定价: 78.00元

版权所有, 不得翻印; 凡购我社的图书, 如有质量问题, 请与当地图书销售部门联系调换。

湖北大学中国语言文学省级一级重点学科建设经费资助

国家社科基金项目（项目编号：13BZW123）阶段性成果

教育部人文社会科学基金资助项目（项目编号：12YJC751114）阶段性成果

湖北大学人文社会科学研究创新团队项目阶段性成果

凡 例

一、本书所收录的小说理论资料，起于 1980 年，迄于 2007 年。

二、资料收录范围，主要是报刊等出版物上有关这一时期小说的评论文字，以及能显示这一时期小说风貌和小说观念的材料。包括作家作品论、作品集序跋、创作经验谈、关于小说创作和理论问题的论争等。

三、选择资料的基本原则是看其对本时期小说创作在题材、主题、人物创造、艺术形式的变异、发展状况的重要性。尤其关注有关小说发展方向、文体特征、小说理论译介等方面的材料。

四、为了保留资料原貌，基本上收录全文。部分节选的，是原来文章篇幅过大，其他部分与小说理论关系较远。

五、文章署名，以最初发表时为准。注释都是原有的。篇末括号注明材料的最初出处，以示尊重版权。

导 言

周新民

一

20 世纪 80 年代初期，小说理论开始发生变化。王蒙的小说理论显然是这种变化最直接的体现。王蒙曾夫子自道，直言其小说理论“摆脱了戏剧性的小说的写法”，重视“写主观感觉”，“按照生活在人们心灵中的投影，经过人的心灵的反复的消化，反复的咀嚼，经过记忆、沉淀、怀念、遗忘又重新回忆，经过这么一套心理过程之后的生活”^[1]。王蒙认为，小说要表现人的精神世界，这个精神世界既包括人的理性的思维，如判断、计划等，还包括人的灵感、奇想、遐思等。王蒙的小说理论还丰富了小说的要素，他把色彩、情调、氛围、节奏、旋律等当作小说的要素。新时期小说理论新变，与新时期小说创作实践紧密联系在一起。张洁、谌容、林斤澜、宗璞等作家的小说创作也呼应了王蒙的小说理论。

高行健主张学习、借鉴域外小说理论。他打开了向西方借鉴理论资源的窗户。他说：“某一文学流派的艺术方法和技巧固然同其文学主张密切相关，然而同该流派的作家的政治观点经常是两回事。对文学流派的研究不能等同于对政党和政治派别的研究，而马克思主义的政治学也不比文学研究来得简单。但愿对文学流派和艺术技巧的评价也从贴政治标签的幼稚的办法中解脱出来。”^[2]显然，高行健割断了政治意识形态与艺术技巧的关系，为借鉴域外小说理论解开了政治死结。《现代小说技巧初探》本身就是学习西方小说理论的产物。在这本小册子中，高行健介绍了意识流小说、“新小说”、叙事学等小说理论。在《现代小说技巧初探》的带动下，西方小说理论纷纷被译介。对新时期小

[1] 王蒙：《在探索的道路上》，《北京师范学院学报（社会科学版）》1980 年第 4 期。

[2] 高行健：《现代小说技巧初探》，花城出版社，1981 年版，第 5 页。

说理论产生作用的首推意识流小说理论。当王蒙创作的《夜的眼》《海的梦》《春之声》等小说,广泛地深入到人物的内心活动时,引起了批评界的惊呼:“王蒙如此热衷于‘意识’的流动。”^[1]高行健在《现代小说技巧初探》专章介绍“意识流”。客观地讲,这些有关意识流的理解还不够“科学”,他们更多地关注“意识流”对于“内心活动”的关注,仅仅把“意识流”当作一种艺术表现手法来运用。这种“误读”,显然是“有意”的,也是有益的,它使新时期小说理论越过“十七年小说”关注客观现实的藩篱。法国“新小说”的理论主张也是译介的重点。

“新小说”理论家认为:“巴尔扎克式小说那些‘僵化’了的语言、形式和技巧已不足为范,传统的‘故事’、‘人物’、‘内容和形式’都已成了陈腐的观念,应属抛弃之列。”^[2]“新小说”理论主张,对于求变的新时期小说理论来说,尤为重要。

小说创作的不断变化,西方小说理论的译介,直接推动了新时期小说理论的裂变。小说人物理论、情节理论、主题理论、语言理论等多个领域,都有新的创建。

20世纪80年代小说理论对人物理论的关注也发生了重要变化,何为人物形象成为小说人物理论探讨的核心问题。王蒙曾说:“文学要写人,这是不成问题的,但人是否就等于人物?人物是否就等于性格?不见得。我们可以着重写人的命运、遭际——故事,也可以着重写人的感情、心理;可以写人的幻想、奇想,还可以着重写人生存于其中的自然环境——风景;可以写人的环境氛围、生活节奏,也可以着重写人物——性格。”^[3]王蒙有关小说人物的理论显然有别于“十七年”小说人物理论。刘再复的“性格二重组合”理论也对现实主义小说人物理论产生了很大的冲击。刘再复认为,人物性格不再是单一、纯粹的,而是复杂的:“每个人的性格,就是一个独特构造的世界,都自成一个独特结构的有机系统,形成这个系统的各种元素都有自己的排列方

[1] 阎纲:《小说出现新写法》,《北京师范学院学报(社会科学版)》1980年第4期。

[2] 杨建钢:《罗伯—格里耶小说理论与技巧初探》,《法国研究》1985年第1期。

[3] 王蒙:《对一些文学观念的探讨》,《文艺报》1980年第9期。

式和组合方式。但是，任何一个人，不管性格多么复杂，都是相反两极所构成的，这种正反的两极，从生物的进化角度看，有保留动物原始需求的动物性一极，有超越动物性特征的社会性一极，从而构成所谓“灵与肉”的矛盾；从个人与人类社会总体的关系来看，有适于社会前进要求的肯定性的一极，又有不适应社会前进要求的否定性的一极；从人的伦理角度来看，有善的一极，也有恶的一极；从人的社会实践角度来看，有真的一极，也有假的一极；从人的审美角度来看，有美的一极，也有丑的一极。此外，还可以从其他角度展示悲与喜、刚与柔、粗与细、崇高与滑稽、必然与偶然等等的性格两极。任何性格，任何心理状态，都是上述两极内容按照一定的结构方式进行组合的表现。”^[1]刘再复的“性格二重组合”理论冲击了现实主义小说理论的“典型”性格理论。除王蒙、刘再复之外，其他批评家也对小说人物理论展开了多方面的探讨。

对小说情节理论的重新探讨也是这个时期现实主义小说理论的重要任务。小说情节理论的变化，与小说和生活之间的关系出现新的调整有关。20世纪80年代，随着小说与反映生活之间的关系发生变化，情节理论也随之发生变化。“淡化情节”是这个时期小说情节理论最为重要的理论主张：“有意识地淡化情节，即按照生活的原貌来描绘生活，写出生活本身的活生生的、毛茸茸的自然形态，‘清水出芙蓉，天然去雕饰’。情真、意真、景真，便能给人以自然逼真的生活本色感。”^[2]“淡化情节”也因此成为这个时期小说理论的一种自觉追求。汪曾祺就说过这样的话：“我也不喜欢太像小说的小说，即故事性很强的小说。故事性太强了，我觉得就不大真实。”他还说：“有人说我的小说跟散文很难区别，是的。我年轻时曾想打破小说、散文和诗的界限……我的小说的另一个特点是：散。这倒是有意为之。我不喜欢布局严谨的小说，主张信马由缰，为文无法。”^[3]“淡化情节”，

[1] 刘再复：《论人物性格的二重组合原理》，《中国社会科学》1984年第5期。

[2] 张德林：《情书的淡化与诗情美》，《东海》1985年第2期。

[3] 汪曾祺：《汪曾祺短篇小说选·自序》，北京出版社，1982年版，第3页。

是20世纪80年代小说理论重要的理论诉求,直接消解了“十七年”时期过于重视戏剧性的小说情节理论。

主题理论是20世纪80年代小说理论的重要内容。主题不是中心思想,它有着比较复杂的内涵,同时,主题也不是一个固定的、孤立的概念,它受到小说文本自身语境的制约。另一方面,小说的主题是属于小说的思想性范畴,而在实际的小说创作中,小说作品本身并不是就思想这一理性所制约的,它还包含着创作主体的感性成分,而这一点是思想性主题所不能理性地概括得了的。上述小说主题理论,是20世纪80年代初期小说主题理论的主要内容。王蒙还注意到小说主题的模糊性。他在谈论《陈奂生上城》的主题时说,它的主题隐蔽,“实际上很丰富”,“你这样看可以,那样看也可以”^[1]。此外,小说的主题应该包含更加复杂的内容,而不可能只是纯粹的思想。因此,有人对小说的主题进行修正。把那些明显不是小说的思想性内容纳入到小说主题范畴内,把小说的主题分为三个层次:主题思想—主题意念—主题情绪。^[2]上述主题的三个层次,显示了小说主题理论的开放性。还有学者认为,小说的主题不是抽象的意义,而是与小说这种语言形式、文体特征紧密联系在一起的,涉及到小说内容与形式之间的关系,涉及到艺术形象的整合。^[3]显然,这种小说主题理论已经偏离了“主题是固定的一种结果”的常见,而把主题看作是小说复杂关系的一环或一个生成过程。

1985年是中国当代小说艺术发展的分水岭,同样也是小说语言探索的一个新起点。刘索拉、莫言、徐星、残雪、张承志等作家的创作,使小说语言不再仅仅是对客观世界的“照相式”的反映,而是带着强烈的主观情绪。王晓明认为表现功能是小说语言的根本,而作为逻辑和概念的指示性语言则妨碍了小说的表现力。王晓明甚至认为,语言是审美意识的天敌,为了表现创作主体的审美情趣,作家没必要遵从语言的一般化逻辑,而应该从小说家的审美情趣出发,寻找具有生命

[1] 王蒙:《探索断想》,《漫话小说创作》,上海文艺出版社,1983年版,第87页。

[2] 张兴劲:《当代短篇小说观念:开放走向放大》,《文学自由谈》,1983年第1期。

[3] 吴方:《关于小说主题学》,《北京文学》1989年第2期。

意味的小说语言^[1]。还有评论家注意到，汉字具有投射主观情感的特性：

“汉字所代表的语言作为符号个体，作为语言备用单位，其间投射着创造主体的情绪。同样，小说语言作为符号的集合，作为动态的语言使用单位，其间也充溢着使用者的主观情绪。这里体现出不同层次上的一个共同道理：人类在从感知客观世界到表现客观世界的过程中，融入了个体的整个身心。或者说情绪关注，本是人类艺术地把握世界的原始思维模式。”^[2]黄子平、莫言等也对小说的表现功能有过重要论述。小说语言从注重再现功能转为注重表现功能，是20世纪80年代中期重要的小说语言理论新变。

此外，小说的象征、反讽、变形等艺术手法也受到了重视和关注。

二

叙事学，也称叙述学，是20世纪上半叶的重要文学理论潮流。叙事学在中国的传播始于1979年。这一年，袁可嘉在《世界文学》上发表了《结构主义文学理论述评》。这是近三十年来第一篇比较全面而又有影响的评介叙事学（包括结构主义文学理论）的论文。随后，乐黛云在《“批评方法与中国现代小说研讨会”述评》一文中，再一次准确、全面地介绍了叙事学理论，并开创了运用叙事学来分析中国小说的先河。20世纪80年代中国译介的叙事学以传统叙事理论为主，主要有詹姆斯的《小说的艺术》、卢伯克的《小说的技巧》、福斯特的《小说面面观》等。进入20世纪90年代后，经典叙事学如《当代叙事学》、《叙事话语、新叙事话语》、《结构主义诗学》、《叙述学：叙事理论导论》等陆续翻译出版。至此，叙事学在中国得到了比较完整的传播。叙事学只关心叙事文体的叙事方式、叙述方式，而不看重叙事文与外在的社会生活以及历史之间的关系，它也不关心叙事文和作者之间的联系。因此，叙事学是一个封闭的纯粹形式系统。正如什克洛夫斯基所言：“我的文学理论是研究文学的内部规律。如果用工厂方面的情况来作

[1] 王晓明：《在语言的挑战面前》，《当代作家评论》1986年第5期。

[2] 谭学纯、唐跃：《语言情绪：小说艺术的一个层面》，《文艺研究》1986年第6期。

喻，那么，我感兴趣的不是世界纱市场的行情，不是托拉斯的政策，而只是棉纱的支数及其纺织方法。”^[1]叙事学与中国现实主义小说理论有着本质性的差异。叙事学的刺激，是20世纪80年代小说理论发生了根本性的变革，产生了叙述本体论的小说理论观点。程德培、孟悦、陈平原、南帆等，构建了小说叙述本体论的小说理论。

叙事学的影响，直接推动了小说理论着重思考小说文体的本质问题。1986年和1987年集中出现了关于小说文体本质探讨的小说理论著述，叙述作为小说的本体性属性得到了重视：“事实上，小说的根本成因并不在故事的虚构。虚构的故事也罢，非虚构的故事也罢，到了作家的手里只是‘一块料子’的质与量的差别而已，小说作为艺术的关键则在于‘如何做这块料子’。即便是一个真实的事件，由于作者的个性、气质、生活阅历、知识结构各不相同，其叙述的结果也会完全不同。所谓虚构的成分，对非虚构小说来说，恐怕主要表现在艺术的加工处理过程，也就是作家‘做料子’的过程。”^[2]这“加工过程”“做料子的过程”，就是小说的叙述。这种观念显示了对小说本体的崭新认识：不是事件、故事自身，而是如何处理事件、故事，才是小说的本质所在。于是，小说所叙述的对象退出了小说理论的前台，而叙述本身成为小说理论关注的对象：“小说从本质上来说是一种叙述的艺术。对于作为间接艺术的小说来说，叙述小说是一种技巧、一种手段，它实际上也是一种本体体现。”^[3]

陈平原、南帆、孟悦、季红真等则把叙述看作小说存在的根本。孟悦、季红真认为，“叙事方式”是小说的本体所在：“在各种小说中，又存在着各式各样的叙事人，各种叙事角度、演述方式和叙事语调。它们以各种关系形式完成小说情节的组织功能，实现认识方面的内涵

[1] 什克洛夫斯基：《散文理论》，《俄国形式主义文论选》，三联书店，1989年版，第14页。

[2] 程德培：《小说本体思考录》，上海文艺出版社，1987年版，第3页。

[3] 陈剑晖：《形式化了的叙述本体——走向本体的文学之四》，《云南社会科学》1989年第1期。

意义。”^[1] 这些关系形式，被称为“叙事方式”，它包括叙事人、叙事角度、叙事语调等要素。南帆认为，小说文体的本体内容是“叙述方式”，应该包含三个方面的基本内容：叙述结构、叙述语言、叙述角度^[2]。他认为，叙述方式的变革是20世纪80年代小说艺术变革最为重要的层面，而且还是20世纪80年代小说崭新的艺术因素，是区别传统小说的根本标志。陈平原提出了小说“叙事模式”的概念：“我认为，中国小说叙事模式的转变应该包括叙事时间、叙事角度、叙事结构三个层次。”^[3] 上述强调叙述的小说理论，是在叙事学影响下重要的小说文体理论建构。

除此之外，小说语言也被推到本体位置。汪曾祺认为，小说文体与语言密不可分，他说：“语言不只是技巧，不只是形式。小说的语言不是纯粹外部的东西。语言和内容是同时存在的，不可剥离的。”^[4] 在汪曾祺看来，写小说就是写语言。南帆、谭学纯、王定天也对小说的语言本体理论展开过深入的探讨。徐剑艺则把小说看作是艺术符号本体，和反映现实切割开来：“新时期的一些小说已从单纯‘再现现实生活真实’的认知模式中脱颖而出，归升到了作为一种崭新的审美符号系统的艺术世界。”^[5] 小说语言本体理论、小说符号本体论和小说叙事本体论，构成了新时期最为重要的三种小说形式本体理论。

三

进入20世纪90年代，叙事学最新理论动向——关于形式的意义的思考——也被介绍到国内：“在形式主义和早期结构叙述学‘纯’形式的小说研究中，文学意义被还原为形式特征和逻辑关系。随着叙述学在研究对象范围和理论本身等方面的扩展，这种情况发生了变化。首先，

[1] 孟悦、季红真：《叙事方法——形式化了的小说审美特性》，《上海文学》1985年第10期。

[2] 南帆：《小说艺术模式的革命》，上海文艺出版社，1987年版。

[3] 陈平原：《中国小说叙事模式的转变·序言》，北京大学出版社，1988年版。

[4] 汪曾祺：《关于小说语言》（札记），《文艺研究》1986年第4期。

[5] 徐剑艺：《论新时期小说的符号化倾向》，《文学自由谈》1987年第6期。

当叙述研究越来越多地接触到小说的复杂形式时,意义问题越来越难以回避;其次,随着叙述学重心从深层结构转向表层文本,一些原先被形式研究方法排斥在外的问题在新的理论气氛中提了出来。尽管小说叙述研究者仍然强调形式分析的重要性,可是他们却已充分认识到自己讨论的并不是纯粹形式问题,而是和意义密不可分的形式,即意义的形式问题。”^[1]韦恩·布斯的《小说修辞学》是中国当代最先介绍关于小说形式与文化之间关系的著作。21世纪,北京大学出版社以“新叙事理论译丛”为名,推出5部后经典叙事学译作:J.希利斯·米勒的《解读叙事》、苏珊·S.兰瑟的《虚构的权威》、詹姆斯·费伦的《作为修辞的叙事》、马克·柯里的《后现代叙事理论》和戴卫·赫尔曼主编的《新叙事学》。这套叙事学著作,基本上关注的是小说与叙事形式之间的关系。正如赵毅衡所言:“小说形式特征的变迁,与一定的社会文化形态相联系,不是内容,而是形式,更深刻地反映了文化对文学文本产生方式的制约力和推动力。”^[2]

西方学者对叙事学的“纯形式”的反思和中国学者对叙事形式和文化之间关系的思考,影响到了中国小说理论的发展。王一川的《中国现代卡里斯马典型——二十世纪小说人物的修辞论阐释》,是国内较早从修辞学的角度探讨小说人物理论的专著。赵毅衡的《苦恼的叙述者》较早地从具体小说文本分析入手,尝试建立起小说形式与文化的桥梁。它致力于探讨“20世纪第一个四分之一时期中国文化与中国小说的关系”^[3]。它以中国20世纪第一个四分之一时期的小说叙述者为切入点,从复杂的文化结构中来探讨叙述者:“叙述者是什么小说、任何叙述作品中必不可少的一个执行特殊使命的人物。……他有一种特殊的社会文化联系,经常超越作者的控制。他们强迫作者按一定方式创造他。作者,叙述的貌似万能的造物主,在他面前暴露出权力的边际,暴露出自己在历史进程中卑微的被动性。叙述者身份的变异,权力的强弱,

[1] 徐贲:《小说叙述学研究概观》,《文艺研究》1988年第4期。

[2] 赵毅衡:《叙述形式的文化意义》,《外国文学评论》1990年第4期。

[3] 赵毅衡:《苦恼的叙述者》,北京十月文艺出版社,1994年版,第3页。

所起作用的变化，他在叙述主体格局中的地位的迁移，可以是考察叙述者与整个文化构造之间关系的突破口。”^[1] 杨义的《中国叙事学》以中国古代小说叙事形式为研究对象，全面地探讨了小说形式系统与文化之间的关系。杨义认为，中国文化特征为中国叙事学的根基：“中国人是这样看待叙事：叙事学就是头绪学，就是顺序学。中国叙事学以史为源头，以史为重点，它是从史学里发展起来的，然后波及到小说、戏剧，它是把空间的分隔换成时间的分隔，然后按顺序重新排列这样一个过程。”^[2] 杨义立足于返回到中国文化的原点，从中国独特的文化观念、哲学观念和美学观念入手，来探讨和建立中国叙事学理论。《中国叙事学》从中国文化观念入手，全面地分析了叙事结构、叙事时间、叙事视角等形式要素，系统地建构了叙事形式与文化之间的联系。至此，中国小说理论突破了“纯形式”的牢笼。《中国叙事学》也因此成为中国文化与叙事形式之间关系探讨的集大成著作。

注重小说形式与文化之间的关联，固然是理论自身的延展，也是20世纪90年代中国社会文化转型的必然结果。20世纪90年代市场经济建立后，小说创作的精神价值，而不是小说叙事形式，日渐成为最重要的问题。20世纪90年代初期，围绕王朔、王蒙、张承志、张炜的小说创作所引起的“人文精神”大讨论，实质上是一场有关小说价值的讨论。在这场讨论中，小说叙事形式与价值的关系得到了初步浮现。随着先锋文学的转向，小说理论不再把目光集中在形式自身上。而20世纪90年代，新历史主义小说、女性主义小说等创作潮流的兴起，也为小说叙事形式与文化之间建立起关联起到了推动作用。另外，在这一历史阶段，重视小说的社会价值，注重小说的主体精神，成为市场经济时代小说的重要使命，小说形式、技巧不再是一个单独、封闭的系统。李建军曾言：“由于没有正确处理内容、意义与技巧形式的关系，由于对技巧实验的过分热衷，现代主义和后现代主义小说家不仅没有能成功地使小说成为作者与读者之间进行交流和沟通的伟大媒介，

[1] 赵毅衡：《苦恼的叙述者》，北京十月文艺出版社，1994年版，第1页。

[2] 杨义：《中国叙事学》，人民出版社，1997年版，第6页。

反而在他们之间形成一种疏离乃至对抗的异化的关系形态。这就说明，技巧的实验和变化并没有带来小说艺术的进步和发展，反而造成了小说的危机。”^[1]

四

小说的文体特征是什么？小说这一文体和散文甚至诗歌到底有何区别与联系？吸收散文笔法与结构，借鉴诗歌的意境甚至象征、反讽等艺术手法，成为这个时期小说文体理论建构的重要内容。在这个时期，出现了诸多探讨小说的散文化、诗化的理论探讨，其目的在于借鉴散文、诗歌的文体资源，反思现实主义小说理论规范。

新时期最有意义的小说体式理论是关于中篇小说、长篇小说的文体理论讨论。由于新的历史阶段，中篇小说创作繁荣，直接推动了对中篇小说这一文体体式的深入思考。从20世纪70年代末期到整个20世纪80年代，中篇小说文体理论的探讨一直在延续。这种探讨大概从中篇小说的审美属性、艺术特点、结构形态、艺术形态、叙事体特征等方面展开。

腾云从中篇小说的审美属性入手揭示中篇小说的文体特征。腾云认为，中篇小说截取的是“生活、人生的一个完整的段落，带着这一段生活本身的空间广延性与时间延续性”，这种“生活片段的整体性”是中篇小说把握生活的最为重要的特征。这一特征决定了中篇小说的“框子不求其大，情节不求其散，人物不求其多，冲突不求其杂”。^[2]中篇小说的篇幅被认为是中篇小说存在的本质规定。有论者认为，中篇小说是“篇幅和艺术容量的统一，归根结底是一个在相应的篇幅中追求艺术容量充分饱和的问题”，而中篇小说艺术容量的饱和，“是指在一定的篇幅内尽可能表达非单一的深刻的主题思想，容纳更丰富的能为深化主题的思想服务的社会生活画面，塑造除了主人公以外的

[1] 李建军：《小说修辞研究》，中国人民大学出版社，2003年版，第92-93页。

[2] 腾云：《试谈中篇小说的审美属性》，《文学评论》1983年第6期。

其他几个也具有典型性的人物形象”^[1]。还有批评家认为,“中篇小说仅仅是处于短篇小说与长篇小说之间的一种中型构造的小说”^[2]。上述有关中篇小说文体理论的探讨还停留在直观的、感性印象之中,张德祥对中篇小说文体特征的解释则要“科学”些。他认为,所谓短篇小说、中篇小说、长篇小说所涉及到的篇幅、字数的量,仅是感性层面的。他认为,中篇小说毫无疑问和“量”联系在一起,但是这“量”,不是字数和篇幅,而是取决于中篇小说“量”“所酝酿成的审美氛围和特定的审美心理结构——轻松的但又有一定厚度和重量的,集中的但又有一定延伸性、蕴藏性和扩散性的审美价值定向。”至于中篇小说的“质”的规定性主要体现为:在结构方式上主要有“主体结构力”“形象结构力”“意向结构力”三种;塑造人物形象的主要方法是“集中与扩散”相结合;在审美特性上主要体现为“直接性”“扩散性”“强烈性”。^[3]刘思谦则引进叙事学的知识,尝试界定中篇小说在叙事学上的特征。刘思谦肯定了中篇小说的“篇幅中等”,仍是中篇小说“质”的规定,并从叙事学的角度“规定”了中篇小说的文体属性。“叙事方式灵活多变,改变了从头道来、环环相扣的评书式叙事”,“视点随人物塑造的需要而转换,突破了一贯到底的全知全能视点,出现了多视角、多角度的各式各样的结构形态”,“情节的单一性、完整性被打破了,小说叙事河床开始超越情节的因果链条变得错落有致”。^[4]

从总体上处于感性、直观的层面,还缺乏必要的“科学”性,这也是20世纪80年代中篇小说文体理论探讨无法深入、无法持久的根本原因。

长篇小说也是新时期以来一直繁荣的文学体式,与长篇小说繁荣相伴随的长篇小说文体理论探讨也一直非常活跃。《文艺报》《文学评论》《当代作家评论》等报刊组织了多次长篇小说理论探讨。

[1] 朱文华:《中篇小说艺术特点初探》,《清明》1983年第4期。

[2] 周政保:《走向开放的中篇小说的结构形态》,《文学评论》1984年第6期。

[3] 张德祥:《论中篇小说艺术形态的特征》,《文艺评论》1985年第6期。

[4] 刘思谦:《作为叙事体文学的中篇小说》,《当代作家评论》1986年第1期。

20世纪80年代初期,长篇小说创作出现了繁荣的气象,有关具体长篇小说的评论和对一个阶段长篇小说的“综述”性评述较多,而长篇小说文体本身的理论思考还不够。从有限的长篇小说的文体特性思考来看,这个时期长篇小说文体特性的思考,较多地集中在题材与主题领域。长篇小说被看作是“‘生活教科书’和‘时代的镜子’。读者从长篇小说中不仅要认识和理解历史的生活,也要帮助和引导他们认识和理解当前现实的生活”。^[1]长篇小说的结构与各种表现方法也很受关注。李兆忠的《长篇小说结构的艺术整体性》^[2]、何镇邦的《文学观念的开拓与艺术手法的创新》^[3]、张志忠的《论长篇小说的结构艺术》^[4]、陈思和的《关于长篇小说结构模式的通信》^[5]等即是其中的代表作。从20世纪80年代末期开始,长篇小说的文体意识日渐强烈,出现了许多重要的有关长篇小说文体理论的探讨。不过,初期的长篇小说文体探讨仍然集中在比较感性的层面。宋遂良认为:“长篇作为时代进程、社会生活、人生体验的大容量、高密度载体,应该具有多层、多维、多义的主题和情感。”^[6]长篇小说的“容量规范”因此被看作是重要的文体特征:“基本最关涉根本的恐怕在于容量规范。亦即长篇是以大格局、大篇制、大容量、大境界的特质见称。”^[7]进入20世纪90年代,长篇小说的文体理论探讨接受了叙事学的滋养,长篇小说被视为在视角、视点上有着特殊要求的文体:“视角的转换,从政治、经济、文化各个角度或者说从一种大文化的角度去选择题材、提炼主题、刻画人物、展开情节,才能使长篇小说包容广阔的生活流程,体现丰富的人生阅历,揭示复杂的性格命运和烘托浓厚的文化意蕴。”同样,

[1] 孙武臣:《五年来部分长篇小说述评》,《文学评论》1982年第1期。

[2] 李兆忠:《长篇小说结构的艺术整体性》,《文学评论》1985年第4期。

[3] 何镇邦:《文学观念的开拓与艺术手法的创新》,《文学评论》1985年第4期。

[4] 张志忠:《论长篇小说的结构艺术》,《小说评论》1988年第6期。

[5] 陈思和:《关于长篇小说结构模式的通信》,《当代作家评论》1988年第3期。

[6] 宋遂良:《气度·文化意识和形式创新——长篇小说创作的现状和前景》,《当代作家评论》1988年第2期。

[7] 黄毓璜:《长篇小说的整体把握——长篇阅读札记》,《文学评论》1991年第4期。