

小说结构美学

金 健 人



浙江文艺出版社

I054
60
2

小说结构美学

金 健 人

DE 67/11



浙江文艺出版社
B 419713

责任编辑 李庆西

封面设计 靳 斌

小说结构美学

金健人 著

浙江文艺出版社出版发行
(杭州武林路125号)

浙江新华印刷厂印刷
(杭州环城北路天水桥堍)

浙江省新华书店经销

开本850×1168 1/32 印张8.375 插页2 字数177,000 印数240001—450004
1987年10月第1版 1987年10月第1次印刷

统一书号: 10317·241

定价: 1.90元

目 录

绪 论

- 一、叙事文学的发展与结构的美学涵义..... 1
- 二、结构的不同层次..... 8

第一章 时 间

- 一、时间也是一个角色..... 12
- 二、时序..... 16
- 三、时差..... 24
- 四、时值..... 27
- 五、时间的多种层次..... 36

第二章 空 间

- 一、空间与时间..... 47
- 二、地域、场所..... 54
- 三、社会..... 60
- 四、景物..... 67
- 五、空间感..... 75

第三章 人 物

一、人物关系	83
二、人物的复杂层面	92
三、心理世界	105

第四章 结构的内在依据

一、“常识”与“特例”	125
二、因果联系	131
三、性格轨迹	140
四、对应	152
五、叙事单元	159

第五章 叙 事 方 式

一、角度	170
二、视点	177
三、人称	185
四、人称固定时的视点变化	201
五、人称转换时的视点变化	210

第六章 基调与节奏

一、基调的物化形态	227
二、节奏：强度与密度	236
三、节奏的形式	250

后 记

绪 论

一、叙事文学的发展与结构的美学涵义

小说是叙事文学发展长链中的较新的一环。小说结构的美学涵义可以在整个叙事文学的发展和衍变中，在形式与内容的相互制约又相互渗透的关系中，略见大概。

“小说起源于神话”。^①远古时代的人们由探究梦境的来源产生了灵魂不灭的观念，由惊惧天地万物的无常而造出全能的主宰，于是，一种“通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身”^②的口头文学就产生了。由于“不自觉”的加工和口耳相传的集体创作，神话的结构无可避免地带有自身的不完整性和流传的变异性。即便古代希腊的神话创作，也未能见诸结构的整严，我们现在所见到的希腊神话，大都是后人根据散见于荷马史诗、赫希俄德的《神谱》以及奴隶制古典时期的文学、历史和哲学著作中的若干片断整理、缩写的。

鲁迅认为，“从神话演进，故事渐近于人性……”^③文学进入人的世界，则必然趋向克服思路的散漫。在神话传说的

① 鲁迅：《中国小说史略·中国小说的历史变迁》。

② 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》。《马克思恩格斯选集》第二卷，第113页。

③ 鲁迅：《中国小说史略·中国小说的历史变迁》。

基础上，出现了由行吟诗人演唱的古代史诗。公元前八世纪，古希腊盲诗人荷马便是这方面的集大成者。《伊利亚特》和《奥德修纪》这两部史诗包括了当时各类史诗的特点，表现在结构上的最明显的进步就在于克服了零碎片断性，达到了系统化。《伊利亚特》将十年战争收缩到两个月，两个月又集中到几天来写；而《奥德修纪》则以一个人物的漂流为线串接起许多神话和传说。这以后出现了欧洲第一部个人完成的“文人史诗”——古罗马诗人维吉尔的《伊尼德》，使史诗在结构方面获得了进一步的定型，除达到系统性外，这定型还消除了口头文学固有的流传变异性。

与古希腊的韵文叙事诗相呼应的，是古代中国在公元前六世纪出现的散文叙事体——通过讽喻性的短小故事来说明某种道理的寓言和对重要历史事件和人物加以具体记载的巨型史诗文学。史诗文学重在纪实，绝少虚构，是对过往史料的总结，攫取的是已经发生的人和事，但它在结构上有一个与史诗共同的重要特点，那就是对材料的全局性把握，是一个系统化的总体。这对于后世长篇小说的出现是一个不可缺少的准备。

在西方，小说的产生和兴盛都在戏剧之后。在中国，小说问世先于戏剧，而小说的繁荣又在戏剧的繁荣之后。所以，西方是戏剧影响小说，而中国是小说影响戏剧后又反过来被戏剧影响，同时，还特别受一种特殊的民间艺术“说话”的影响，这就形成了各自不同的小说结构体系：西方小说重实描，中国小说重虚拟；西方小说重心理，中国小说重动作；西方小说多自传式，中国小说多列传式；西方小说讲究时空调度，中国小说主张自由流转……。至“五·四”以后，

中国小说由于鲁迅、郁达夫等大师的改革和受外国小说的影响，结构体系又为之一变。

戏剧文学，依宽泛的尺度可以划归叙事文学，为严格地区分，它会把一只脚踩进抒情文学的疆域。它不象史诗那样“特别擅长于出色地讲述生活中所发生的事件”，而是“使各种各样人物在我们的面前呈现出来，促使他们讲话，并且促使他们互相之间展开各种不同的关系。”^①所以，对于叙事文学来讲，它的基本结构单位是事件；对于戏剧文学来讲，它的基本结构单位是动作；而对于抒情文学来讲，它的基本结构单位则是“象风飘过琴弦一样震动诗人心灵的瞬息感觉”。“因此，无论抒情作品有怎样的思想，它不应该太长，往往应该是很短的”。^②加上创作时诗人激情喷涌的方向和感情起伏的层次本身就是一种结构，所以，结构对于抒情文学来说并不是什么难关，这也就是抒情文学终难向叙事文学提供多少有关结构的新鲜经验的原因。而戏剧文学则不同，它的渐趋规整以至到古典主义时期规整得过于严厉的时空限制，对叙事文学的结构演变具有不可忽视的影响。埃斯库罗斯首创三联剧，使众多事件在有限时空中得到了有意识的集中；索福克勒斯变“三联”为“单联”，更强化了情节的整一和内在的联系；欧里庇得斯领先发掘戏剧的心理因素，为文学的形象构成增加了新的结构层面；而古典主义的“三一律”，又为叙事文学对时空的能动处理提供了先导经验。

但戏剧到底不是标准意义的叙事体，要讲小说的直接源

① 杜勃罗留波夫：《阿·瓦·柯尔卓夫》，《杜勃罗留波夫选集》上海译文出版社1983年版第一卷，第10页。

② 别林斯基：《诗的分类和分型》，《别林斯基论文学》新文艺出版社1958年版，第174页。

流还是得回到史诗上来。从史诗到小说，中国过渡的桥梁是骑士传奇，以忠君、行侠为内容，以英雄、美女为主角，在结构上，已经确立了以一、二个人物为中心，把冒险经历组接成一个长篇故事的格局，对人物的外形与内心也有了一定的细节刻划，初具小说规模。而比十三世纪盛行于西方的骑士传奇早四、五百年，中国的唐传奇就已非常发达，这种文言体的短篇也多以爱情与豪侠为主题，内容也渐由鬼神的天地转向现实的世界，作者的创作意识得到了进一步的明确，“乃作意好奇，假小说以寄笔端。”^①中国小说强调所述故事须有头有尾的传统也于此时形成。

十四世纪中叶，《十日谈》的出现为欧洲小说史树立了第一块里程碑。当时正值十字军东征之后，东方文学的影响加上自己民族的传统，意大利的薄伽丘借十个男女青年为躲避黑死病在佛罗伦萨乡间的一个别墅住了十天为名，讲了一百个故事，反映了当时意大利广阔的社会现实。它的单篇写法，开欧洲近代短篇小说之先河，不象以往的短篇故事一样仅为事件的记录，而是概括现实、塑造人物、刻划心理、描绘自然。它的框形结构，引发了长篇小说的规模，把一百个短篇镶嵌在一起，虽然相互之间缺乏有机的联系，但说明作者已在有意识地注意结构上的技巧。自此，意大利短篇创作风行达二百年之久，法国那伐尔的《七日谈》和英国乔叟的《坎特伯雷故事集》都是此一格式的直接承袭者。

比之法国拉伯雷的结构松散的《巨人传》稍后，西班牙佚名氏的《托美思河的小拉撒路》（中译本名《小癞子》）问

^①〔明〕胡应麟：《少室山房笔丛》卷三十六。

世，启开了流浪汉小说的河闸。半世纪后的《阿尔法拉契人的古斯曼》、《大骗子堂·帕勃罗斯·布斯康的一生》，英国的《杰克·威尔顿生平轶事》，法国的《弗朗西昂趣事》、《吉尔·布拉斯》，德国的《西木卜里其西木斯奇遇记》等，一大批流浪汉小说和仿流浪汉小说相继出现，形成一股蔚为壮观的潮流，以至连塞万提斯的《唐·吉珂德》、斯威夫特的《格列佛游记》、菲尔丁的《汤姆·琼斯》那样的伟大作品都难抹其结构上的承袭痕迹。这类小说的结构特点是通过一个主人公的漫游，展现出各种外界景象和社会现象；主人公可以不是情节的推动者，但却是情节的组织者；自成段落的行状轶事与人物的性格虽无必然联系，但却大大扩展了小说对事物的包容量。

如果说十七世纪尚为戏剧时代的话，那么十八世纪可以说是小说的世纪。在资本主义经济发展的基础上，在自然科学和唯物主义哲学的影响下，全欧性的启蒙运动积极为资产阶级革命准备思想条件，小说这一最民众化的文体必然成为启蒙思想家的得力武器。蕴藏在形式内部的表现潜力得到了全面的开发，新兴的叙事文体拓开了一个个新的疆域。流浪汉小说到菲尔丁、斯摩莱特发展为情节小说；孟德斯鸠的《波斯人信札》打开了小说与哲学的通道，出现了伏尔泰的《老实人》、《天真汉》，狄德罗的《拉摩的侄子》、《定命论者雅克》等哲理小说；理查生集中描写一件事的始末的写法结束了流浪汉小说的传统，故事叙述者的视线与故事主人公的脚步一齐放缓下来，使叙事重心有可能产生内移，使描绘笔触有可能由粗趋精，于是，内省代替了外察，大批的抒情小说涌现。

当然，相反的做法并不都会导致相反的结果，否定之否定从来不是简单的重复，流浪汉小说在时空上的扩展是为了增大作品的容量，而抒情小说在时空上的收缩并不意味着容量的减少而是要使之浓缩。恩斯特的《伤感的旅行》、歌德的《少年维特之烦恼》、卢梭的《新爱洛绮斯》等，极力将抒情诗的成分引进小说，新的技巧开辟了新的疆域，新的疆域又催发了新的技巧，小说的表现武库中，先有叙述再有描写，现在又多了议论和抒情。

到十九世纪，小说艺术中发展成熟了的各个方面被司汤达、巴尔扎克、福楼拜、托尔斯泰等巨匠利用，尽管各家的侧重不同，但他们的努力无疑把小说艺术提高到了一个新的境界（中国古典小说达到这种境界实际上比西方早一百年，《红楼梦》即是一例。但因小说在中国向来为正统文学所排挤，其创作中的优劣得失又无系统的理论加以整理和疏导，所以，往往不能形成一个拥有众多作家的创作群体加以自觉的总结和发展，至使个人的才能成了主导的决定因素）。上一世纪被单向发展了的情节、哲理、情感，至此达到了一种复合：以复杂紧凑的情节为骨架；以精微细切的感情为血液；以深刻独到的见解为灵魂，而这一切，又有机地融合在一个个不断转换的场面中被历历如现地描叙出来，这一突破性的进展终于奠定了小说在文坛上的盟主地位。而到了现当代，小说结构已发展到多层面复合式的立体构筑，创新的结构技巧与传统的结构手法相结合，更是极大地丰富了艺术对生活的表现力。

小说结构的这种由简单到复杂、由低级到高级的发展变化，标志着人类审美意识的逐步完善与艺术地掌握世界的技

能的不断提高。艺术发展的历史，本身就是一个越来越深刻而完整地感性上审美地把握世界的发展过程。小说，成了最能发挥语言文学的优势的文学样式。它不象诗歌要借助朗诵或音乐，也不象戏剧要依赖表演，更不象电影要直诉画面，当然也无须如报告文学般局限于真人真事，甚至比起标准意义的散文来，在篇幅的长短和维系读者兴趣以及发挥作者的想象力上，都拥有着更大程度的自由。所以，它是间接性最强的文体，又是驰骋天地最为广阔的文体；它是对姊妹艺术依赖性最小的文体，又是最能综合相邻艺术的表现力的文体；它是最易初试成功的文体，又是最耗心智且最难穷尽其潜力的文体……而这一切，都建基于小说多侧面多层次的综汇性结构上。

这结构，既不同于诗歌结构以“瞬息的感觉”为基本单位，通过符合一定格律的文字的组合，侧重表现作者的主观感情，努力创造一个情景交融的意境，暗示、诱导读者去发现一个具有深刻意义的境界；也不象戏剧结构以动作为基本单位，在严格的时空限制内，通过组织高度集中的矛盾冲突来编织动人心弦的艺术情节，再现出渗透着作者思想情感的现实生活，让观众直接去感觉而一刻也不允许作者的出面解释；这小说结构，是以细节为最小单位，纵可以事件为结构重心，沿事件的时间关系串联细节，体现各种社会现象之间的因果联系；横可以场面为结构重心，按场面的空间关系并联细节，突出各种社会现象之间的特征对应；还可纵横交错，在时空并进、人物与情节的交相发展中，上下几千年，纵横数万里，自由地表现社会生活的各个方面，在非常广阔的生活场面、非常复杂的社会关系以及非常隐秘的心理活动

等各个层面上，调动各种表现手法进行艺术组接，而这艺术组接，又被贯彻到每一步具体的创作实践中去。

二、结构的不同层次

从史诗经传奇到小说，从萌芽趋成熟至繁荣，这无论在内容上还是在形式上都既是继承又是发展，而这些，又都必须以结构的继承和发展为契机。

结构可以分为“内部结构”和“外部结构”，这反映着艺术结构本身也存在着种种不同的层次，它们受内容影响和影响内容方面都有着不同的差别。“内部结构”主要指创作一部作品时对具体材料的组织安排，它在直接受着内容的影响；而“外部结构”主要指的是某一文体发展到某一特定阶段所具有的大致法规，它在一定限度内可以离开内容而独立存在。如诗歌要写得象诗歌，小说要写得象小说，戏剧要写得象戏剧，这“象”与“不象”，正说明着是否符合这类文体的外部结构。鲁迅的小说与茅盾的小说，巴金的小说与沈从文的小说，就其外部结构来说应该是相同的，而就其内部结构来说，不但不同作家的作品之间极不相同，就是同一作家的作品之间也极不相同。

作家在创作时，当然重视内部结构远甚于外部结构，因为创作一部作品时对具体的材料的组织安排主要地是依具体材料而转移的。小说家很少有意识地把注意力投射到外部结构上，这种注意力的能够在外部结构上获得解放，应归功于长期研读文艺作品的过程中，外部结构在作者意识中日复一日地“沉淀”的结果。比起内部结构来，外部结构更具形式的独

立性，时间的稳定性，历史的继承性。它是文学在长期的发生、发展、离合、演变的过程中，以其对生活内容的不同表现重点、不同表现途径、不同审美要求以及不同的社会需要所形成的各种不同体裁，并使这些体裁各具塑造形象的特有方式，对它的突破往往不能依赖某个人的天赋，而需要一代人的努力，甚至会几代人智慧的结晶。人们对它们的认识和掌握却是历史地形成的。“新的艺术，没有一种是无根无蒂，突然发生的，总承受着先前的遗产……”^①这种“承受”在外部结构上表现得尤为明显，叙事结构的历史演进已是很好的说明。平常人们对作品结构的探讨，当然主要并不侧重外部结构而是在内部结构，而内部结构虽为内容的直接影响所决定，但仍也抹不掉其“承受”的痕迹。

鲁迅在创作第一篇小说之前，阅读了古今中外的大量文艺作品，其中最爱俄国的果戈理、波兰的显克微支、日本的夏目漱石和森鸥外，这样，在鲁迅作品里，就既有果戈理含泪的微笑，又有显克微支的精警深广，还有夏目漱石的精美语言、新颖形式和森鸥外的亦庄亦谐的深刻讽刺。他的第一篇小说《狂人日记》，从标题到组织材料的格式，都借鉴了果戈理的同名小说。再如罗马文学中的最辉煌作品，维吉尔的史诗《伊尼德》，就是前半部取法《奥德修纪》，后半部取法《伊利亚特》。借鉴不等于摹仿“旧瓶可以装新酒，新瓶也可以装旧酒。”^②结构自有它的继承性。

果戈理的小说，其结构多不依赖情节的因果性，乞乞科夫驾着皮篷马车，既可以先去梭巴凯维奇家，也可以先去泼

① 鲁迅：《致魏孟克》1934年4月9日，载1977年2月19日《光明日报》。

② 鲁迅：《准风月谈·重三感旧》

留希金家^①。这个《死魂灵》和《钦差大臣》的作者，他“虽然具有根据两三个观察到的细微特征就能‘回溯地’创作出最复杂的性格的惊人能力”，但在如何把这些性格网罗在一起使他们自然地发生各种关系方面却毫无天赋可言，所以他不得不求助于普希金，结果，能够结构这两个代表作的基本事件都是普希金的馈赠。结构取决于内容，但并不都生发于内容，有时借来的衣服倒更合身。结构也自有它的独立性。

同于1979年被评为全国优秀短篇小说的《内奸》和《李顺大造屋》，分别为方之与高晓声所写。两个几乎同时发表的短篇，内容虽然不同，可细析其结构却基本相似：开篇的概述与结尾的“冲刺”，基本事件的选择与事件之间的连接，过渡时的交代与转折，甚至对两个主人公在命运重压下所发出的不平之声的安排，都何其相似：在《内奸》中，“看守他的人，只是偶尔听见他在梦中呜咽：‘毛主席哎——，我冤啊——！’”；在《李顺大造屋》中，“……老婆、妹妹问他为了什么事，吃了什么苦？他嘶哑着喉咙说了两个莫名其妙的短语：‘他们恶啊！我的屋啊！’”这不能说是偶然的巧合，结构不是作者的任意妄为，而是有其客观根据的。从大处说，相似的历史现象会产生相似的文学现象；从小处说，相似的现实生活的自然结构也可引发相似的文学作品的艺术结构。“观天地古今自然之文，可以悟作文者结构之法矣。”^②结构自有它的普遍性。

“正确的道路是这样的：吸取你的前辈所做的一切，然后

① 乞乞科夫、梭巴凯维奇、泼留希金，均为果戈理《死魂灵》中的人物。

② 毛宗岗：《绣像全图三国演义》第九十二回回首总评。

再往前走。”^①在创作上接受前人的遗产，重要的应是形式遗产，只有批判地继承其中的一切有益东西，才能更有效地反映现实的社会生活。而“有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分。”^②正因为意识到这一点，所以古往今来的一切有所作为的文学家，都象海绵一样拚命地吮吸着前人与同时代人的一切艺术上的新成果；也正因为明确地意识到这一点，高尔基才这样说：“新作家的几乎每一本书都和在它之前问世的作品有内在的联系，并且每一本新书里都有旧的因素……如果没有另外一个人，那么，司汤达、巴尔扎克、福楼拜和莫泊桑就不可能是这样一个人；如果前面两个人的作品没有完成，那么，这种工作应该由福楼拜和莫泊桑来完成。”^③

① 列夫·托尔斯泰语，见布罗茨基主编《俄国文学史》，作家出版社1962年版下卷，第1046页。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》。

③ 《高尔基论艺术》第150—151页。

第一章 时 间

一、时间也是一个角色

如同一切物质形态的东西都得存在于时间与空间之中一样，作为观念形态的文学艺术也离不开与时间、空间的联系。这种依存关系，可以归结如下几点：

艺术品的存在本身须占有一定时空。

艺术欣赏是一个时空过程。

艺术作用于人的感官所造成的幻觉世界自有某种时空关系；或者从根本上说，艺术表现须凭借一定的时空形式。

“时间是小说的一个主要组成部分。我认为时间同故事和人物具有同等重要的价值。凡是我能想到的真正懂得、或者本能地懂得小说技巧的作家，很少有人不对时间因素加以戏剧性地利用的。”^①英国作家伊利莎白·鲍温的这段话，道出了作为叙事文学的小说与时间的本质联系。因为人类最早的叙事意识，就是以时间为线索把各种事物串联起来。

在人类野蛮时期，尚无文字，但已有了各种各样的记事方法。如结绳记事、刻木记事、贝壳珠带记事等等。它们依

^①〔英〕伊利莎白·鲍温：《小说家的技巧》，载《世界文学》1979年第1期。