

1024
北京师范大学
本科生毕业论文选

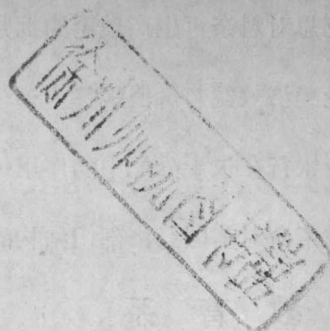
一九八四届

SHIKEXUE

社会科学处编

C53

<13> 821883



目 录

中 文 系

论王蒙新时期小说语言上的创新.....	谷文雨 (1)
关于形象大于思想的探讨.....	周小仪 (9)
*试论布莱希特戏剧理论中的“陌生化效果”与中国戏曲美学原则的异同.....	江 勇 (15)
试析《睡虎地秦墓竹简》中的同音假借.....	刘 方 (25)
从几部教学语法著作看汉语成分分析法的演变.....	陶原珂 (34)
无价的宝藏——试析《三言》中俗谚的运用.....	居 红 (44)
*林黛玉形象与曹雪芹创作思想的关系.....	刘成钢 (53)
论爱情题材的民间叙事长诗的悲剧性和理想化结尾.....	郭于华 (60)
浅谈A·阿列克辛的少年小说.....	刘忆芬 (68)
《雪国》美学特征浅析.....	任琪伟 (73)
从冰心早期散文的艺术特色看民族传统文学对她的滋养.....	武彦君 (79)

历 史 系

复社的起源及其流变.....	陈宝良 (88)
*鸦片战争前夕的地主阶级改革家——陶澍.....	王炳护 (102)
维新运动中樊锥的思想及评论.....	周 岩 (114)
民主人士左派的旗帜——沈钧儒.....	李 薇 (121)
读列宁《论合作制》.....	赵 梅 (129)



22163591

政治经济学系

- 马克思对魁奈再生产理论的批判、继承和发展.....狄承锋 (140)
- 试论经济效益与价值规律.....刘乃发 (145)
- 农业银行在包干分配中的作用.....蒋建宁 (147)
- 科技革命对美国经济部门结构的影响.....马春兰 (152)

教育系

- 张雪门幼儿教育思想.....徐建刚 (158)
- 列宁的综合技术教育思想及其指导意义.....肖桂祥 (165)
- 滦平县农村普及小学教育投资分析和预测.....王 竞 (170)

哲学系

- 试论认识的模糊性.....洪二林 (188)
- 亚里士多德的本体论.....张利军 (193)
- 论培根关于哲学解放的思想.....聂 伟 (199)
- 原子论的历史发展及其哲学问题.....幸强国 (204)

外语系

- 英诗汉译浅谈.....钱志坚 (215)
- 如何提高中学生英语阅读水平.....黄静子 (235)

图书馆学系

- 我国目录学研究现状述评.....赵 荣 (240)
- 试论在校大学生的情报教育.....符绍宏 (245)

论王蒙新时期小说语言上的创新

中文系 谷文雨

指导教师 刘锡庆

活跃于当代中国文坛的诸作家中，王蒙以其风格独特和大胆创新而引人注目。笔者仅就他在小说语言上的突破试作探讨，敢望斧正于大家。

一、基本格调和绚烂多姿。

王蒙是一个勇于创新、勤于探索的作家。他不囿于文体、题材及传统框框的制约，对文学语言进行大胆革新。他既重视祖国语言宝藏的挖掘，又致力于“摄取异城的营养”（鲁迅语），还热心于对群众语言的采撷，并注意到与其它艺术品类在表现上的沟通，从而使他的小说语言，闪现着时代的火花，奔涌着诗情的热潮，透射出哲理的灵光，充盈着幽默的谐谑。尖锐泼辣，色彩斑斓，节奏鲜明，清新隽永，构成他小说语言的基本格调。

王蒙有意追求语言的绚烂多姿，以适应色彩纷呈，变化多端的社会生活对作家的选择而要求作家创作风格多样化的需要。他主张一个作家要有几套笔墨。他这样写道：“每一个作家在写每一篇作品的时候，应该确定这一篇作品的调子，它是一首颂歌吗？哀歌吗？浪漫曲吗？诙谐曲吗？不同的调子促使你选择色彩不同、音响不同、节奏不同、味道不同的语言”。^①事实上，他的每一篇作品的语言几乎都显示了一种卓然不群的丰韵：有的以明快清新见长，有的以尖锐犀利取胜，有的以婉而多讽出奇，有的以机巧诙谐而不同凡响，绝不让人觉得似曾相识、味同蜡嚼、千篇一律。这固然显示了王蒙非同一般的语言功力，同时也和他的执着追求分不开。

二、线、声、色的组合。

文字堆砌的“概念”是不能使人直觉艺术之美的。文学的最大难处在于它不能直接诉诸于人的知觉。它只能通过语言文字作媒介使读者在理解概念的基础上，以想象活动唤起形象而获得美感。

但是，各类艺术并不是截然独立的。视觉表象、听觉表象、人类的语言和动作这些基本的物质材料范畴的不同形式在人们进行艺术欣赏的活动中是相互交织和相互渗透的。就其文学语言来说，它决不只具有传达意义的功能。好的文学语言还可以使人得到如同欣赏音乐、绘画一般的美感。这既是文学语言发展趋势的必然反映，也是现代小说家的刻意追求。王蒙在这方面进行了有益的尝试。

（一）语言的音乐感。

王蒙是一个具有抒情诗人气质的小说家。他的文学语言常常伴随着他炽热的感情之潮而渲泄，呈现出一种有节奏地跳跃，错落有致、强弱分明、快慢有序、张弛井然、转变自若，使作品迴荡着动人的音响和旋律，给人一种音乐般的美感。

在主观上，王蒙十分注意小说的音乐写法和语言的音乐感。他说：“怎样才能有味道呢？怎样才能避免那种千篇一律、一般化、毫无特色的构思、手法和语言呢？问题在于你是‘说’还是‘唱’。‘说’是指用最一般的方式，用最一般的语言，只求表达介绍清楚，却不追求一定的色彩和曲调。而唱却需要感情的燃烧，需要特殊的表达方式，需要经过精选的，具有内在统一性的语言”。^②在创作上，王蒙在注意到语言节奏与作品意境和感情旋律协调一致的基础上，十分重视语言声调的抑扬顿挫和音节的舒约徐疾，运用和声和伴奏以配合作品主旋律的展示，字里行间仿佛跳动着充满激情的音符。如：

黑夜在旋转，在摇摆，在波动，在飘荡。狂风在奔突，在呼号，在四散，在飞扬。桅杆在大浪里倾斜，雪冠从山顶崩塌，地浆从岩石里喷涌，头颅在大街上滚来滚去……。

……………

闪电之后是彻底的黑暗。

寂静无声。暗淡无光。凝定无波。

多么微小，好象一百个小提琴在一百公里以外奏起了弱音，好象一百支蜡烛在一百公里以外点燃起青辉，好象一百个凌雪在一百公里之外向钟亦成招手……

布礼，布礼，……你对我有什么意见？

——《布礼》

这里，一开始王蒙用了排比句法，音节短促有力，节奏较快，每一个标点似乎只是一个休止符，造成一种强烈的旋律感。接下去的又是较长句子的排比，节奏变的舒缓、轻柔，犹如思绪绵绵的慢板曲调。再往下是三个短句，即“四字格”，词义并列，节奏感强，但距离稍远，使人心里的旋律不由得猛地一顿，然后戛然而止，象一下子把绵绵思绪消匿在“凝定无波”之中，再后又是三个长句排比，仿佛又往复迴环到慢板曲调，重新唤回人的思绪，力图引起人的视觉表象，使形象变得更加鲜明。接着使用了“跳脱法”，截断语路，造成停顿，收到“此时无声胜有声”的艺术效果。

沈德潜在《说诗啐语》中说：“纤徐而来者防其平衡，须作斗健语以止之；一往峭折者，防其气促，不妨作悠扬摇曳之语以送之。”读了上面举的例子，人们是不难感到其语言节奏的“止之”和“送之”之妙的。

另外，倡导“意识流”的文艺理论家和作家都极力强调音乐对小说的渗透性。西方有人认为，音乐对于小说“其贡献至少不亚于柏格森发明的新的时间和空间的关系，和弗洛伊德提出的对于全面意识的利用。”^③其实，诗情的小说语言、结构的复杂层次和叙述上的迴环往复以及跳跃性的语言节奏这一切多少都具有一些音乐性的因素，其中以语言的展示最为充分。把王蒙的某些作品拿作注脚并不是不可以的。

（二）语言的色彩感。

李重华在《贞一斋诗说》中指出：“物有声即有色，象者，摹色以称音也。……斯不独征声，又当选色也。”在王蒙的小说中，语言的色彩感主要表现在两个方面。一是感受中的色彩的反映，即经过作者感情润泽过的色彩。这是一种不同于自然视觉感受的描摹，而是寄寓了某种情感或思想的“第二自然”，从而使读者的感情得以调动，收到以色动人的艺术效果。

如《风筝飘带》中对主人公素素的思想历程的不同阶段的描绘。那白色的“水兵服和浪花”，蓝色的天空、海底、星光，都是写实，描绘的是视觉感受，而又写“红的梦”，“白色的梦”，“蓝色的梦”和“橙色的梦”则是虚指，抒发的是种种不同的情感。这是所谓的

“虚实相生法”，实际上是一种移情活动，以色调的客观和主观的反映促使读者调动起想象和联想等心理活动，加强了语言的感染作用。这是一。

二是色彩词背后的象征意义。色彩词引起读者视觉感受的语言信号，通过想象和联想等心理活动勾勒出事物的立体形象。这样，读者的注意力不再停留在字面上，而去探索文字背后的意义的宝藏，从中感受到文学语言意味无穷的含蓄美。如：

……礼炮在头顶上轰鸣，铜号在原野上召唤。还有红旗、红书、红袖标、红心、红海洋。要逮住一个红彤彤的世界。……她渴望有这样一个世界胜过从前渴望有一个双铃大风筝。红彤彤的世界是什么样子她没有看到，她倒是看到了一个绿的世界：牧草，庄稼。她欢呼这个绿的世界。然后是黄的世界：枯叶，泥土，光秃秃的冬季。她想家。还有黑的世界，那是在和她一道插队的知识青年，陆续通过‘门子’走掉之后。她得了维生素甲缺乏症，视力一度受损。

——《风筝飘带》

作者对素素的生活经历作了概括描述：绿的牧草、庄稼；黄的枯叶、泥土；红旗、红书、红袖标、红心、红海洋；黑的世界。明眼的读者不会满足于这字面上的意义的。那些色彩词句蕴含着更为深刻的内容和思想意义。绿色象征生命和现实，红色象征幻想和狂热，黄色象征凄凉和颓唐，黑色则象征幻灭和绝望。这犹如电影中的一个主观镜头，把素素几年来的遭遇浓缩了，又放大了，不但写出了主人公的成长历程和特定环境，也展示了素素的心灵轨迹，甚至，整个动乱年代的悲剧也可以从中窥见一斑。

(三) 语言的线条感。

作为一个画家，对线条的把握是一切的前提。它的粗细弯直、高低横竖、轻重缓急、旋曲起止，都展现着一种“神气之迹。”语言也是有线条的。它的明暗、软硬、动静、疏密、远近、长短都对构成语言画面发生着影响。郭沫若指出：“最好要把方块字的固体感打成流体，……。语言能够流体化或呈流线形，那么抒情诗和抒情散文也就可以写到美妙的地步了。”④小说的语言也应该如此。

王蒙有着丰厚的语言修养。他的小说语言潇洒、俊逸、流畅、明快、清新，所谓风行水面，自然成文，起伏跌宕而又层次分明，参差婉转而又楚楚有致，词句纷繁而又形象鲜明，表现了作家对于语言的刻意求工。如《逍遥游——〈在伊犁〉之七》中作家对伊犁雪景的描绘，语言自然洒脱，毫无雕饰之痕，真象那“热烈而清凉、放肆而又温柔，洁白却不孤高，轻盈而又厚重”的伊犁之雪，不但洋溢着大自然的浓郁馨香，充盈着生活气息的情趣美，还清晰地展现着纤巧和凝重，给人以绘画美的享受。又如：

这时候，一弯下弦月升起来了，照进了旧窗纱，照在他的托着银发的胳膊上。

他谛听着虫鸣，只觉得在缥缈的月光中，自己也变成了那只发出抖颤的嚶嚶声的小虫，它在用尽自己的生命去鸣叫。它生活在草丛和墙缝里，它感受着那夏草的芬芳和土墙的拙朴。也许不多天以后它就会变成地上的一粒微尘，海上的泡沫，然而，现在是夏天，夏天的世界是属于它的，它是大海与大地的一个有生命的宠儿，它应该叫，应该歌唱夏天，也应该歌唱秋天，应该歌唱它永远无法了解的神秘的冬天的白雪。它应该歌唱大海和大地，应该召唤伴侣，召唤友谊和爱情，召唤亡故的妻，召唤月光、海潮、螃蟹和黎明。黎明时分的红霞将送它入梦。

——《听海》

文学语言的确魅力无穷，神通广大。王蒙说：“好的语言使你如闻其声，如见其影，行云流水，俱是无籁；遣词造句，每个字都恰到好处，每个字都闪闪发光。”^⑤

语言的音乐感、色彩感和线条感是密不可分的三位一体。正是这种线、声、色的组合才构成了王蒙小说语言艺术的特色之一。

三、累积性和质感。

生活提供给人的感受不都是明白清晰的，而有着不少模糊不清和捉摸不定的感受。如果把这些感受用语言固定下来使呈现给读者的语言更富有质感，这就要靠语言的累积性效果了。下面的例子是《风筝飘带》的开头：

在红地白字的“伟大的中华人民共和国万岁”和挨得很挤的惊叹号旁边，矗立着两层楼那么高的西餐汤匙与刀、叉，三角牌餐具和她的邻居星海牌钢琴、长城牌旅行箱、雪莲牌羊毛衫、金鱼牌铅笔……一道，接受着那各自彬彬有礼地俯身吻向她们的忠顺的灯光，露出了光泽的、物质的微笑。瘦骨伶仃的有气节的杨树和一大一小的讲友谊的柏树，用零乱而淡雅的影子抚慰着被西风夺去了青春的绿色的草坪。在寂寥的草坪和阔绰的广告牌之间，在初冬的尖刻薄情的夜风之中，站立着她——范素素。

在特定的情境下，语言的繁冗庞杂不但有其存在的必要性和一定的美学意义，而且有时还会收到意想不到的艺术效果。如上例，作者用了冗长的欧化句式（多达一百一十四字），有选择地写到了大量又似乎毫无关联的景物，搁置了一个有明有暗、纷乱拥挤、芜杂繁扰的语言环境，从而给读者提供了一个宽广开阔的空间，人物和景物呈现出一种动感，在人的印象里成了凝固的瞬间，使读者目不暇接地捕捉那一个个运动着、变化着、似可触碰的形体（人、物），并由此产生想象和联想而纠结成一个统一的画面。人物形象更加鲜明和突出，读者也不由自主地沉浸在一个跳荡着扩张着永恒活力的丰满的世界里，收到了一种超乎常规的语言效果。在王蒙的小说中，这样的例子还有一些。

四、电报式短语和容量的增大。

出现在王蒙小说中的另一个新的语言现象是大量的无主语短句或缺谓语短句的运用。句号大大增加。有时甚至是一大串名词或词组的罗列。如同电影中的画面迭印，闪现在读者眼前又瞬间消逝。这使人想起海明威小说中的电报式短句。如：

自由市场。百货公司。香港电子石英表。豫剧片《卷席筒》。羊肉泡馍。醪糟蛋花。三接头皮鞋。三片瓦帽子。包产到户。收购大葱。中医治癌。差额选举。结婚筵席……

——《春之声》

又如：

红旗。庄严的行进。成群的和平鸽。喷气式飞机编队飞行。青松。覆盖在革命者身上的镰刀斧头旗帜。立——正，敬——礼！

——《如歌的行板》

还如：

大汽车和小汽车。无轨电车和自行车。鸣笛声和说笑声。大城市的夜晚才最有大城市的活力和特点。开始有了稀稀落落的、然而引人注目的霓虹灯和理发馆门前的旋转浪花。有烫了的头发和留了的长发。高跟鞋和半高跟鞋，无袖套头的裙衫。花

露水和雪花膏的气味。城市和女人刚刚开始略略打扮一下自己，已经有人坐不住了。

——《夜的眼》

无疑，这是一种“浓缩的语言”，具有高度的概括力，包含有深刻而丰富的时代、社会和生活内容。看起来好象忽东忽西，又上又下，海阔天空，但构成一个整体却是一个时期的社会生活的缩影。一方面节省了大量笔墨，叙述变得更加明了，语言更为凝练，容量却反而增大了；另一方面又造成了一种快节奏，若干个事物个体和生活场景接连不断地映现迭印，令人眼花缭乱，犹如若干个“历史镜头”，加强了语言表现的具体可感性和真实性，作品的时代、社会意义也得到加强。

五、哲理性和幽默感。

王蒙很善于在创作中调动幽默的力量。他总能够在被一般人视为庄严的地方看到好笑的东西，或者在平常人觉得可笑的地方看到严肃的内容。他的作品深沉而又幽默机智，亦庄亦谐，字里行间往往埋藏着很深的哲理，使人们在笑声中或笑过之后的沉思中领悟出某种含蓄的寓意来。体现在语言上，突出的是语言意趣的讽刺意味和合乎语法的叙述上的不协调。在遣词造句上追求简约，在感情色彩上具有冷峻的格调，并大量使用语言的各种修辞手法。同时，王蒙十分重视构成艺术整体的氛围。他的幽默感是内在的，更多的表现在语言的叙述和描写之中。如《温暖》中作者对小镇上的人们抢购带鱼情景的描述。作者故意使用庄严的词语和一本正经，煞有介事的口吻去谈论一件不无荒唐的事——排队：

……简直是神出鬼没，您无法知道从哪儿出现了那么多时刻准备买鱼、时刻准备排队的人，您可能怀疑，他们的身上都带有全世界最先进的电子带鱼感应装置和水产品信息交流设备。您可能认为，他们都受过三年至五年的专门训练。任何将领、游击队领导人或者谍报官员见到这一支在十一秒之内，闪电般地集合起来的、吃苦耐劳、百折不挠、忍辱负重、不怕牺牲、不怕无效付出代价而又剽悍凶猛的队伍都会咋舌、都会既羨且妒。何况，这支队伍的机动能力不仅表现在集合和坚韧，不仅表现在召之即来，或者说不召即来方面，而且表现在善后，挥之或者不挥即去，表现在同样（不，要更快些）可以在一秒至两秒钟分散转移、化整为零，不留痕迹方面。

读了上面的一段描述语言，恐怕连最端庄持重的人也会忍俊不禁的。

夸张，是王蒙惯用的手法之一。《不如酸辣汤及其他》如同一幅幅漫画，其夸张离奇自不待言，有的近乎荒诞不经，令人不可思议，但稍一思忖或久久回味，又不得不颌首称道，不能不为其阐发出哲理而折服。请读这样一段文字：

亲爱的W，我活不下去了！我不知道生活为什么这样折磨我！早晨我去买早点，却发现早点铺里根本没有安装篮球筐架。我去买一张报纸，却发现卖报的人不是双眼皮。在汽车站我等汽车，等了两个小时也没有一辆我所希望的1234567890号巴士开来。进了办公室以后，我大吃一惊，原来桌子上连一碗馄饨也没摆着。我接到了一个电话，打电话的人竟然没有得过奥林匹克跳高冠军。我用玻璃杯给自己倒了一杯茶，忽然想起那个采茶的农妇说不定对丈夫不贞。

——《不如酸辣汤及其他·牢骚满腹》

当然，最能体现王蒙夸张风格的还是《说客盈门》。

王蒙也善于使用寓言的手法。《失恋的乌鸦及其他》可说就是一篇篇寓言。其语言简

约，多言外之意，更不无讽刺嘲弄的成分，在冷峻而诙谐的笔调之中揭示深刻的哲理性含义，并使作品具有一定的批判现实的意义，其思想内涵更见深邃。

反语、暗语和双关语的巧妙运用也往往成为王蒙小说中的点睛之笔、结穴之处。如在《队长、书记，野猫和半截筷子的故事》中，大队支书库德来提对那个投机分子哈皮孜每每以反语针锋相对：

是的是的，谢力甫副主任已经来过电话。……六队的工作看您的了，大队和公社，也靠您出经验了。有了您，谢力甫同志要求的经验，将象泉水一样地喷涌而出……

是讽刺，是挖苦，更是揭露和批判，作者的愤闷之情溢于笔端。

幽默和浅薄滑稽仅一步之遥。如果随作者的主观随意性而信之由然，稍有不慎便会出现败笔。真正的幽默应该是自然的，朴实无华的，与作品的内容紧密相关的。更重要的一点是，“只有建立在真实生活基础上的幽默才会不朽”（马克·吐温）。王蒙的幽默是语言上的幽默感和语言下的哲理性相统一的幽默，因而充满着活力和感人的力量。

六、潜对话与并非不个性化。

随着王蒙的小说结构方式和叙述方法的改变，其小说的人物语言也有了相应的变化。但是，是否象有些人认为的那样不再重视其语言的个性化要求呢？否。恰恰相反，王蒙十分注重人物语言的处理，追求的是具有更高程度的人物语言的个性化。

首先，小说中的人物对话不再是过去小说中简单的、机械的、程式化的、慢节奏的、循序渐进的、滴水不漏的有问有答，而是一种符合人物当时心境并随着人物思绪的飘忽变化的、快节奏的、有跳跃的语言交流。有时显得违背谈论的时序而去依从一种逻辑的定律。一方面保持与整体结构的节奏和语言韵律相协调；另一方面又造成一种超脱于对话本身的距离感，让人回味三匝，而语言的个性化随之显见。如：

“您来了？”“您好！”“今天用点什么？”“我先跟您清账。这是四两粮票，两毛八分钱。”“您真是小葱拌豆腐。”“不，我不吃拌豆腐。还是来四两炒疙瘩吧。”……“……您是大学生吗？”“我配吗？”“您是技术员、拉手风琴的、还是新结合到班子里的头头？”“我象吗？”“那……”……“您忙什么呢？”

“看书。”“书？什么书？”“优选法。古生物学。外语。”“您考大学？”“现在的大学是考的吗？我又不会交白卷。”“可惜，张铁生的经验不好推广。”

“总要学点什么，总要学点有意思的东西。我们还年轻。是吗？”
这是《风筝飘带》中男女主人公的一段对话。又如：

“你好？”

“你好！”

“你在哪里”

“我在你的心里。”

“你没有忘记我？”

“我和你在一起。”

“你知道吗？我又当起学生来了。我才知道，我上大学，原来是为了你”。

“她的一双秀眼，温柔美丽如水……她名叫梦，她名叫睡。”

“你说什么？”

“不知道是谁给配的歌词。你喝不喝酸梅汤“加了糖桂花的，一千块钱一杯……”

“我没带零钱……”我羞愧得几乎落泪。

“你说话，就象个小孩子似的。”

——《如歌的行板》

其次，王蒙把更多的注意力和笔墨用在了人物的“自我对话”，即表现人物心理矛盾和冲突的内心独白上。作品中人物的内心世界洞开着，呈现给读者的是人物思维深层的意识，而不是由作者强迫人物说话或作者替人物说话的那样单纯传播人脑信息的传声筒式的道白。这里，不见了冒号、引号和破折号，作家尽可能地将对话和上下文融在一起，使对话者真正能够脱离作者而象戏剧的对话者那样使自己悬在半空中，再不按照作者的口吻和风格说话，而是人物自己想说什么就说什么。这便是所谓潜对话，一种展开在人物的意识或朦胧意识区域的对话，是一种揭示语言的隐蔽含义的对话，也同样具有个性特征的对话。

处于不同境遇的人物其内心矛盾冲突的表现，在语言上有很大不同，体现着人物的身份、地位、职业、年龄、阅历、文化程度、修养以及气质、秉赋等差异，其语言的表现只能是“这一个”的语言。

如《布礼》中，钟亦成和钻进他卧室里的“灰影子”的对话，这实际上是一种“高级内心独白”。一个是“致布礼”的钟亦成，一个是“另一副样子”的钟亦成（灰影子）。二者之间激烈论辩，唇枪舌剑，其高于个性的对话很好地展现了人物内心世界的两极。

又如《蝴蝶》“变异”一节中，主人公张思远怎么也弄不明白除了市委书记张思远之外怎么还会存在一个“弯腰缩脖、低头认罪、未老先衰、面目可憎的张思远，一个任凭别人辱骂、殴打、诬陷、折磨，却不能还手、不能畅快地呼吸的张思远，……这是我吗？我是张思远吗？张思远是黑帮和‘三反’分子吗？我在仅仅两个星期以前还主持着市委的工作吗？”还如《蝴蝶》“审判”一节中：

我请求判我的罪。

你是无罪的。

不。那有轨电车的叮当声，便是海云的青春和生命的挽歌，从她找到我的办公室的那一天起，便注定了她的灭亡。

是她找的你。是她爱的你。你曾经给她带来幸福。

我更给她带来毁灭。……

这里，人物在进行着内心自我交流，在心底里对话，对话者不以对方的存在为条件，而是存在于对话者自身之中。“经过用内心独白的技巧以暴露思想意识的人物，总是在字里行间和切合他的精神状态的语言里把自我表白出来的。”^⑨可以说，潜对话在现代小说中，对展现人物的内心世界，使其“立体化”，对刻画丰满的人物性格，都有着举足轻重的作用。

七、也有不足但不必过多指责。

在语言上王蒙的探索精神和逐渐显露的个人风格是难能可贵的，但其不足之处也毋须掩饰。

王蒙的小说中不乏哲理性的语言，读者往往为他深沉的思考，独到的见解和精辟的议论而拍案叫绝。但他的有些议论文字（在文学作品特别是小说中，过多的议论往往会影响其艺术魅力）却过于直白，外露而缺少含蓄。

王蒙注意到了语言的内在统一性。但他的某些小说的描述性语言仍然缺乏内在的联系，即使反映的是“支离破碎”的生活，也必须顾及到语言的完整和统一，无论作怎样的叙述还是应该有一个围绕的中心，不然会使人不知所云。这在短篇小说创作中尤为重要。

王蒙小说语言的生动是众口皆碑的，但也存在生硬现象。如《买买提处长轶事》中，“我”问买买提处长“为何……以致于斯？”买买提处长回答“无它”。这样的语言让人看了费解，甚至弄不懂意思，有时还会造成全篇作品语言上的不协调甚至影响作品的风格的统一。

创新的道路是坎坷崎岖的。王蒙的一些创新作品受到了程度不同的指责。“首先是作品的语言。读你过去的作品，就象读一首首抒情诗，语言是那样的隽永，耐人寻味。但现在，我却象在读某个外国人的作品。你写的句子太长，修饰语太多，欧化味道太浓，读起来艰涩难懂，往往不知所云，文章的主旨也因此被淹没、冲淡了。”^⑦王蒙的创新脱离了一部分群众。

这应该是被允许的。时代在前进，社会在发展，生活在发生着变化。各种体裁的文学都在发展变化着，对文学语言提出了更新更高的要求。“探索易于惹人非议，苟安却又实在难以发展。……无所追求只能是停滞和衰亡。”^⑧真正热心和关心创新的人应该给予创新者更多的帮助而少点指责。

取得卓越成就并具备独特风格的作家必然具有丰厚的语言艺术修养和独到的运用语言的能力。这是一项专利。王蒙可以说是“攫取”了这项专利的一个作家。然而，优秀的作家从不固步自封，因循守旧，踟蹰不前，而是勇于和善于独辟蹊径，既不踩别人的脚印，也不踩自己的脚印，变中求新，变中存我。“正而能变，变而能化，化而不失本调，不失本调而兼得众调。”^⑨这才是大家风度，也是成为大家的必由之路。

本文仅就王蒙在文学语言上的创新试作探讨，集中论及的是他在新时期创作的小说。鉴于笔者能力所限，不免偏颇。何况，正如王蒙所说“生活是深的湖，艺术也是深的湖”^⑩，更何况，王蒙本人和他的作品也是深的湖。

①王蒙《当你拿起笔……》，北京出版社一九八一年版，第142页。

②同①，第143页。

③梅尔文·弗拉德曼《〈意识流〉导论》，1955年，《现代西方文艺理论批评文选》第286页。

④郭沫若《怎样运用文学的语言》，刘锡庆、朱金顺、李维国、吴炫编《写作论坛》，中央广播电视大学出版社一九八三年版，第147页。

⑤王蒙《文学与文学之外》，《解放日报》一九八四年二月十四日。

⑥同③，第282页。

⑦陈俊峰《我失望了——致王蒙》，《北京晚报》一九八〇年七月十七日第三版。

⑧⑩王蒙《深的湖·自序》，花城出版社一九八二年版。

⑨胡应麟《诗薮》内编卷四。

【附】 参考书目及文章索引（部分）

王蒙《当你拿起笔……》

《王蒙小说创新资料》

米·赫拉普钦科(苏)《作家的创作个性和文学的发展》

《现代西方文艺理论批评文选》

王蒙:

《论风格》《钟山》一九八〇年第三期

《谈短篇小说的创作技巧》《人民文学》一九八〇年第七期

《王蒙谈小说创作的多样性》《当代文学研究参考资料》一九八一年第九期

《王蒙谈创作》《文学报》一九八一年第十五期

《对一些文学观点的探讨》《文艺报》一九八〇年第九期

金宏达《王蒙创新试验的性质和方法问题》,《芙蓉》一九八三年第四期

雷达《文学的突破与形式的创新》《北京文学》一九八一年第一期

《西方现代派文学讨论》(二)《外国文学研究》一九八一年第一期

《谈小说的间接内心语言》《雨花》一九八一年第六期

《老舍论文学的语言》《山东文学》一九八一年第八期

《论造成幽默情境之主要方法》《南亚研究》一九八一年第六期

《创造新的艺术世界》《文艺报》一九八〇年第八期

《文学的风格和流派》《北方文学》一九八〇年第十二期

《关于王蒙创作讨论中几个问题的意见:王蒙的创作不是“意识流”》《当代文艺思潮》一九八二年第二期

《略谈文学语言的色彩美》《美育》一九八一年第四期

《黑色幽默》《飞天》一九八一年第四期

关于形象大于思想的探讨

中文系 周小仪

指导教师 童庆炳

文艺作品总是作家对社会人生反复思索的结果,所以要受到作家世界观的制约。但具体到一部作品,当它完成之后,艺术形象的客观意义和作家的主观意图并不完全一致,经常是形象的丰富含义超出了作家动笔之初时的思想,也超出了由概念归纳出来的主题。这一普遍现象被称作形象大于思想,即作品中形象的客观意义超出了作家创作时的主观思想。

形象大于思想这一现象至少可以从创作过程和欣赏过程两方面来追溯它的原因。就作者而言,他的艺术追求,他的创作道路可以导致他的作品主题或是明确,或是丰富、复杂而多义。就读者而言,作品的意义并不局限于作品本身,它在读者思想感情的框架中放大了。随着历史时代的发展,作品的含义还在不断丰富,成为“不断有新的发现的永不枯竭的源泉”,^①如《红楼梦》和莎氏戏剧。

所以，一方面作品是作家的产儿，它身上带有作者本人的特征、人格和精神；另一方面有些作品从它诞生之日起就有脱离作者的倾向，在欣赏中这种情况还在加剧，读者对作品的理解常常超出作家原意，甚至大有异趣。如王国维对晏殊、柳永和辛弃疾的三首词作了人生三境的出色阐述之后，却说“遽以此意解释诸词，恐为晏、欧诸公所不许也”。^②

下面，我们分别从创作过程和欣赏过程对形象大于思想这一现象作一些探讨。

（一）从创作过程看形象大于思想产生的原因

前面谈到，有些作品的主题是单一而明确的，一般说来和形象显示出的意义一致。另一类作品则有形象大于思想的现象。我们可以举出蒋子龙和高晓声为代表。蒋子龙的小说偏重理性的思考，高晓声则更倾向于从感情出发，从生活感受出发。他们两人的作品面貌和风格是很不相同的。蒋子龙的作品很少有形象大于思想的现象。他的作品主题明确、突出，人物性格也少有争议。象企业家乔光朴的形象，有些退缩但深谋远虑的石敢以及凤派人物冀申，人们对他们的理解是基本一致的。而高晓声作品的情况就不同。陈奂生这个形象就比较复杂，很难用一句话概括他。这个人物栩栩如生，真切感人，除了形象“自己把它的含义全部展示出来之外，竟无法抽象地解释”。而读者看完之后也经常产生“究竟是写什么”的疑问。^③

这两类作品的不同和作家的创作道路有关。从他们的构思过程可以看出这一点。蒋子龙在构思乔光朴这个人物时最初想到的是一个会生活、会工作、会处理关系的厂长，他想以此作为乔光朴的基本性格特征。但他进一步结构故事时却感到这个形象的不足，他觉得现实生活中“更需要大刀阔斧，敢负责，敢于冲破人为的蜘蛛网的干部”。^④他心中的理想人物应该是具有敢想、敢干、敢抓、敢管的气魄的创业者形象。因此他重新组织材料，重新发展和思索人物。当他的人物体现出这个新的思想高度的时候，他感到他“把乔光朴这个人物的内核抓住了……所有的情节也跟着活了。”^⑤《乔厂长上任记》中其它几个人物如冀申，石敢等也是这样诞生的。蒋子龙对社会生活勤于思考，有独到的见解，然后反复推敲生活素材，挖掘生活积累，力求体现他对生活的看法。他的每一个细节都经过筛选，集中，服务于他的主题。他这种创作方法决定了作品中形象所表达的意义和他的主观意图大体是一致的。人物形象的思想性较强，主题也明确突出。这主要得力于他对生活理解得透彻。

高晓声则更偏重于从感情上理解生活，他“竭力抓住最感动人的东西来写。”^⑥他选择素材的标准不是素材能表现什么主题或能体现什么意义。他只是选择那些使他心酸，使他流泪，使他深切感动的东西来写。我们熟悉的陈奂生就有作者的影子，高晓声自己在五元一夜的招待所里住过。他当时有感于房费的昂贵和农民艰苦生活的尖锐对比，只是想把这一点想法表达出来。但是陈奂生这个形象是一个触发点，把高晓声二十多年来与农民同温饱、同命运的感情生活积累以及对于农民性格的理解和近乎崇敬的爱戴集中起来，扩展开去，“给小说带来许多作者意料之外的含义。”^⑦所以他说，“我写他们，是写我心。”^⑧这里我们可以看出高晓声创作的特点，他更多的是用感情组织材料，并不希望也不愿意把它们升华为一个明确的主题。他认为他自己的精神境界，他的全部思想灵魂就是一个总的主题。可能在动笔时他也有一些想法，但写下去之后丰富的生活积累就充实了人物，显示出更为深刻的含义。作品的内容是那个总主题指导下感受到的生活，所以生活的意义，对生活的评价，都与

作者的感情融合起来。作品靠感情打动读者，而不是靠分析推理说服读者。因此读者也就更多地靠感受来理解作品，各取所需，以各种角度来体会人物形象，作品的内容也就更加丰富了。

从生活感受出发写出形象大于思想的作品例子是很多的，象《城南旧事》，作者所写的都是早年深深触动她幼小心灵的人和事。当时她不会理解这是下层人民在旧社会中的种种遭际，写作的时候也不一定有这样明确的认识。她只是凭一种感情把那些往事组织起来，写下来。再如《雷雨》，曹禺在《雷雨·序》中说，当时他提笔写作的时候并没有意识到要暴露封建大家庭的罪恶，也没有想到要匡正什么，攻击什么，逗起他兴趣的“只是一两段情节，几个人物，一种复杂而又不可言喻的情绪。”写到后来才“仿佛有一种情感的汹涌的流来推动我，我在发泄着被压抑的愤懑，抨击着中国的家庭和社会。”^⑩

形象大于思想是一种正常现象，也是一种积极现象。首先这样的作品往往不是公式化、概念化的作品。它符合文学艺术的特点，作品中的思想不是口号式和概念性的思想，而是感情性的思想或思想性的感情。这种感情化的思想并不具备思想的逻辑概念形式，严格说也不是思想本身，它是“为思想点燃起来的激情”。^⑪它是由伟大观念所推动的热情，是一种社会情感。因此，缺乏思想性的作品不是好作品，图解思想观念的作品也不是好作品。形象大于思想的作品避免了这两种倾向，常常是感人至深又余味无穷。

其次，形象大于思想的作品必然要求作家选择富有特征性的材料，细节、人物和情节本身生动又内涵丰富，能够揭示出生活的本质规律。例如，李顺大造屋这件事本身象是一个焦点，集中反映了贫苦农民解放前后几十年的命运。选择有特征性的形象和材料可以达到以少总多，以一当十的效果，可以“笼天地于形内，挫万物于笔端”^⑫如别林斯基所说，以一个特征，一句话就能生动而完整地表现出整本书都说不完的东西。^⑬形象的丰富性给读者的想象和理解留下了更广阔的余地。我们读铁凝的《哦，看雪》，无论从那个角度看都会有所发现。从换铅笔盒这一件小事，我们可以看到山村的贫穷，山村人民的进步，对文明和新生活的渴望，以及作家深厚的感情和善良的心。所以形象大于思想也是符合典型化规律的。

新时期很多作家自觉追求主题的隐蔽和形象的多义正是建立在这样的艺术观上的。他们和五十年代的作家有所不同。五十年代的作家大都强调题材的重大，思想的高度，主题的明确，关注重大社会问题和社会运动，创造出一批优秀作品。但是在文革期间，对思想和主题的强调被四人帮“左”的思想发展到极端，造成一批讲大话，讲假话，讲空话的劣质作品。作为对于“假、大、空”文学的反抗，新时期作家首先强调真情实感。他们自己本身就有丰富的阅历，他们的作品写的都是真感慨、真歌哭。虽然有像蒋子龙这样的作家继承发扬了五十年代的光荣传统，但写对生活的切身感受并追求主题隐蔽的作家越来越多。达理在《卖书》后记中说：“这两年，我们一直想把小说写得含蓄，内在一些，不那么浅露直白，也不那末直奔主题，多给读者留点回味的余地”。^⑭张天民在一次座谈会上说：“我在追求主题的含蓄和隐蔽。如果我的某一个作品，使人初读起来不知什么主题，继而引起思考，仁者见仁，智者见智，都能体味其中一部分意义，那大概就是我的成功”。^⑮

所以形象大于思想这一现象的产生在创作过程中是由于作家的创作方式符合文学艺术的特点，理寓于情；主观上追求主题的隐蔽，不以概念强加读者，而是让读者自己去理解，去发现，见仁见智。

(二) 从欣赏过程看形象大于思想的原因

形象大于思想这一现象发生在欣赏过程,因此它和读者有密切关系。我们上面考察了作品的形象显示的客观意义是指作家没有透彻理解或者说没有从理性上把握而按照生活和情感的逻辑如实反映出来的生活真理,现在我们要补充的是这个新的意义也是读者对作品中的生活材料进行再认识、再创造的结果。

如《红楼梦》,作者的主观意图是感叹于四大家族的兴衰以及不可克服的矛盾,并表达出自己“补天”的愿望和失望,但是我们从看到了封建社会必然没落的趋势。作品对于我们显示出的这个新的意义,一方面由于作品本身包括的生活内容丰富,另一方面也是由于我们对封建社会的发展规律有了认识。我们是站在一个新的思想高度来看这个作品,而曹雪芹当时是不可能具备这个高度的。如果将来我们对历史的看法更加深入了,我们还会从《红楼梦》中发现新的意义。

所谓事物的意义就是一事物与他事物联系起来考察,从而确定了自身的性质,就象一件物品的大小好坏是由比较产生的。对于作品来讲,它的含义也不是孤立存在的,须放在读者思想感情的许许多多“他事物”中才能确定。对于读者来讲,他必须用自己的经验,用自己的思想感情去领悟,去丰富作品才能真正理解作品,读者感情的加入就会使作品或多或少发生变化,因为读者和作者思想、阅历、感情状态不可能完全一致。钢琴家根据自己的理解去演奏作品,作品的情调就会有不同程度的改变。读者根据自己的经验去理解作品,作品也就有不同含义。如卞之琳的《断章》:“你站在桥上看风景,看风景的人在桥上看你;明月装饰了你的窗子,你装饰了别人的梦。”诗虽短,可是各人的理解都不一样。作者说他表达了一种平衡的观念,但到底是一种什么平衡,读者只能“根据自己的人生体验”^⑮来确定诗的含义。

形象大于思想的产生在读者方面的原因就是欣赏的这种再创造性质。下面我们考察欣赏过程,具体看新创造的意义是如何产生的。

人们说,要理解但丁,就要把自己提高到但丁的水平。这说明了主体在欣赏中的重要性。一部作品如同一块玉璞,要经过有识者的劳动才成为玉,要经过读者思想感情的扫射才放出光芒。马克思在《1844年经济学一哲学手稿》中谈到,对于不懂音乐的耳朵最美的音乐也没有意义,因为一个对象的意义对我们必定和我们的感觉能力走得一样远。^⑯所以,欣赏的产生一方面要有客体,即作品;同时要有主体,欣赏者。如果没有欣赏者在努力,那么作品就不成其为作品,只是一些僵死的文字。我们看一个具体的例子。高晓声说到他刻骨铭心地记得郑板桥的四句诗:“我生三岁我母无,叮咛难捨襁中孤。登床索乳抱母卧,不知母歿还相呼。”这首诗不是名作,一般的读者也未必能有共鸣,未必有强烈的感情反应。这样,这首诗不过叙述了一件事。高晓声因为早年有丧母的痛苦经历,读到这首诗“心灵里发生了巨大的悲恸,而且诗句‘至今未忘记过’”。^⑰在文学史上,由于欣赏主体的变化而引起对作品的再认识再评价的例子也是很多的。许多大诗人如英国的勃莱克,中国的陶渊明都是被后人赏识的。古代希腊罗马的文艺作品在中世纪的黑暗中被埋没了一千年,到了文艺复兴时期,人们的内心生活扩大了,人们的视野从神学中解放出来回到现世生活,才真正认识和理解了那些杰作,它们在人们心目中才重新具有了崇高的意义。而在中世纪,这些作品不但不会引

起人们的激动和热爱，还作为异教邪恶来摒弃和毁坏。

读者的经验是理解作品的基础。当我们用自己的思想感情去理解作品的同时，也是用自己的经验去丰富了作品。这就是为什么我们读作品总是有所发现有所感悟，形象的意义总是超出作者的原意，对我们显示出更为丰富的内涵。

我们通常认为一个事物的意义只包含在事物本身之中，一部作品的意义也只包含在作品本身之中，我们只须随时把意义从中发现出来。其实这是一种直观的看法，人类的认识活动远比这种直观反映复杂得多。实践论主张，劳动创造人，人创造世界。这一过程用于认识论，就是社会历史生活形成人的心理结构，人凭借这个中介认识世界。对社会存在决定社会意识这一原理应该从这一意义上理解，而不应该从直观反映的意义上理解。认识一个事物，必须把它纳入心理结构中，和过去的经验知识结合起来融为一体才能理解它。事物的意义和这个心理结构的性质、范围是相关的。比如，一朵花对于一个诗人是赞美的对象，对于一个科学家却主要是植物学上的意义。一件青铜器在古代主要是有实用价值，而在我们眼里却有一种“狞厉的美”。^⑧随着心理结构的扩大和丰富，事物的意义也在扩展和深化。儿童把汽车一律叫“嘀嘀”，成人则有卡车、小汽车、吉普车种种不同的称呼。儿童对世界的看法和成人就很不一样。所以认识是主客体相互作用的结果，一方面要有客体的刺激，不能无中生有；一方面这个“有”经过主体的同化和改造，也著上了“我”之色彩。

在欣赏中，作品这个客体也要经过欣赏者观照，所以见仁见智是普遍的现象。一部《红楼梦》人们的理解多么不同，“经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事。”^⑨当然这是极而言之说法，但这种现象说明了欣赏主体对于作品意义的构成具有能动作用。读者有各种各样的经历，各种各样的思想感情。这些人生体验和情感都埋藏在他的心底，成为他这个特殊的人。他就是带着这些特殊体验去感受作品的。作品一旦进入他的思想感情结构就产生发展变化，读者从各种角度理解它，从各个方面评价它、补充它、丰富它。就像一束白光照射在一些彩色玻璃上，各色的玻璃反射出各种颜色，每一束光都更加美丽动人，每个人都能见出一点生活的真谛。王朝闻说：艺术作品需要个性，艺术欣赏也有个性。“我论王熙凤，它是我的王熙凤。”^⑩

奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》塑造卡杰琳娜这个形象是为了表达妇女解放的主题。敏感、热情的女主人公痛恨她周围的生活环境，追求自由、光明和真挚的爱情。最后她以死来表示她对旧道德规范和窒息人的现实的强烈抗议。杜勃罗留波夫作为民主主义战士从整个时代的高度去理解这个形象。他把卡杰琳娜看成是俄罗斯性格的表现。俄罗斯的民族性格决不顺从屈服，而是坚强有力，热爱自由，憎恨压迫和凌辱，有着建设新生活的勇气和力量。而卡杰琳娜正是具有这样一个深刻意义的典型。她的生活环境是腐朽的、可耻的，是一个黑暗王国，她则是这个黑暗王国的一线光明，一线希望。她的死宣告了旧社会行将灭亡和新生活即将出现。在思想家眼里，《大雷雨》具备了更为深刻的意义。杜勃罗留波夫以自己时代的理解、对整个俄罗斯民族的理解来把握、规范、认识和评价卡杰琳娜这一形象，使这一形象的深刻内涵和全部光彩都展示出来，后人竟把《大雷雨》看成是奥斯特洛夫斯基和杜勃罗留波夫的共同创造。

再如《阿Q正传》。鲁迅塑造阿Q这个形象最初是抱着批判国民弱点的意图。阿Q身上那种自我麻醉、自我欺骗的精神胜利法正是讽刺了半殖民地中国许许多多人的病态心理。由于鲁迅塑造阿Q是放在辛亥革命的广阔背景上，也由于后人对于中国社会和辛亥革命有了

较为透彻的认识，所以，阿Q这个形象的客观意义就不只是反映了国民性的弱点，同时它也揭示了辛亥革命失败的必然性。辛亥革命是不彻底的，辛亥革命的领导者没有努力去发动农民，依靠农民。阿Q正是辛亥革命期间不觉悟的农民的典型。这后一层意义主要是人们对社会、对历史有了新的看法之后，随之进行再评价的结果。作品结合到后人的思想结构中，它的意义和价值都会有所增加和改变。

以上我们看到，形象大于思想是有认识论上的深刻根源的。由于认识主体的能动作用，作品的意义不断丰富扩大。现在我们面临着理解上的差异性问题。各人的心理结构是不尽相同的，各人都有自己的特殊经历、经验和思想感情状态。每人都从自己出发理解作品，那么以谁为准呢？有没有一个客观规律，有没有曲解和误解呢？

理解的客观标准是存在的。首先在于作品本身的规定性。我们不能把王熙凤理解为林黛玉的形象，也不能把林黛玉理解为王熙凤的形象。作品规定了一个大致的范围，我们只能在这个范围内发挥想像和创造。其次，对作品的理解有一个社会标准，并不允许主观随意性。弗洛伊德用俄狄浦斯情结解释《汉姆雷特》，认为汉姆雷特迟迟不能行动是由于他也有杀父娶母的罪恶思想而愧疚。这种标新立异的解释终不能为社会所承认，在西方也很少有人接受，而仅仅以奇特著称。所以欣赏和批评都具有时代和社会的性质，欣赏者这个“我”应该是“我们”，即时代和社会。批评家总是“代表社会说出对作者的体会和感受。”^①

从微观上看，读者的经验不同，对作品见仁见智；从宏观上看，时代的不同对作品的理解也不同。随着时代的发展，人们对作品的认识不断深入。作品像是一个雪球，它的内涵的容量越滚越大。对莎士比亚的研究就是如此，人们是逐渐认识到莎士比亚的伟大的。他的同时代人对他认识就不充分，只有本·琼孙赞颂他，说他是时代的灵魂，也就仅此而已。莎士比亚死后他的剧作有一个时期在舞台上受到冷落。到了十九世纪浪漫派兴起，人们才真正认识到莎剧的深刻和不朽。浪漫派批评家对莎剧的思想、感情、技巧都有深刻的理解和阐述。廿世纪以后的莎评则更为详尽和细致，从各种学说出发对莎剧提出新的看法。^②这说明，随着社会的发展和科学的进步，人类的心理结构不断扩大，思想不断深化，也就能更进一步了解作品。作品在新的视角之下又出现新的意义。

总结上述，我们已经从创作过程和欣赏过程两方面探讨了形象大于思想产生的原因。在创作过程中，作者的艺术追求和创作道路致使他们的作品的形象丰富而多义；在欣赏过程中，读者的个人因素和时代因素都使他们对作品有新的发现。作者以自己的生活感受组织作品，读者以自己的人生体验来对作品进行再认识再创造。所以形象大于思想这一现象从作品的产生到接受都有其必然性。

注释

① 弗拉亥《文学的若干原型》，见《现代西方文论选》P341，上海译文出版社。

② 王国维《人间词话》，见《中国历代文论选》一卷本P445。

③⑦ 高晓声《陈奂生》P6前言。

④⑤ 蒋子龙《〈乔厂长上任记〉的生活帐》，见《获奖小说创作谈》。

⑥ 高晓声《创作谈》P17。

⑧ 高晓声《创作谈》P4。