

惠
风
论
丛

严家炎 著

清末尤其是“五四”以后的中国小说，
从思想内容到形式技巧，
无不接受了西方近代以来小说的影响，
却又如鲁迅早年预言的那样：
外之既不后于世界之思潮，
内之仍弗失固有之血脉。

江西高校出版社

严家炎
论
小说

惠
风
论
丛

严家炎
论
小说

严家炎 著
江西高校出版社

图书在版编目(CIP)数据

严家炎论小说/严家炎著—南昌 江西高校出版社,
2002 4

(“惠风”论丛)

ISBN 7-81075-286-3

I. 严 II. 严·· III 小说—文学评论—中国—
文集 IV 1207 4-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第008141号

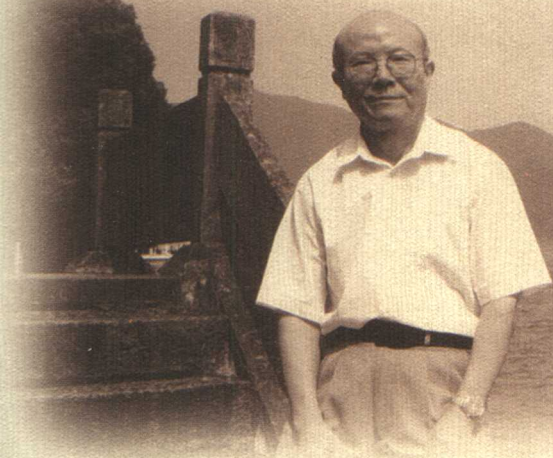
惠风 论丛

严家炎论小说

严家炎 著

出版发行	江西高校出版社
社 址	江西南昌市洪都北大道96号
邮政编码	330046
电 话	(0791)8512093、8504319、8511422
印 刷	南昌市光华印刷厂
照 排	江西和达科贸有限公司照排部
经 销	各地书店
版次印次	2002年4月第1版第1次印刷
印 数	1~4000册
开 本	890mm×1240mm 1/32
印 张	11 625
字 数	250千字
定 价	20.80元

版权所有，侵权必究



严家炎 1933年出生于上海。北京大学教授。1958年北京大学副博士研究生肄业。曾任北大中文系主任、国务院学位委员会第二、三届语言文学学科评议员、美国洛杉矶加州大学与法国东方语言文化学院客座教授。现任中国现代文学研究会会长、北京市文联副主席。

著作有《中国现代小说流派史》、《论鲁迅的复调小说》、《金庸小说论稿》、《知春集》、《求实集》、《论现代小说与文艺思潮》、《世纪的足音》、《五四的误读》以及与他人合著的三卷本《中国现代文学史》、《中国现代文学史简编》等十余种，其中两种获全国优秀奖，一种获北京市优秀奖。编纂有《新感觉派小说选》、《中国现代各流派小说选（四卷）》、《二十世纪中国小说理论资料（1917—1927）》、《新文艺大系1937—1949小说集（上）（下）》等二十余种。

5

编辑者言

发轫于上个世纪之交的中国新文学，是有别于古典的、传统的全新的文学。它虽则只有短短的一个世纪的历程，但究其容量和影响而言在中国文学整个历史流程中却具有特殊意义。百年新文学虽历经坎坷却几度生机勃勃，并出现了若干繁荣时期。新的世纪之交，当是理性地回顾和总结百年文学，理性地探讨文学规律，展望文学前景趋势的时候了。故拟定以名家论丛的方式，依据通常的文学“四分法”，对 20 世纪中国新小说、新诗歌、新散文、新戏剧分门别类逐一论之。

本论丛本着既开放又相对稳定的原则，尝试一种文体一家或多家论之的形式，张扬争鸣的风尚。第 1 辑主要侧重于著名专家、学者的学术研讨；将要出版的第 2 辑主要侧重于著名作家对文学（包括百年中国文学）及其创作的认识、理解、感受和体验。但愿，读者能从论家们为人为文的悟识中受益。

王右军《兰亭集序》中有一佳句云：“天朗气清，惠风和畅。”“惠风”论丛就得于斯也。之所以要如此，无非祈望选题申报、组稿、编写、出版和发行的和和畅畅，当然，更祈望读者都春天般地沐浴在和煦的惠风之中。

壬午·春日·谢家村

目 录

- 001 | 开场白:闲话小说文体
- 010 | 试说 20 世纪中国小说的总体特征
- 028 | 《呐喊》、《彷徨》的历史地位
- 058 | 论《狂人日记》的创作方法
- 077 | 鲁迅与表现主义
——兼论《故事新编》的艺术特征
- 099 | 对“五四”以后小说流派的一些理解
- 116 | 论彭家煌的小说
- 132 | 废名小说艺术随想
- 137 | 论新感觉派小说
- 177 | 《微神》:老舍的心象小说
- 187 | 现代文学史上的一桩旧案
——重评丁玲小说《在医院中》
- 200 | 开拓者的艰难跋涉
——论丁玲小说的历史贡献

- 229 | 小说艺术的多样开拓与探索
 ——1937—1949年中短篇小说阅读琐记
- 260 | 谈《创业史》中梁三老汉的形象
- 271 | 《红岩》的突出贡献
- 286 | 气壮山河的历史大悲剧
 ——《李自成》一、二、三卷悲剧艺术管窥
- 302 | 读《绿化树》随笔
- 309 | 论金庸小说的现代精神
- 331 | 似与不似之间
 ——金庸和大仲马小说的比较研究
- 349 | 评竹林的长篇小说《女巫》
- 359 | 子规声声鸣,竟是泣血音
 ——评《挚爱在人间》
- 363 | 跋

开场白：闲话小说文体

小说与诗歌、散文、剧本一起，共同构成了文学的“四大家族”。但在中国数千年封建社会中，四者地位其实大不一样。诗文历来是正宗，被认为与治国平天下的大事相关，而小说、戏剧则居于“小道”、“末流”（传统观念将小说视为街谈巷语、道听途说的“琐屑之言”），直到晚清梁启超倡导“小说界革命”之前，小说是不受重视的。

如果给小说下定义，也许可以这样说：小说是用散体文写成的凭借体验与想象而进行虚拟创造的一种叙事的艺术。所谓“用散体文写成”，道出了它与诗歌的区别；所谓“叙事的艺术”，道出了它与“演事”的戏剧文学的区别；所谓“虚拟创造”

而又“叙事”，则又道出了它与较多纪实成分和抒情成分的散文的区别。当然，任何文体都有自身的边缘地带，上述界限都只是大体的，相对的，并非绝对的。

在文学的“四大家族”中，小说大概是最自由、最少受限制、又拥有最广大读者的一种体裁。诗歌要讲究音节和韵律，讲究字句的锤炼，远不像小说的语言这样自由。戏剧有时间、空间的限制，一次演出只能两三个小时，舞台大小更是固定的，而小说却“思接千载，视通万里”，题材内容可以上天入地，可以忽而进入蛮荒时代，忽而又到达遥远的未来。由于叙述的故事本身具有吸引力，小说比其他文学体裁也确实可以拥有更众多的读者。这些都是小说的优势。但如果作者失去节制，滥用这个优势，它们反过来又可以成为对自身的致命伤害。

小说的发展，受制于物质生产、科技、文化、宗教、哲学、诗歌与史传文学等人类社会历史构成的种种条件。

无论在中国或欧洲，小说的源头都可以追溯到神话。神话充满了“借助想象以征服自然力”的浪漫主义精神。鲁迅在《中国小说的历史变迁》中说：“现在一班研究文学史者，却多认小说起源于神话。因为原始民族，穴居野外，见天地万物，变化不常——如风、雨、地震等——有非人力所可捉摸抵抗，很为惊怪，以为必有个主宰万物者在，因之拟名为神；并想象神的生活、动作，如中国有盘古氏开天辟地之说，这便成功了‘神话’。从神话演进，故事渐近于人性，出现的大抵是‘半神’，如说古来建大功的英雄，其才能在凡人以上，由于天授的就是。例如简狄吞燕卵而生商，尧时‘十日并出’，尧使羿射之的话，都是和凡人不同的。这些口传，今人谓之‘传说’。由此再演进，则正事归为史；逸史即变为小说了。”到玄学盛行的魏晋南北

朝时代,就产生了“志怪”和“志人”的笔记体小说,虽然记述极为简单,却可以说是中国小说的雏形。唐代传奇有重要发展,开始形成比较曲折、复杂并且完整的故事情节,用文言撰写而词语颇为华丽精细,是文人真正自觉地创作的小说。宋代以后,随着活字印刷的出现和市民阶层的兴起,由“说话”发展而来的话本小说逐渐繁荣,中国小说于是形成文言、白话分头并进,白话小说后来居上的趋势。明代已出现了在说书基础上经文人加工创制而成的《三国演义》、《水浒传》、《西游记》等章回体长篇小说,还出现了文人独立创作的“拟话本”短篇小说和长篇小说《金瓶梅》。到清代,终于诞生了曹雪芹的《红楼梦》这部中国古代小说的巅峰之作。在欧洲,近代科学与实证哲学的盛行,资本主义社会矛盾的激化,推动小说走上题材生活化、描写精确化的写实主义道路。连小说横断面结构的出现,也与生物学上通过年轮以观察树木,医学上通过切片以观察细胞的方法有密切的关系。稍后的意识流和现代主义小说,则更有非理性主义哲学与重视潜意识研究的近代心理科学直接为之助阵。清末尤其“五四”以后的中国小说,从思想内容到形式技巧,无不接受了西方近代以来小说的影响,却又如鲁迅早年预言的那样,“外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉”,涌现了鲁迅的《呐喊》、《彷徨》,茅盾的《子夜》,巴金的《激流三部曲》、《寒夜》,老舍的《骆驼祥子》、《四世同堂》,丁玲的《莎菲女士的日记》,沈从文的《边城》,孙犁的《白洋淀纪事》,柳青的《创业史》,姚雪垠的《李自成》,陈忠实的《白鹿原》,王蒙的《活动变人形》等一系列杰出作品。

综合东西方的艺术经验,小说构成的基本要素有三:情节,人物,环境。

小说作为叙事文学,故事情节自然是它的第一要素。英国作家爱·摩·福斯特在《小说面面观》中说:“故事是小说的基本面,没有故事就没有小说。这是所有小说都具有的最高要素。”不管哪种类型的小说,都会包容一定的事件、情节。即使是所谓情节淡化的小说,其实也是有情节的。王蒙说得好:“所谓散文化的无故事的小说,多半是用一系列小故事代替通篇的大故事,用没啥戏剧性的故事代替戏剧性强的故事罢了。”(《谈短篇小说的技巧》,《人民文学》1980年第7期)小说艺术性的一个重要方面,往往体现在情节的设计、提炼上,即体现在情节是否独特、合理、新颖、生动上。

小说的另一重要元素是人物。小说总是以人物的命运、性格、关系为中心的。按照高尔基的说法,情节无非是“人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系,——某种性格、典型成长的历史”(《和青年作家谈话》,高尔基《文学论文选》第297页,人民文学出版社1958年版)。因此,人物的形象塑造、性格刻画是否成功,更是决定作品艺术质量的关键。随着故事情节的展开,小说作品应能活生生地刻画出一个或若干个具有个性特征的人物。其中的上乘之作,则能将某些人物的性格从各个不同的层面上揭示得相当丰富,相当深刻,甚至塑造出很有社会意义的典型人物来。

至于环境这个要素,则不仅关联着故事情节能否合情合理地展开,人物形象能否真实可信地塑造,而且直接影响到作品生活容量、艺术容量的丰厚程度。现实主义小说的环境描写,既包括生活场景和自然风光,更包括特定的历史背景、时代气氛、社会关系、风俗人情等等;因而恩格斯在谈到法国作家巴尔扎克《人间喜剧》时说:“我从这里,甚至在经济细节

方面（诸如革命以后动产和不动产的重新分配）所学到的东西，也要比从当时所有职业的史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多。”（致玛·哈克奈斯的信）

由于叙事模式和审美意趣的不同，迄今为止的小说，大致可以划分成五种类型：

一是情节小说。这类小说立足于故事，依靠情节的跌宕起伏、曲折多变取胜，将情节作为出发点和落脚点，而将人物视作导引情节的工具。中国古代小说无论是神魔故事、历史演义，或是公案、武侠、言情小说，基本上都属于这一类。近代的侦探小说、新武侠小说，大多也属于这一类。连莫泊桑的《项链》，欧·亨利的《麦琪的礼物》，同样可以归入情节小说。情节既然是小说的第一要素，人们就没有理由把这类看重情节的作品视为“初级”、“低等”的产物。事实上，西方18世纪以前的小说同中国古代一样，也都是情节小说。这类小说中包括了许多成就很高的杰出作品，如《水浒传》、《西游记》等。它们虽侧重情节，但并非必然地会轻视人物；它们照样塑造出了武松、林冲、孙悟空等许多令人难忘的形象。至于情节本身方面，一部分作品线索繁复，曲折离奇，出人意外，又在人意中，令读者废寝忘食，更应该说取得了极大的成功。

二是性格小说。即以塑造人物、刻画性格为重点的小说。这类作品也有情节，但在作者看来，情节是性格派生的，是“性格的历史”，因而处于次要的位置上，情节只服从于刻画性格的需要。性格小说古代也有（如《快嘴李翠莲》），但主要是近代的产物。中国古代小说塑造人物形象时注重突出其性格的主要特征，如关羽突出其忠义，张飞突出其威猛，刘备突出其仁厚，曹操突出其奸诈，令人印象深刻，但这种方法的弱点在于

性格单一化。随着人性在历史发展过程中的渐趋复杂细腻以及人类对自身认识的深化,近代以来的小说更注重把握和刻画人物丰富复杂的个性,这就使性格小说发展成为一种相对独立的文体形态(欧洲尤得此风气之先)。五四新文学运动兴起前后更多译介西方小说,使这类小说开始在中国流行。鲁迅《呐喊》、《彷徨》中的作品大部分便是性格小说。

三是心理小说(包括意识流小说)。这是一种以展示人物内心世界为使命的小说。最初的心理小说要算18世纪英国作家斯泰恩的《感伤的旅行》了,他虽然认为“文学的主要任务是描写人的内心世界”,实际上摹写的却主要是人物波动的情绪、异样的感受和感情的活动。到1887年出版的法国作家爱德华·杜亚丹“内心独白”式的《月桂树被砍掉了》,则已经呈现出意识流小说的端倪。意识流小说真正在世界文学中出现流派并构成文体形态,是在20世纪前半期。其主要代表作,是爱尔兰作家詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》,法国作家马塞尔·普鲁斯特的《追忆逝水年华》,英国作家弗吉尼亚·沃尔芙的《达罗卫夫人》,以及稍晚的美国作家福克纳的《喧哗与躁动》。从这些作品起,不仅人物心理真正占据压倒一切的位置,心理时空成为小说结构中的线索,而且人的意识、前意识、潜意识等各个层次的意识活动均得到全面的呈现,人的内心世界在作品中达到了前所未有的复杂和丰富的程度。中国的心理小说是在西方直接影响下发展起来的。读者从徐卓呆、鲁迅、郭沫若、陶晶孙、林如稷、废名、施蛰存、穆时英、老舍、林徽因等作家的小说中,可以看到心理分析乃至意识流的或浓或淡、或深或浅的痕迹。真正圆熟的意识流技巧,在中国,恐怕要数20世纪40年代的汪曾祺,他的《绿猫》、《复仇》、《礼拜天早

晨》、《小学校的钟声》、《囚犯》等作品，较之四十年后出现的意识流小说，其实更为出色，更有成就，可惜注意到这点的人还不太多。

四是诗化小说。这是指情节淡化而诗情颇浓并有意境的一种小说。中国长期以诗文名世，积累了悠久深厚的抒情传统，诗化小说就是这一传统在现代叙事艺术中的体现。如果说中国现代小说体式较多得益于西方启迪的话，那么诗化小说却是地道的民族传统的产物，同时又是作家小说艺术臻于圆熟境地的显示。鲁迅的《故乡》曾被日本一位评论家称为“东方的伟大的诗”。《社戏》、《在酒楼上》、《伤逝》这类作品中所具有的诗的素质，更为人们公认。郁达夫的《迟桂花》，燕志鏊的《守夜人》，台静农的《拜堂》、《红灯》，废名的《桃园》、《菱荡》，沈从文的《萧萧》，老舍的《月牙儿》、《断魂枪》，萧红的《小城三月》、《呼兰河传》，孙犁的《荷花淀》、《嘱咐》，史铁生的《我的遥远的清平湾》，都是随手可举出的这方面的名篇。

五是象征小说。它指以特定的具体形象暗示某种观念、哲理或情感，即人们所谓“言在此而意在彼”的那类作品。西方现代派作家卡夫卡的《变形记》、《城堡》等小说，以荒诞的题材和情节，深刻写出了资本主义社会中的种种“异化”现象，其创作方法就是象征主义的。“五四”以后也有不少象征小说，如鲁迅的《长明灯》（《狂人日记》暂且不论），俞平伯的《花匠》，骆宾基的《乡亲——康天刚》，沈从文的《看虹摘星录》，端木蕻良的《雕鹗堡》，杨逵的《泥娃娃》，王蒙的《蝴蝶》、《坚硬的稀粥》，陆文夫的《围墙》等。

以上是从理论和历史的角度对小说类型所作的大体概括和划分。实际上，也有一些具体作品处在边缘状态，兼含多种

成分,可以说是两栖、多栖或综合性的。还有一些作品,就叙事艺术而言很有特点(如穆时英的新感觉小说和莫言的那些作品),但似乎并未形成相对独立的小说文体,只得视作品的具体情况,仍然归入某种已有的小说类型。

小说既是叙事的艺术,从什么视角来进行叙述,就成为一个大有讲究的课题,它直接关联到作品的思想艺术效果。所以有的学者认为:“正是叙事视点创造了兴趣、冲突、悬念乃至情节本身。”(华莱士·马丁《当代叙述学》第159页,北京大学出版社)在很长时期中,中外小说都曾大量采用全知全能地叙事的方式,即由讲述人将同一作品中不同人物的言语、动作、心理都一一加以描述。这种叙事角度简捷、直白,便于满足读者(或听众)的好奇心。但也容易令读者产生纪晓岚曾经提到过的那种疑问:“两人密语,决不肯泄,又不为第三人所闻,作者何从知之?”所以,聪明一点的作者后来就由全知叙事改为限制叙事。这种限制叙事,可以用第一人称(我),也可以用特定的第三人称(某个特定人物),甚至还有用第二人称(你)。中国古代小说虽大量采用全知叙事,却也并非没有限制叙事。如唐传奇中张鹭的《游仙窟》、王度的《古镜记》、李公佐的《谢小娥传》,就都是第一人称限制叙事。到了20世纪,中国新文学小说接受近代西方小说的影响,大量采用第一人称或第三人称限制叙事,还出现了少量的第二人称限制叙事,而全知叙事则减少到了最低限度。鲁迅等作家并且在限制叙事中创造了一种可以移位的方式(《孔乙己》、《阿Q正传》中均有表现),显示了高度圆熟的叙事技巧。另一部分作品则采用纯客观叙事的方式(如鲁迅的《示众》)。叙事结构和手法也都有明显变化,不但倒叙、插叙、闪回等手法普遍运用,连叙事时间不断被切

割导致的空间化、立体化手法,也大量运用在现代主义或现实主义作品中。可以说,中国小说已经与世界小说同步地向前发展,并作着各种实验和探索。

试说 20 世纪中国小说的总体特征

20 世纪是中国文学在东西方文化交汇与撞击下发生大变革、走向现代化的时期,也是中国小说接受西方思潮影响,建立崭新意识和崭新体式,并使外来影响和民族传统逐步交融,现代化和民族化趋于结合的时期。旧与新,中与外,雅与俗,现代化与民族化,政治化与商品化,为人生与为艺术,浪漫主义与写实主义,写实主义与现代主义,……诸般错综对立的因素,使 20 世纪的中国小说构成了一个充满矛盾的进程,呈现出异常复杂的面貌。但 20 世纪中国小说又具有内在的统一性和发展的一贯性。尽管不同时期的小说各有其阶段性特征,但作家们却处在一个贯穿 20 世纪的共同历史大背景——中华民族要救亡图强、