

小说文体研究

小说文体研究

中国社会科学出版社文学编辑室 编

XIAOSHUO WENTI YANJIU

I054

92

乙

小说文体研究

中国社会科学出版社

文学编辑室编

8274/01

中国社会科学出版社

一九八八年·北京



B

592351

责任编辑： 张晓丹
责任校对： 张 白
封面设计： 徐 宏
版式设计： 李 勤

小说文体研究

XiaoShuo Wenti Yanjiu

中国社会科学出版社文学编辑室编

*

中国社会科学出版社 出版
发 行

新 华 书 店 经 销
北 京 新 华 印 刷 厂 印 刷

787×1092 毫米 32 开本 12.75 印张 2 插页 269 千字

1988 年 8 月第 1 版 1988 年 8 月第 1 次印刷

印数 1—3 200 册

ISBN7·5004·0350·X/I·44 定价： 4.00 元

内 容 简 介

如果你曾经为读不懂近年来的一些小说而皱过眉头，如果你想知道成功的文体实验与拙劣地玩弄技巧的区别，本书会给你帮助：别一种批评眼光，别一种审美尺度为你提供观照文学作品的新视角。如果更深地思考一番，你会从本书有关文体的不尽相同的分析、认识中窥见“小说文体研究热”这一现象本身所蕴涵的社会、历史因素。

编者前言

呈显于读者面前的这本《小说文体研究》，是近年来我国文学批评界研探小说文体诸问题的论文选辑。

近年来的小说文体研究，可追溯到八十年代初，其先声是一些小说家关于小说艺术探索的言论。如王蒙在《对一些文学观念的探讨》（《文艺报》1980年第4期）中对艺术探索多样化的强调，李陀在《打破传统手法》（《文艺报》1980年第9期）中对“新的艺术形式”的呼吁，高行健在《现代小说技巧初探》（花城出版社1981年版）中对小说技艺的更新趋势的论评等。这些看法均以对形式和技巧因素的作用及功能的刻意突出，在当时普遍着眼于题材和主题的文坛引起较大的反响。一九八四、一九八五年，小说创作中一些作品对传统艺术模式及手法的各种变异，迫使人们思索和探究有关小说的结构、语言和叙述等问题，着眼于一定的文体问题的理论批评文章逐渐出现，具有代表性的有黄子平的《论中国短篇小说的艺术发展》、周政保的《论中篇小说的结构形态》等。一九八六、一九八七年，更多的理论批评工作者对文体问题表现出兴趣并开始自己的思索，文体问题遂成为小说研究中的一个热点。据不完全统计，两年来有关小说文体的论文有70多篇，而论及的问题广涉小说文体问题的宏观考察，小说的结构方式和结构形态、叙事观念与叙事技巧、语言功能与语言风格，以及具体小说作品的文体特征等等。

文体问题由一般涉及到集中探讨，经历了一个过程，这个过程，是由不同的人以不同角度的探求成果来丰富和推进的。作家们是在寻求最能表现个体的思维方式和心理感受的艺术形式中，发现文体的重要性的，如汪曾祺谈语言，林斤澜谈叙述，都是出自独特的创作追求的经验之论；而批评家们的理论视力凝聚于文体，或者是在对文体特征鲜明的作品的研读中逐渐领悟到的，或者是在对小说创作整体趋向的总体考察中自然捕捉到的，或者是在文学内部规律的深入探求中渐次把握到的。这些都可以由各有千秋的文体论文中见出。这一方面说明小说文体问题作为文学批评的新焦点所具有的时代和艺术的必然性，另一方面也说明，文体问题的提出和研讨，可以而且必然有着多种多样的角度和视点。小说的文体问题虽然刚开始引起一部分小说家和小说批评家的关注，但其在文学建设上的重要性以及可能产生的深远影响都不可以低估。正是基于这样一个看法，我们在小说文体研究方兴未艾之时选编了这本《小说文体研究》。我们既想通过这个论集，向人们展示小说文体研究的初步实绩与兴起现状，提供文学研究的最新信息，也想借此对小说文体的研究作些推波助澜的工作，促使这个重要的研究趋向更加有力和更加深入地向前发展。

本书的 28 篇论文，内容包括小说文体特点的一般描述、小说艺术思维新变的追索、形式的本体论考察，小说的结构形态、叙述方式与语言传达的具体论析，部分小说作品文体特征的阐释等。另外，还收入了部分作家有关文体问题的论述。在编排上，既是自己的创作心得又是别人的研究对象的作家的文体论文排在第一组，其后依次是：文体问题的

理论概说、结构问题、叙述问题、语言问题，具体作品的文体批评。书后附收的《小说文体研究概述》意在弥补本书收文有限的缺陷，并给读者提供有关小说文体研究的更多线索和全面情况。

本书在选文标准上，除考虑确实言之有物并具有一定影响者外，还特别注意了观点表述上的是否明晰与自然。有些论文论述玄虚而艰涩，虽不乏奇思异见，却令人难以捕捉。从便于读者理解计，此类论文只好割爱了。还有一些见解和文字都不错的论文，因同题论文较多，水平又在伯仲之间，也只好忍痛割舍。

白焯同志负责本书的编选工作，王中忱、张晓丹同志参与了编选。还应予以说明和感谢的是，吴方、罗强烈、李国涛、黄子平、南帆等同志，对于本书的编选也都给予了多方面支持与帮助。

中国社会科学出版社

文学编辑室

1987.9.25.

目 录

编者前言·····	(1)
关于小说语言 (札记) ·····	汪曾祺 (1)
谈“叙述” ·····	林斤澜 (11)
美文的沙漠 ·····	张承志 (24)
意象的激流 ·····	李陀 (30)
美的语言与情调 ·····	何立伟 (37)
我看小说	
——答《文学家》编辑问 ·····	贾平凹 (44)
小说文体的自觉 ·····	李国涛 (47)
小说文体二题 ·····	吴方 (65)
试论文学形式的本体意味 ·····	李劫 (75)
论小说艺术模式 ·····	南帆 (99)
论组构小说·····	林焱 (131)
小说叙述观念与艺术形象构成的	
实证分析·····	罗强烈 (147)
叙事方法——形式化的小说审美特性	
·····	孟悦 季红真 (166)
受指与能指的双重角色	
——关于小说的叙述者·····	程德培 (185)
关于“文学语言学”的研究笔记 (二题) ·····	黄子平 (198)

在语言的挑战面前·····	王 晓 明	(215)
传达的美学情调与符号机制·····	夏 中 义	(228)
叙述语言的功能及局限		
——新时期小说变化思考之一·····	程 德 培	(236)
小说文体的变迁与语言·····	於 可 训	(254)
小说技巧十年		
1976—1986年中短篇小说的		
一个侧面·····	南 帆	(261)
小说的选择		
——新时期小说发展的一个侧面·····	毛 时 安	(290)
近年小说创作文体变化散论·····	吴 秉 杰	(300)
短篇小说：发展中的文体·····	罗 强 烈	(306)
新笔记小说：寻根派也是先锋派·····	李 庆 西	(318)
汪曾祺小说文体描述·····	李 国 涛	(334)
林斤澜的矮凳桥·····	汪 曾 祺	(354)
精神分析与《红高粱》的叙事结构		
·····	李 洁 非 张 陵	(364)
文体的自由和精神的自由		
——矫健《短篇小说八题》解析·····	雷 达	(377)
小说文体研究概述·····	白 焯	(387)

汪曾祺

关于小说语言(札记)

语言是本质的东西

“他的文字不仅是表现思想的工具，似乎也是一种目的。”（闻一多：《庄子》）

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。

语言决定于作家的气质。“气以实志，志以定言，吐纳英华，莫非情性”（《文心雕龙·体性》）。鲁迅有鲁迅的语言，废名有废名的语言，沈从文有沈从文的语言，孙犁有孙犁的语言……何立伟有何立伟的语言，阿城有阿城的语言。我们的理论批评，谈作品的多，谈作家的少，谈作家气质的少。“诵其诗，读其书，不知其人可乎？”（《孟子·万章》）理论批评家的任务，首先在知人。要从总体上把握住一个作家的性格，才能分析他的全部作品。什么是接近一个作家的可靠的途径？——语言。

小说作者的语言是他的人格的一部分。语言体现小说作者对生活的基本的态度。

从小说家的角度看：文如其人；从评论家的角度看：人

如其文。

成熟的作者大都有比较稳定的语言风格，但又往往能“文备众体”，写不同的题材用不同的语言。作者对不同的生活，不同的人、事的不同的感情，可以从他的语言的色调上感觉出来。鲁迅对祥林嫂寄予深刻的同情，对于高尔础、四铭是深恶痛绝的。《祝福》和《肥皂》的语调是很不相同的。探索一个作家作品的思想内涵，观察他的倾向性，首先必需掌握他的叙述的语调。《文心雕龙·知音》篇说：“夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情。沿波讨源，虽幽必显。世远莫见其面，覘文辄见其心。”一个作品吸引读者（评论者），使读者产生同感的，首先是作者的语言。

研究创作的内部规律，探索作者的思维方式、心理结构，不能不玩味作者的语言。是的，“玩味”。

从众和脱俗

外国的研究者爱统计作家所用的辞汇。莎士比亚用了多少辞汇，托尔斯泰用了多少辞汇，屠格涅夫用了多少辞汇。似乎辞汇用得越多，这个作家的语言越丰富，还有人编过某一作家的字典。我没有见过这种统计和字典，不能评论它的科学意义，但是我觉得在中国这样做是相当困难的。中国字的歧义很多，语词的组合又很复杂。如果编一本中国文学字典（且不说某一作家的字典），粗略了，意思不大；要精当可读，那是要费很大功夫的。

现代中国小说家的语言趋向于简洁平常。他们力求使自己的语言接近生活语言，少事雕琢，不尚辞藻。现在没有人用唐人小说的语言写作。很少人用梅里美式的语言、屠格涅

夫式的语言写作。用徐志摩式的“浓得化不开”的语言写小说的人也极少。小说作者要求自己的语言能产生具体的实感，以区别于其他的书面语言，比如报纸语言、广播语言。我们经常广播里听到一句话：“绚丽多采”，“绚丽”到底是什么样子呢？这样的语言为小说作者所不取。中国的书面语言有多用双音词的趋势。但是生活语言还保留很多单音的词。避开一般书面语言的双音词，采择口语里的单音词，此是从众，亦是脱俗之一法。如鲁迅的《采薇》：

他愈嚼，就愈皱眉，直着脖子咽了几咽，倒哇的一声吐出来了，诉苦似的看着叔齐道：

“苦……粗……”

这时候，叔齐真好象落在深潭里，什么希望也没有了。抖抖的也拗了一角，咀嚼起来，可真也毫没有可吃的样子：苦……粗……

“苦……粗……”到了广播电台的编辑的手里，大概会提笔改成“苦涩……粗糙……”那么，全完了！鲁迅的特有的温和的讽刺、鲁迅的幽默感，全都完了！

从众和脱俗是一回事。

小说家的语言的独特处不在他能用别人不用的词，而在在别人也用的词里赋以别人想不到的意蕴（他们不去想，只是抄）。

张戒《诗话》：“古诗：‘白杨多悲风，萧萧愁杀人’萧萧两字处处可用，然惟坟墓之间，白杨悲风尤为至切，所以为奇。”

鲁迅用字至切，然所用多为常人语也。《高老夫子》：

我没有再教下去的意思。女学堂真不知要闹成什么样子。我辈正经人，确乎犯不上酱在一起……

“酱在一起”大概是绍兴土话。但是非常准确。

《祝福》：

他是我的本家，比我长一辈，应该称之曰“四叔”，是一个讲理学的老监生。但比先前并没有什么大改变，单是胖了些，但也还未留胡子，一见面是寒暄，寒暄之后说我“胖了”，说我胖了之后即大骂其新党。但我知道，这并非借题在骂我：因为他所骂的还是康有为。但是，谈话总是不投机的了，于是不多久，我便一个人剩在书房里。

假如要编一本鲁迅字典，这个“剩”字将怎样注释呢？除了注明出处（把我前引的一段抄上去），标出绍兴话的读音之外，大概只有这样写：

剩 是余下的意思。有一种说不出来的孤寂无聊之感，仿佛被这世界所遗弃，孑然地存在着了。而且连四叔何时离去的，也都未觉察，可见四叔既不以鲁迅为意，鲁迅也对四叔并不挽留，确实是不投机的了。四叔似乎已经走了一会了，鲁迅方发现只有自己一个人剩在那里。这不是鲁迅的世

界，鲁迅只有走。

这样的注释，行么？推敲推敲，也许行。

小说家在下一个字的时候，总得有许多“言外之意”。“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛”，凡是真正意识到小说是语言的艺术的，都深知其中的甘苦。姜白石说：“人所常言，我寡言之；人所难言，我易言之，自不俗。”说得不错。一个小说作家在写每一句话时，都要象第一次学会说这句话。中国的画家说“画到生时是熟时”，作画须由生入熟，再由熟入生。语言写到“生”时，才会有味。语言要流畅，但不能“熟”。援笔即来，就会是“大路活”。

现代小说作家所留心的，不止于“用字”，他们更注意的是语言的神气。

神气·音节·字句

“文气论”是中国文论的一个源远流长的重要的范畴。

韩愈提出“气盛言宜”：“气，水也；言，浮物也。水大而物之浮者大小毕浮。气之与言，犹是也。气盛则言之短长与声之高下者皆宜。”他所谓“气盛”，我们似可理解为作者的思想充实，情绪饱满。他第一次提出作者的心理状态与表达的语言的关系。

桐城派把“文气论”阐说得很具体。他们所说的“文气”，实际上是语言的内在的节奏，语言的流动感。“文气”是一个精微的概念，但不是不可捉摸。桐城派解释得很实在。刘大—认为为文之能事分为三个步骤：一神气，“文字是最精处也”；二音节，“文之稍粗处也”；三字句，“文之最粗处也”。

桐城派很注重字句。论文章，重字句，似乎有点卑之勿甚高论，但桐城派老老实实在地承认这是文章的根本。刘大魁说：“近人论文不知有所谓音节者，至语以字句，则必笑为末事。此论似高实谬。作文若字句安顿不妙，岂复有文字乎？”他们所说的“字句”，说的是字句的声音，不是它的意义。刘大魁认为：“音节者，神气之迹也。字句者音节之矩也。神气不可见，于音节见之；音节无可准，以字句准之”。“凡行文多寡短长抑扬高下，无一定之律，而有一定之妙，可以意会而不可以言传。学者求神气而得之于音节，求音节而得之于字句，则思过半矣。”如何以字句准音节？他说得非常具体。“一句之中或多一字，或少一字；一句之中或用平声，或用仄声；同一平字仄字，或用阴平阳平上声去声入声，则音节迥异。”

这样重视字句的声音，以为这是文学语言的精髓，是中国文论的一个很独特的见解。别的国家的文艺学里也有涉及语言的声音的，但都没有提到这样的高度，也说不到这样的精辟。这种见解，桐城派以前就有。韩愈所说的“气盛言宜”，“言宜”就包括“言之长短”和“声之高下”。不过到了桐城派就更清楚地意识到这一点，发挥得也更完备了。

二十年代、三十年代的作家是很注意字句的。看看他们的原稿，特别是改动的地方，是会对我们很有启发的。有些改动，看来不改也过得去，但改了之后，确实好得多。《鲁迅全集》第二卷卷首影印了一页《眉间尺》的手稿，末行有一句：

他跨下床，借着月光走向门背后，摸到钻火家伙，

点上松明，向水瓮里一照。

细看手稿，“走向”原来是“走到”；“摸到”原来是“摸着”。捉摸一下，改了之后，比原来的好。特别是“摸到”比“摸着”好得多。

传统的语言论对我们今天仍然是有用的。我们使用语言时，所注意的无非是两点：一是长短，一是高下。语言之道，说起来复杂，其实也很简单。不过运用之妙，可就存乎一心了。不是懂得简单的道理，就能写得出好语言的。

“积字成句，积句成章，积章成篇。合而读之，音节见矣；歌而咏之，神气出矣。”一篇小说，要有一个贯串全篇的节奏，但是首先要写好每一句话。

有一些青年作家意识到了语言的声音的重要性。所谓“可读性”，首先要悦耳。

小说语言的诗化

意境说也是中国文艺理论的重要范畴，它的影响，它的生命力不下于文气说。意境说最初只应用于诗歌，后来波及到了小说。

废名说过：“我写小说同唐人写绝句一样。”何立伟的一些小说也近似唐人绝句。所谓“唐人绝句”，就是不着重写人物，写故事，而着重写意境，写印象，写感觉。物我同一，作者的主体意识很强。这就使传统的小说观念发生了很大的变化，使小说和诗变得难解难分。这种小说被称为诗化小说。这种小说的语言也就不能不发生变化。这种语言，可以称之为诗化的小说语言——因为它毕竟和诗还不一样。所谓

诗化小说的语言，即不同于传统小说的纯散文的语言。这种语言，句与句之间的跨度较大，往往超越了逻辑，超越了合乎一般语法的句式（比如动宾结构）。比如：

老白粗茶淡饭，怡然自得。化纸之后，关门独坐。
门外长流水，日长如小年。

（《故人往事·收字纸的老人》）

如果用逻辑紧严，合乎语法的散文写，也是可以的，但不易产生如此恬淡的意境。

强调作者的主体意识，同时又充分信赖读者的感受能力，愿意和读者共同完成对某种生活的准确印象，有时作者只是罗列一些事物的表象，单摆浮搁，稍加组织，不置可否，由读者自己去完成画面，注入情感。“鸡声茅店月，人迹板桥霜。”“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。”这种超越理智，诉诸直觉的语言，已经被现代小说广泛应用。如：

抗日战争时期，昆明小西门外。

米市，菜市，肉市。柴驮子，炭驮子。马粪。粗细瓷碗，砂锅铁锅。焖鸡米线，烧饵块。金钱片腿，牛干巴。炒菜的油烟，炸辣子的呛人的气味。红黄蓝白黑，酸甜苦辣咸。

（《钓人的孩子》）

这不是作者在语言上耍花招，因为生活就是这样的。如果写得文从理顺，全都“成句”，就不忠实了。语言的一个标准是：诉诸直觉，忠于生活。