

表达艺术小丛书

叙事的艺术

孟繁华 著

中国文联出版社



表达艺术小丛书

叙事的艺术

孟繁华 著

中国文联出版社

表达艺术小丛书

叙事的艺术

孟繁华 著

中国文联出版社出版、发行

(北京农展馆南里10号)

1202厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

•

787×1092毫米 32开本4.375印张 88千字

1989年4月第1版 1989年4月北京第1次印刷

•

ISBN 7-5059-0777-3/I·529 定价: 1.50元

编者献辞

我们奉献给读者的是一套表达艺术丛书。既然是奉献，就不应该只是垂手拣拾的；既然是奉献，就不应该只是随便采撷的；那些裸露在表面俯身可得的又何须奉献。

奉献的，应该是奉献者自己最珍视的

——那才不是敷衍和搪塞；

奉献的，应该沾满奉献者的汗水且搅拌着心血

——那才是真挚和坦诚。

既然这样，那就破开坚硬的地表，

掀去遮眼的浅层，

向深处进掘……

——以献出我们的执著！

我们就是这样地奉献着，

且期待着爱的批评

和帮助。

1988年6月

目 录

一、叙事观念.....	(1)
(一) 前提：文学观念的嬗变现实	
(二) 叙事观念的调整与文学嬗变的巩固	
(三) 本文：作家叙事观念的选择	
二、叙事功能.....	(18)
(一) 表意功能	
(二) 媒介功能	
(三) 逻辑功能	
(四) 转换功能	
(五) 聚合功能	
三、叙事视角.....	(35)
(一) 叙事视角选择的意义	
(二) 叙事视角的形态分析	
四、叙事语调.....	(52)
(一) 语调的奠定	
(二) 语调与故事	
(三) 语调与人物	

(四) 叙事语调与作家的叙事习惯

五、叙事时间…………… (67)

(一) 叙事时间

(二) 情节时间

六、叙事距离…………… (77)

七、叙事节奏…………… (83)

(一) 情感变化的落差

(二) 情节发展的速度

八、叙事语言…………… (97)

(一) 语言传达与经验感受

(二) 叙事语言的修辞风格

(三) 叙事语言的快速演变

九、叙事模式…………… (112)

(一) 情节模式

(二) 复调模式

(三) 象征模式

(四) 情绪模式

一、叙事观念

在相当长的一段历史时间里，由于种种因素的困扰，使我们对文学的整体认识长期徘徊于一条狭窄的胡同里，在有限的思维空间中思索着一些毫无生命活力和相当肤浅的命题。在有限范围中的讨论，必定是以失去理论的深度和广度作为代价的；文学的外部规律成了不厌其烦的热门话题；真正值得探寻的问题遭到了冷落和忽视。在理论不幸的年代里，无论是文学的宏观理论还是微观理论，它们的遭遇都是相同的：或者被歪曲，或者被简单化。

历史终于走出了迷雾，理论的生长重新获得了自由的环境。理论探求的多元指向为我们预示了建立宏大的文学理论世界的可能性。同时，对于习惯于欢呼的我们必须注意事情发展的不平衡性。本书所要探求的叙事的艺术也正是出于这样一种考虑：面对大片的废墟，人们的理论视野往往集中于重大命题的思考，急于重大理论的重建。这种建设意识无疑是我们需要的，因为没有这种建设，我们依然会处于宏观的迷失状态，高瞻远瞩就不会属于我们，但是，事情往往会出现意想不到的偏差，在重视宏观理论重建的时候，往往忽视了那些较为具体实在的文学问题。在我看来，宏观的建设与具体的研究应该是互相促进的：宏观理论指导了具体的研究，具体问题的论证又为宏观理论的研究提供了

基础。没有宏观理论的指导，具体问题的研究会显得十分拘泥而陷于就事论事；没有对具体问题论证做为基础的宏观研究也会显得大而无当。因此，二者的关系应该是互补的而绝不是对立的。

对于本书所要论述的叙事问题，在相当长一个时期里，我们是缺乏足够认识的。以往，在一些文章和著作中，见得更多的是对于叙述的论述，但这种论述也是停留在一个相当肤浅的层次上的，它只被当做一种表达手段，这种表达手段又分为几种简单的类型，如顺叙、倒叙、插叙、概叙、细叙、合叙、分叙、直叙、借叙等等。并没有把它上升到应有的层次来认识。就我所了解的情况，大概从一九八五年法国的结构主义批评家热·热奈特、罗兰·巴尔特、兹韦坦·托多罗夫、格雷马斯等人的论著介绍到我国后，对于叙事的研究，才达到了一个前所未有的深度。但是，在我看来更重的是，人们对一个具体的文学问题满怀热情的关注，是有其深刻的历史背景的。其中最有意义的，应该说是文学观念的转变。因此，我认为，文学观念的转变，势必会带来叙事观念的调整，因此，也势必会引起人们对“叙述”这一具体的文学问题的关注。同时，我们也注意到，叙事观念的调整从整体上改变了作品的表现形式，因此，也可以说，作品的表现形式巩固了文学观念的嬗变。而事实上，文学观念的嬗变与叙事观念的调整是同时发生的，只要我们对具有变革意义的作品稍加考察，就不难发现这一点。但是为了叙述的方便，我们仍要将这一问题的两个层面分别地进行论证。

所谓叙事观念，即作者对结构作品的基本认识或态度。具体地说，作者在结构他的作品的时候，是为了一定的功利

需要还是为了对于过程的展示。因此，它是不同作家的艺术思维方式和艺术传达方式的选择。

根据上述认识，我选择了这样几个角度分别加以论证。

（一）前提：文学观念的嬗变现实

文学观念，是人们对文学的基本认识，它决定着文学作品的整个诞生过程。因此，确立怎样的文学观念，就意味着文学作品的诞生过程受到怎样的制约。长期以来，我们的文学观念严格地规定在“为政治服务”这一口号之中。这样的文学观念不可避免地要带有浓厚的实用的功利目的性。无论是任何作品都必须在既定的主题统领下进行构思，细节的描绘、情绪的渲染乃至人物的设计，无不体现了鲜明的目的性，大段的非文学性的说教则从另一个方面表明了这种文学观念对艺术想象力的制约。这种文学观念在相当长的一个历史时期里都在发生着作用。即使在粉碎“四人帮”之后，仍有“旧瓶装新酒”的作品以不同的内容沿袭着实用的功利目的。人为的故事情节在作品中占据着主要地位，大段的激烈而又苍白的对话演绎着人物观念与思想的交锋，情节在读者的意料之中奔向高潮。这种规范的文学模式曾被普遍接受。这说明文学观念如果不彻底改变，单一的创作模式是不可能打破的。

所幸的是，事情终于有了转机。在我国发生历史性变革的整体背景下，文学观念也发生了根本的变革。旧的文学观念在这种变革的冲击下迅速地瓦解了。文学批评界在深刻反思的同时，表现出了一种强烈的理论建设意识。文学观、文

学功能观、文学目的论以及创作方法出现了多种认识并存的局面,以论界及创作界的“心态”发生了历史性的转变。在诸多的变化中,最引人瞩目也足最有意义的,我认为是主体观念的强化。在以往的文学观念中,文学是为政治服务的工具,人只是为了达到这一目的被动的存在物。创作主体对生活的感受及个性的表现几乎完全丧失,题材的选择及创造的自由几乎完全泯灭;表现对象的主体失去了自身的价值,失去了人之所以为人的东西;接受主体失去了主动接受,进行再创造的机会,成了一个被训诫的对象,人的审美要求根本无法得到尊重。

主体意识的强化从以下三个不同的方面得到了根本的改变^①。首先,作家获得了创造主体的资格。作家不仅有选择题材的自由,同时有追求艺术个性的自由。在表现客观生活的同时,有积极介入并体现个人感受和认知的自由。事实上,作家作为创作的主体,本文只是一个中介,它一方面是客观生活的表现,一方面也是创作主体个人气质、道德意志、审美情趣、个性特征的表现。主体观念的强化,正是在这样一个意义上使作家获得了主体的地位。

作家获得了主体意识,必然要强化创作对象的主体意识,文学是人学,作家进行创作首先关注的理应是人本身,人是社会的主体、实践与行动的主体,离开了对人的复杂心理及多层心态的展示,社会现实生活根本无法得到深刻的表现。基于这样一种认识,创作主体在对创作对象进行创造的时候,首先关心的是社会现实生活中人的主体意识的觉醒,写革命的人道主义,写人性和人情中最美好的东西。这一点

①刘再复曾在几篇文章中对主体意识的三个方面进行了论述。

在新时期文学的发端之作开始就得到了充分的体现。“伤痕文学”尽管体现了一种“委屈饮恨”的情绪，但它毕竟是对非人道主义的控诉，关注的是人的内心情感。因此，人们并不挑剔其艺术上的粗糙和稚嫩而给以隆重的礼遇。它含着痛苦的眼泪告诉人们，我们已经诀别了那个荒唐的文学时代。但这毕竟是在较表面的层次对人的主体性认识的确立。当创作主体不仅在观念上发生了重大变化，同时也注重艺术表现的时候，表现对象的主体性才能够在更深刻的意义得到体现。具体地说，不仅在艺术处理上以悲剧的效果来昭示人道主义的复归，引起社会对人的尊严及价值的关注，而是进一步向人的内心突进，注重主体的真实情感的揭示和表露，主体的情感历程和心灵历程占据了作品的主要位置。

在这样一种观念下创作的“本文”，就完全抛弃了那种实用的功利目的，阅读过程不再是被训诫和诱导的过程。本文的展示过程便是接受者的审美过程。阅读者可以凭借个人的生活经验、个性气质以及审美理想去积极地参与作品，进行新的创造，自身的价值在阅读过程中得以体现。因此，主体意识的强化，并不仅仅是作家主观意识的强化，它同时也是表现对象的主体性、阅读接受主体性的强化。

文学观念的根本性变革，已成为一个普遍接受的现实。它是我们的文学脱胎换骨走向多元的一个根本前提，因此也是叙事观念发生变化的前提。如果文学观念不发生变革，叙事观念的变革是不可能的。即便发生了变革，它也不会是现代意义上的作品。但是，当我们强调了这一面的时候，同样不要忘记事情的另一面，这就是，文学观念的变革作为内核，它必然要寻找适当的表现形式来更充分地得到传达。因

此它们是互补的、互相启示的：当我们放弃了以情节为中心来结构作品的时候，我们同时也放弃了相应的叙事方式；当我们以人的情感、心灵历程、感受的真切来结构作品的时候，我们同时也寻找到了相应的叙事角度和方式。这里无疑有一种自觉的对应性。

(二) 叙事观念的调整 与文学嬗变的巩固

文学观念的嬗变与叙事观念的调整有一种自觉的对应性。文学观念的变化不仅仅体现在明快的理论宣言中，形式变化的本身就是一种新观念和新思想的外化。它将文学观念嬗变的“历时性”过程，以“共时性”的框架固态化，使我们得以永久性的参照，在对比观照的过程中，现代人以自己的目光当然会做出哪些是更具现代意义小说的选择，从而影响着作家和读者的思维方式和鉴赏心理。

我总是隐隐感到传统小说的“情节——人物”、“细节——典型”的具象结构模式，确实培育了读者鉴赏的惰性。全知全能的叙事方式，使读者鉴赏的想象力日益贫乏，并造成了稳固持久的欣赏心理定势：喜欢一以贯之，首尾相顾，真相大白。因此，一旦出现新的表现方式，责难便纷沓而至。诸如“看不懂”、“远离广大读者”云云。当然，对具体作品要进行具体的分析，“看不懂”的作品既可能是一流作品，也可能是末流作品。不能笼而统之地斥责所有艺术革新者的探索为“远离广大读者”。

当我们考察新时期十年来的创作，对其发展过程进行回

顾并同以往的艺术表现形式进行对比的时候，我们发现了叙事观念的全面调整。而事实上，今天我们热衷谈论的话题，早在“五四”时期，就已有人实践。传统的小说都是以说书人作为叙述人，它几乎是一个固定不变的叙述视点。在“五四”时期，很多作品已不是说书人在叙事，而是由作家取代了。比如鲁迅的《孔乙己》、王鲁彦的《柚子》等等。作家取代说书人的叙事，明显的变化就是渗透了作家的叙事情感或我们今天说的“叙述情调”。如果做一下对比，我们就会感到这种变化的重要。说书人讲的故事，任何人的复述都不会发生变化，因为那里强调的是情节和动作。而作家的小说，有些语感和情调是无法复述的，甚至只能去感受。如果将作家的语感和情调同故事分离开来，原来的作品很可能是另外一种样子。象郁达夫、庐隐、萧红、沈从文等作家小说又都有一种强烈的自我抒发意识，作家叙事的因素已大大强化。而刘呐鸥、施蛰存、穆时英、叶灵凤等新感觉派的小说，已完全改变了对外部现实和心理活动模写式的叙事，而是将感觉外化，创造一种具有强烈主观色彩的“新现实”，有的完全是用内视角叙事的内心独白。

只要我们具体看一下“五四”时代作家的具体作品，就可以深切感受到，那代作家的叙事艺术已达到了相当高的水准：

今天全没月光，我知道不妙。早上小心出门，赵贵翁的眼色便怪：似乎怕我，似乎想害我。还有七八个人，交头接耳的议论我，又怕我看见。一路上的人，都是如此。其中最凶的一个人，张着嘴，对我笑了一笑；我便从头直冷到脚跟，晓得他们布

置，都已妥当了。

我可不怕，仍旧走我的路。前面一伙小孩子，也在那里议论我；眼色也同赵贵翁一样，脸色也都铁青。我想我同小孩子有什么仇，他也这样。忍不住大声说，“你告诉我！”他们可就跑了。

我想：我同赵贵翁有什么仇，同路上的人又有什么仇；只有廿年以前，把古久先生的陈年流水簿子踹了一脚，古久先生很不高兴。赵贵翁虽然不认识他，一定也听到风声，打抱不平；约定路上的人，同我作冤对。但是小孩子呢？那时候，他们还没有出世，何以今天也睁着怪眼睛，似乎怕我，似乎想害我。这真叫我怕，叫我纳罕而且伤心。

我明白了。这是他们娘老子教的！

这是鲁迅《狂人日记》中的第二节。在这里我们看到作品的叙事视角已完全由人物取代了。作者在这里既不是叙述权威，也不是全知~~全~~觉。作者所知道的绝不比人物知道得多，叙述者与作者完全是一种平行的关系。我们不是在作者的指引下去理解故事和人物，而是根据人物的视野和感觉去理解故事和人物。

我们再来看看刘呐鸥《两个时间的不感症者》的开头：

晴朗的午后。

游倦了的白云两大片，流着光闪闪的汗珠，停留在对面高层建筑物造成连山的头上。远远地眺望着这些都市的墙围，而在眼下俯瞰着一片旷大的青

草原的一座高架台，这会早已被为赌心狂热了的人们滚成为蚁巢一般了。紧张变为失望的纸片，被人撕碎满散在水门汀上。一面欢喜便变了多情的微风，把紧密地依贴着爱人身边的女儿的绿裙翻开了。除了扒手和姨太太，望远镜和春大衣便是今天的两大客人。但是这单说他们的衣袋里还充满着五元钞票的话。尘埃、嘴沫，暗泪和马粪的臭气散发在郁悻的天空里，而跟人们的决意，紧张，失望，落胆，意外，欢喜，造成一个饱和状态的氛围气。可是太得意的union Jack却依然在美丽的青空中随风飘荡着朱红的微笑。There, they are off! 八匹特选的名马向前一趋，于是一哩一挂得的今天的最终赛便开始了。

这里我们看到，叙述又是别一种状态。它已由一般的“讲述”改变为“呈现”了。叙事人已经隐蔽起来，我们基本上看不到叙事人，它完全是一种客观的画面描述，给人一种没有人为痕迹的真实感。

当然，“五四”时代小说叙事的新范式还有许多。他们共同打破了古典小说普遍存在的权威叙事模式，从不同的角度找到了体现现代意识的叙事视角，改变并提高了读者的审美鉴赏力，并确立了现代意义的小说地位。但是，与今天比较，“五四”时代叙事观念的调整与转变，毕竟不如今天全面和自觉。如果“五四”时代作家的心态始终处在一个自由开放的环境中的话，今天小说家探索的课题或许早已解决了。可惜的是这种自由开放的心态环境太短暂了。军阀混

战、五卅惨案、北伐战争等等中国现代史上的血雨腥风和内忧外患，使那一代作家不可能更充分地去思考和探求艺术的表现形式。这是可以理解的。但是，后来几代人在艺术形式的探求上，步履似乎仍然十分缓慢和艰辛。他们或是模仿式地再现底层人民生活的苦痛，或是站在人民的立场上表现他们憎爱分明的革命立场，或是以集体的力量和意识去歌颂伟大的功业和道德的光芒。“中国文艺中终于出现了真实的农民群众、真实的农村生活及其苦难的斗争。知识者的个性（以及个性解放）、知识给他们带来了高贵气派、多愁善感、纤细复杂、优雅恬静……，在这里都没有地位以致消失了。头缠羊肚肚手巾，身穿自制土布衣裳、脚上有牛屎的朴素、粗犷、单纯的美取代了一切。‘思想情感方式’连同它的生活视野变得既单纯又狭窄，既朴实又单调：国际的、都市的、中上层社会的生活、文化、心理，都不见了。如果以这些作品对比一下路翎以至艾青和‘五四’以来的新文学，这距离已是多么之大。为工农兵，写工农兵，工农兵是文艺描写的主角……，这便是延安整风运动后所带来的近现代中国文艺历史的转折点的变革。这变革所造成的创作上和理论上的统治局面，一直到八十年代初才有所变化。”^①在此期间，文学的传统之风曾空前鼓荡，而文学的表现方式也在所谓的“民族的”口号中陈陈相因地重复出现。特别是在“文化大革命”的十年中，中国的现代之声由于政治上的原因，根本无法在文学中得以传达。从观念到形式都早已背离了“五四”的精神和传统。然而物极必反，十年浩劫过后，当人们从噩

① 见李泽厚《中国现代思想史论》245~246页，东方出版社1987年6月版。

梦中惊醒之后，一切又都与“五四”时代有了正常的衔接：

“人的启蒙，人的觉醒，人道主义，人性复归……，都围绕着感性血肉的个体从作为理性异化的神的践踏蹂躏下要求解放出来的主题旋转。‘人啊，人’的呐喊遍及了各个领域各个方面。这是什么意思呢？相当朦胧；但有一点又异常清楚明白：一个造神造英雄来统治自己的时代过去了，回到了‘五四’时期的感伤、憧憬、迷茫、叹息和欢乐。但这已是经历了六十年惨痛之后的复归。历史尽管绕圆圈，但也不完全重复。几代人应该没有白活，几代人所付出的沉重代价使它比‘五四’要深刻、沉重、绚丽、丰满。这个时期的文艺成果，尽管才不过数年，却一下就超过了以前的任何时期……”^①李泽厚的总结是相当准确的。但有一点需要补充的是，新时期以来整个社会的开放心态以及作家敏感的心灵与“五四”时期有了大体相似的景况，而且这一代作家有了艺术表现形式的追求和不断自我反思的自觉。他们甚至敢于断然宣称艺术变革的焦点已集中在表现形式上（如李陀）。十年来小说表现形式发生的变化就已说明了这一点。这些变化业已表明，这一代作家对文学的内部规律已有了相当深刻的认识。

叙事观念的全面调整，从形式上巩固了文学观念的嬗变。这方面的实绩是无言的但却是有力的。越来越多的小说脱离了以情节为作品结构主线的叙述方式，放弃了塑造理想人格的功利性，在创作本文的时候，越来越注意叙述的形式美。很多作品并不在乎情节是否完整，人物是否清晰，重要

^① 见李泽厚《中国现代思想史论》255页，东方出版社1987年6月版。