

中国当代分体文学史丛书

The Evolution of Contemporary  
Chinese Fiction Art



中国当代  
小说  
艺术演变史

◎ 金汉著

09

浙江大学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国当代小说艺术演变史/金汉著. — 杭州:浙江大学出版社, 2000. 4  
(中国当代分体文学史丛书·金汉主编)  
ISBN 7-308-02300-1

I. 中... II. 金... III. 小说史-中国-1949~1998  
N. I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 05278 号

中国当代分体文学史丛书

## 中国当代小说艺术演变史

金 汉 著

责任编辑 钟仲南

浙江大学出版社出版

(杭州玉古路 20 号 邮政编码 310027)

(E-mail: zupress@mail. hz. zj. cn)

浙江大学出版社电脑排版中心排版

浙江印刷集团公司印刷

浙江省新华书店经销

\* \* \*

850mm×1168mm 32 开 10.25 印张 257 千字

2000 年 4 月第 1 版 2000 年 4 月第 1 次印刷

印数: 0001 3000

ISBN 7-308-02300-1/I·089 定 价: 18.00 元

## 总 序

10年前我在主编《中国当代文学史》的时候,就曾提出过一个要把“文学史”编成“文学艺术自身发展演变的历史”的设想。可惜由于当时主、客观条件和环境的限制,没能实现这一愿望。有感于中国的文学史著,观念、方法、体例、甚至材料,都相互沿袭,太多雷同,总想着有朝一日,能编出一套体现着新的文学史学观念、方法和体例的文学史,在如林的文学史著中,多少能显示出一些新的品格。出于这个动机,两年以后,我又组织了十余所高校中文系的当代文学同仁,联手编写出一部《新编中国当代文学发展史》。由于动笔之前和编写过程中,大家对“文学史应是文学艺术自身发展演变的历史”这一观念,进行了反复、充分的讨论并且取得了至少是在理论上的一致认同,所以,尽管这部“新编史著”至今仍然存在着诸多不足和缺憾,但应该说,它基本上或部分地还是实现了我们的学术愿望。首先,在文学史观念上,它坚持了“文学史应是文学艺术自身发展演变的历史”的观点。为贯彻这一观点,在方法上它采取从作品本体研究入手,把马克思主义的辩证唯物主义与历史唯物主义和欧美流行的“透视主义”的方法论结合起来的方法,宏观、整体、流动地探讨近半个世纪(1949~1995)中国当代文学的演变轨迹和内在规律。其次,在结构、体例上,它采用了一种与以往文学史完全不同的文学历史分期方法,即不再以社会历史的发展阶段来划分文学历史的发展阶段,而以文学思潮和文学形态的变化为依据,将近50年的中国当代文学划分成“现实主义一元化形态的文

学”(1949~1978)和“多元美学形态并存竞荣的文学”(1979年以后)两大段。正是由于这些努力和变化,使得这部史著在众多文学史著中显出了自己的特色和品格。

但是,作为整体文学发展演变过程的记录的“文学史”,它是包含了诗歌、散文、小说、戏剧四种文体在内的。尽管不同文体的文学在其发展演变上有许多共同的或相近的规律可寻,但不同文体之间毕竟还有因着文体自身特点(内在需求和演变机制)的不同而呈现出的各自特异的变化轨迹。这些不同文体的特异的变化,在一部相对粗放、相对宏观的整体性文学史中是很难一一反映出来的。所以,为了能真正反映出各体文学自身发展演变的历史,在我们已经编写并出版了侧重于各种文体共同规律探寻的整体性文学史之后,又开始策划写这套分别为诗歌艺术演变史、散文艺术演变史、小说艺术演变史和话剧艺术演变史的分体文学史丛书。在这套分体文学史丛中,我们不要求每本书结构体例上的整齐划一,而完全依据不同文体自身演变的轨迹进行描述并寻觅总结其艺术演进规律,力求反映出不同艺术文体演变发展的过程。

为了实现这一学术愿望,我约请了三位分别对诗歌、散文、话剧有多年研究且成就卓著的学者,他们是李新宇教授、王新民教授、沈义贞博士,由他们三位分别执笔撰写《中国当代诗歌艺术演变史》、《中国当代话剧艺术演变史》和《中国当代散文艺术演变史》,由我执笔撰写《中国当代小说艺术演变史》。我们期望着这四部分体文学史,能较为准确、清楚地描绘出当代中国文学四种主要文体的艺术演变轨迹和运行规律。当然,这只是我们的一种愿望和初步尝试,到底做到了没有,做到了多少,还有赖于读者和专家的批评、指正。

金汉

1998年12月30日

# 目 录

总 序 .....	金 汉
绪 论 .....	( 1 )

## 上编 传统叙事

<b>第一章 传奇叙事:从通俗化走向艺术化</b>	
一 《铁道游击队》与建国初的新通俗传奇 .....	(20)
二 《林海雪原》与通俗传奇的艺术化升华 .....	(24)
<b>第二章 乡村叙事:从社会、历史、政治化到命运、伦理、道德、风俗化</b>	
一 民间艺人乡村叙事——赵树理的农村小说与《三里湾》 .....	(31)
二 文人乡村叙事——周立波的《山乡巨变》与《禾场上》 .....	(36)
三 政论家式的史诗性乡村叙事——柳青的《创业史》···	(40)
四 情节化、故事化的乡村叙事——李准、马烽等的农村短篇小说 .....	(49)
五 阶级斗争观念制约下的乡村叙事——浩然的《艳阳天》与陈登科的《风雷》 .....	(56)
六 传统乡村叙事的两例别体小说——抒情化、散文化的孙犁和场景化、戏剧化的王汶石 .....	(63)
七 命运、伦理、道德、风俗化乡村叙事之一——周克芹、高晓声的农村变革小说 .....	(70)

八	命运、伦理、道德、风俗化乡村叙事之二 ——贾平凹、张炜、王润滋等的农村改革小说……	(80)
九	命运、伦理、道德、风俗化乡村叙事之三 ——古华、何立伟等的潇湘风情小说……	(88)
<b>第三章</b>	<b>战争叙事：从微观、线型到宏观、整体</b>	
一	追随式叙述战争全过程的《保卫延安》……	(97)
二	俯瞰式展现战场全貌的《红日》……	(102)
三	跨跳式通观战争全局的《东方》……	(105)
四	英雄化战争叙事与人性、人情化战争叙事——峻青、 王愿坚和路翎、茹志鹃、刘真的短篇战争小说……	(109)
五	战争叙事从战场延伸至社会 ——《西线轶事》与《高山下的花环》……	(120)
<b>第四章</b>	<b>历史叙事：再现型史传小说</b>	
一	革命英烈史传叙事——《青春之歌》与《红岩》……	(132)
二	革命史诗叙事——《红旗谱》与《三家巷》……	(137)
三	农民起义英雄叙事——《李自成》等历史小说……	(144)
四	帝王叙事——凌力与二月河的清宫小说……	(150)
<b>第五章</b>	<b>知青叙事：从感性倾诉到理性思考</b>	
一	苦难遭遇的诉说——知青“伤痕小说”……	(159)
二	“上山下乡”的理性思考——知青反思小说……	(162)
<b>第六章</b>	<b>都市叙事：市井文化小说与城市改革小说</b>	
一	邓友梅、陆文夫等的“市井文化”小说……	(168)
二	蒋子龙、张洁等的城市工业改革小说……	(173)
三	李国文、张贤亮等的城市体制改革小说……	(182)

## 下编 现代叙事

<b>第七章</b>	<b>前现代叙事：现代叙述形式，传统叙事主题</b>	
一	王蒙等的意识流小说……	(188)

二	宗璞、湛容等的超现实、荒诞小说·····	(193)
<b>第八章</b>	<b>乡村叙事:从文化哲学到人本、生命哲学</b>	
一	主观化乡村文化叙事——文化寻根小说·····	(199)
二	客观化乡村文化叙事——农村新写实小说·····	(206)
三	象征化乡村文化叙事——张炜的《古船》、 《九月寓言》与贾平凹的《浮躁》、《高老庄》·····	(215)
四	感觉化乡村叙事——莫言的农村小说·····	(228)
五	充满生命哲学的乡村叙事——余华的《活着》 与《许三观卖血记》·····	(234)
<b>第九章</b>	<b>历史叙事:从再现走向创造</b>	
一	对历史的重新审视和叙说——《皖南事变》、 《灵旗》等历史小说·····	(241)
二	历史小说的家族化叙事——莫言的“红高粱家族” 与陈忠实的《白鹿原》·····	(247)
三	特定历史文化中的人性叙说——杨争光、尤凤伟 的匪性小说·····	(255)
四	虚构创造的历史文本——苏童、格非等的新历史 小说·····	(260)
<b>第十章</b>	<b>都市叙事:从都市里的村庄到光怪陆离的现代都会</b>	
一	大都会里的平民叙事之一——刘心武的《钟鼓楼》 等京味都市小说·····	(268)
二	大都会里的平民叙事之二——池莉、方方的都市 新写实小说·····	(272)
三	多维、无序的散点叙事——刘索拉、徐星的都市 青年心态小说·····	(277)
四	戏谑中见深刻的反讽叙事——王朔的都市 青年小说·····	(281)
五	都市摇滚——刘毅然、刘西鸿、张欣等的都市	

青年小说·····	(287)
六 私人化写作与个人化叙事——陈染、林白、 海男等的女性小说·····	(292)
七 平面写实与独语式叙事——“新生代”小说 家群的小说·····	(296)
<b>第十一章 后现代叙事:新实验小说</b>	
一 马原等的语言实验小说·····	(304)
二 扎西达娃的魔幻小说与残雪的超验荒诞 小说·····	(308)
<b>第十二章 结 语</b> ·····	(313)



## 绪 论

把“小说史”定位于“小说艺术演变史”，其目的就是要通过对处于不同时代、不同文学发展阶段、不同美学范畴和风格类型的小说作家、作品的研究，探讨小说艺术自身发展演

变的过程和历史，勾勒描绘出它的演变轨迹，寻觅发掘小说艺术发展演变的内在机制和外在条件，总结归纳出其共同的或特殊的发展规律。这一命题本身就要求我们，必须首先弄清并确定“小说艺术”的基本内涵，即哪些内容属于“小说艺术”的范畴，“小说艺术”具体指的是什么。

广义地说，“小说艺术”应该包含一切使小说成为小说（艺术作品）的所有具有永恒性的艺术因素。而人类在自有小说品种以来的千百年艺术实践中所创造和积累的成功艺术经验又何止百条千条！因此，要弄清“小说艺术”的具体内涵，即弄清使小说作品（不是一部作品而是整个小说品种）成为真正艺术品的所有艺术因素，实际上是非常困难甚至是不可穷尽的事情——而且，这似乎更属于小说学或小说美学而非小说史的研究范畴。诚如上文所说，小说艺术演变史的主要任务是研究和探讨小说艺术发展演变的过程、历史和规律。虽然我们不能穷尽自有小说品种以来所有小说创作的艺术经验，但是我们却可以从中寻觅、选择、梳理、归纳出那些最基本，最重要，牵一发而动全局的艺术因素，作为整部小说艺术演变史的总纲。抓住了这个总纲，就可以统摄勾连起整部小说艺术演变史。

这个能总挈全书的纲绳就是：小说这一特定艺术样式的最具本体意义的美学特征。

这个最具“本体意义”的美学特征是什么？

以往我们通常所说的“一个时代有一个时代的文学”，其实更多的是指不同时代的文学有不同的时代内容（描写对象），体现着不同的时代精神。当然，描写内容和时代精神的变化也是变化，但却不是文学本体意义上的变化。比如，中国文学从“现代”进入“当代”以后，在很多方面都发生了变化，有些甚至是很明显的“翻天覆地”的变化（如题材、人物、主题、社会观念、时代精神等等），但这些变化基本上属于因着时代和生活的变化而引起的文学内容的变化，与现代文学阶段相比，并未出现文学本体意义上的根本性变化，即文学观念、文学美学观念的全方位变化。再比如，“文革”中的文学是批判“走资派”，歌颂“四人帮”、“造反派”；“文革”结束后的文学是揭批“四人帮”、“造反派”，歌颂“革命老一代”。看上去与以前完全倒了个个儿，似乎变化很大，其实就文学自身而言并没有发生任何本体意义上的变化。

小说艺术的本体性变化首先就是小说观念和小说美学观念的变化。千百年来，小说创作的一切变化，无不根源于小说观念和小说美学观念的变化。只有小说观念的不断更新变化，才会对所谓创新小说的审美新因素产生新的审美认同和共鸣，也才有小说美学观念的新发展。反过来，小说美学观念的变化也会促成具有审美新因素的创新小说的不断出现，从而迫使小说家和读者更新他的小说观念。比如，以往我们读惯了那种话本式的有一个人讲述的、有线性情节链的再现型小说，突然又读到“咣地一声，黑夜就来到了。

一个昏黄的、方方的大月亮出现在对面墙上。”(王蒙：《春之声》)这样的小说，就会感到莫名其妙，产生“难道这也是小说么”的怀疑。待以后王蒙又陆续发表了五六篇同样的不注重情节编织和人物塑造，只写人的所见、所闻、所感、所思的“意识流小说”之后，你才会恍然悟到：“原来小说也可以这样写”。这就是新的小说美学形态改变了你的小说观念，而新的小说观念又会带动大批具有新型美学形态的小说的出现。这种变化，就是小说艺术的本体性变化。当然，小说艺术演变史，作为一种纵向的、历史的考察，它的任务主要不是从理论上对小说观念、小说美学的演变机制进行分析阐释，而是通过对一部部产生于不同时代、不同文学发展阶段、不同美学范畴和风格类型的具体作品的分析，来体现或实证小说创作在观念和美学上所发生的变化。小说观念和美学的变化，才是小说艺术的本体性变化。

所谓“小说观念”、“小说美学”，说得直白一些，它实际上说的就是“什么是小说”和“小说怎么写才好”的问题。中外小说史已经证明，这是一些流动、变化、发展着的概念。正是由于不同时代、不同作家有着不同的小说观念和小说美学观念，这才有了中外古今千姿百态的小说创作。小说艺术演变史首先要探讨的就是小说观念和小说美学观念的变化历史。

中国的现、当代小说，就其源流上讲它来自两个方面：一是中国自己的小说传统，一是外国小说的影响。

在中国，小说有着源远流长的演变发展历史。从上古的神话传说、街谈巷语，到六朝的志怪、志人，再到唐宋的传奇、讲史，这些都属于萌芽阶段的中国小说。到了宋、元时期，又出现了话本和章回小说。这种话本和章回小说发展到明、清而臻于鼎盛、完善和成熟，这就形成了独具特色的中国传统小说。这种话本和章回小说的主要形体特征就是由一个全知全能的说话人(即叙事者)，沿着线性的情节链或从头至尾、或“花开两朵，各表一支”式地讲述故事，讲

完一个故事再讲一个故事。分章分回，每段故事一个章回，且用一句章回诗作标题概括和内容提要。这种章回小说从明、清到民国，从五四到今天一直延续下来（如近代的谴责小说，鸳鸯蝴蝶派小说，言情、武侠、演义、传奇小说）。虽然五四以来以鲁迅为代表的不少小说家都直接采用西方现代小说模式写小说，但是以话本、章回为主要特征的中国传统小说模式始终没有中断，五六十年代仍然有作家写地道的章回小说（如刘流的《烈火金刚》等作品），更多的作家则写一种没有章回的章回小说（有人称“泛章回小说”）。中国出现真正现代意义上的小说是从鲁迅先生的《狂人日记》等作品开始的。所谓现代意义上的小说，就是借鉴西方现代小说模式，以现代人散文化的语言（白话），一反传统话本、章回的形式，在叙事方法、结构方法和描写技巧上广泛吸取西方小说的优点，通过环境描写、人物塑造和情节编织，反映现代社会生活变革，表现现代人的生活、思想、心理和情感风貌，传达现代社会的审美意识。现代小说是一种完全不同于中国古典传统小说的具有全新内容和全新表现形式的新型小说。正如毛泽东评鲁迅时所说的：鲁迅的小说，既不同于外国的，也不同于中国古代的，它是中国现代的。五四以来的中国现代小说，就其创作的主流而言，它坚持的是一种现实主义的创作方法，仍然非常注意通过真实的细节描写，刻画典型环境中的典型性格；也很注意安排跌宕起伏的故事情节，在情节发展中塑造人物。正是从这一点上，我们看到了中国现代小说与中国古典传统小说的一脉相承之处。

在西方，小说观念、小说美学观念也有一个流动变化的过程。一种比较古老的说法是：小说就是讲故事。故事和小说在英语中可以由同一个词 story 来表示。这里的“故事”虽未排除虚构，但并不强调虚构。一段传闻，一件新鲜事，只要有情节性的故事、传说，都可称为小说。后来，小说观念有了一些变化。法国批评家阿比尔·谢括利曾给小说下定义说：“小说是用散文写成的具有某种长度

的虚构的故事。”(转引自福斯特:《小说面面观》)这里,除了“长度”是个不定数,我们可以忽略不计外,“用散文写成的”(这里的“散文”不是指文体,而是指相对于韵文的语体,即日常交流使用的散文化的语言)、“虚构的”、“故事”,可以看作小说的三个主要构成因素。特别是对“虚构”因素的强调和突出,成了后来现代小说主要的文本标志。英语中“小说”一词,也由 story 变成了 fiction。Fiction 就是杜撰的、非真实的、虚构的、想象的小说。这一小说观念后来演变得更加完整:凡具备小说的所谓三要素——人物、情节、环境,即以人物形象的塑造为中心,通过完整的情节和具体的环境描写,形象地反映社会生活并以此区别于诗歌(韵文)、戏剧和散文(非故事)的那种叙事性文学体裁,都可以称之为小说。再后来,英国著名小说家、批评家福斯特又为小说下了一个更为宽泛的定义:“任何超过五万字的虚构的散文作品,……均可称为小说。”(福斯特:《小说面面观》)他把虚构的散文都看作小说,这实际上已远远超出了西方传统小说“讲故事”的范畴。福斯特的这种虚构散文的非故事小说观,在整个 20 世纪的西方得到了普遍的认同和推广。不少小说家、理论家都认为,小说可以不必再讲故事,可以写人的内心生活、心理感受,可以只写一种心情或情绪。再发展到后来,美国作家约翰·霍克思甚至说:“小说的真正敌人是情节,人物,背景和主题。”于是又有理论家提出写“三无”(无主题、无人物、无情节)小说的主张。传统的小说“三要素”观念受到了彻底的挑战。我们并不一定赞同,更不一定采用这种小说观念,而只是想客观地告诉读者,在西方,小说观念已经演变到了何种地步。

进入 20 世纪 80 年代的中国,由于思想解放运动的深入,政治、经济、文化政策的开放,西方各种文艺思潮纷纷涌入。一些作家、理论家,或者以自己的创作实践,或者以理论文字的方式,竞相提出了一些标新立异的小说观念。比如,认为小说不一定以塑造人物为中心,人物形象可以淡化,甚至可以没有人物;小说不一定必

须具有贯穿始终的情节,情节可以淡化,也可以无情节;可以只写一种心理,一种情感、情绪,完全依靠心灵的旋律和节奏来打动读者。80年代中期以后,有些小说实际上已经达到了这种境界:一个与作者基本脱离关系(作者隐退或深藏)的叙述者,在一个虚构的文本上,所演绎的一段生命历程。这一崭新的小说观念,包含了现代小说这一特定文学样式的主要文本特征——叙事性、虚构性和真实生命的创造性。它要求小说通过叙述,虚构、想象、创造一个真实的生命(不一定是故事)。

中国当代小说观念在80年代中期发生的巨大变化,不仅从根本上动摇了传统小说的独霸地位,而且也显示了中国小说向世界性小说思潮的靠拢与认同。

## 二

诚如上文所说,小说观念和小说美学观念的变化是小说最根本的变化,它的变化必将影响到小说其他美学品格的变化。首先就是小说叙事方式的变化以及由叙事方式变化所引起的小说结构方法和文体形式的变化。

传统小说一般采用传统叙事方法。传统小说的主体是故事,由一个或数个故事构成。有故事,就必有讲故事的人——叙述者。在传统小说中,叙述者不管以第一人称出现,还是以第三人称出现,都是作者本人,或作者的代言人。这类以讲故事为主要任务的传统小说,它的叙事总是线性推进的,而且是单一视角的。由于叙事者就是作者或作者的代言人,他不但清楚地知道故事的起始、发展、高潮和结束,精心安排故事的起承转合,而且洞察事件的细枝末节方方面面和人物的内心隐曲意识流动。全知全能是这类传统叙事小说的突出特点。不仅如此,这类小说的叙述者——即作者,还可

以随时进入作品,对作品中的人物和事件按照自己的价值标准、行为规范、伦理道德观念和情感向度,随心所欲地发表议论进行评价。阅读这类传统叙事小说,主动权在叙述者——作者手里,读者——接受者则是被动的,总是被作者(叙述者)牵着鼻子走。

现代小说一般采用现代叙事方法。区别现代叙事与传统叙事的主要方法就是辨别叙述者与作者的关系。在传统叙事小说中,叙述者往往就是作者,或充当作者的代言人。不管是采用第一人称叙事还是第三人称叙事,在整个叙述过程中从观念到意识、从情感到判断都体现和反映着作者的立场、情感和意愿。而在现代叙事小说中,叙述者与作者基本上是分离的。不管是采用第一人称还是第三人称叙事,作者都深深隐藏起来,自己躲在幕后,再虚拟一个叙述者,让整个叙述始终保持以一种冷静客观的分析性层面上,以保证所叙之事之人的客观性、原本性。叙述者一旦与作者脱离了关系,就会产生无限的叙事可能。有时这个叙述者以第一人称“我”的面目出现在作品中,但是这个“我”绝对不是作者,与作者毫无关系,它只是作品中的一个人物,而且这个人物并不参与到作品的故事中去,它只是作为一个视角,专司讲述的职能。如方方的小说《风景》的叙述者,是一个生下来只活了十几天就被埋在自家屋前窗下的夭折婴儿,仿佛阴魂不散似的,这个家庭里所发生的一切他无不历历在目声声于耳,于是就由他来讲述发生在这个家庭里的故事。然而他只是个旁观者,冷静、客观的讲述者,并不是这个家庭故事中的一个人物。许谋清的《死海》、《三十六块缸片》等小说也都是用第一人称叙述的。作品中的“我”也是旁观者,尽量避开与当地文化的差距,也不对当地的文化习俗进行主观的评价。叙述中,始终注意保持乡土生活的原本形态以及生活在这块土地上的人的生存方式、风俗习尚、语言行为和心理状态。有人称这类只具单一叙事功能的叙述者为“非戏剧化叙述者”。有时,这类第一人称叙述者“我”,既是故事的讲述者,承担叙事功能,又是作品中的一个人物

(角色),参与到作品情节中去,有自己的言语、行为和意识活动。整个故事的叙述是按照故事中人“我”(不是作者)的观念、意识、性格、情感、情绪来叙述的。有人称这类叙述者为“戏剧化叙述者”。在现代小说中,这类“戏剧化叙述者”极为普遍。然而,更为普遍的是采用第三人称叙事。在这类第三人称叙事小说中,叙述者是由作者虚拟的,与作者无直接关系。这个叙述者在叙说故事的时候,无论叙事、写人、场景描绘,都采用一种近乎纯客观的、甚至冷峻的笔调,作者绝不参与其中,既不站在外面横加评述议论,也不外加什么寓意、哲理、象征,可以说是真正意义上的“按照生活的本来面貌反映生活”。有人把这种叙事态度概括为“情感的零度”叙事,其实并不准确。因为,客观不是旁观,冷峻不是冷漠,恰恰相反,只有对我们民族的历史、现状和未来命运极其关注且怀有深厚感情的人,才能如此洞察生活,对生活作出如此客观冷静的反映。作者坚信,场景本身有底蕴,生活里面有哲理,人物灵魂凝聚着文化。只要客观地描绘了场景就体现了思想,真实地再现了生活就有哲理的自然升华,塑造了活生生的灵魂就能重现民族文化。叙述者的任务就是把这一切合盘展现出来,结论留给读者自己去思考,去判断。体现了作者对读者的充分信任。

诚如前文说过的,叙述者一旦与作者脱离了关系,将会创造出无限多的叙事的可能。像马原小说中那个集作者、讲述者和人物于一体而又完全不同于纪实或传记文学(作者、叙述者和人物的三位一体是自叙传文学的主要文本特征)的叙述者;王蒙(《春之声》)、徐星(《无主题变奏》)小说中那个基本不承担讲述任务而把叙述内化为人物意识流动,使情节随意识流动而展开,讲述功能明显弱化的叙述者;甚至还可以出现像莫言的《欢乐》那样的第二人称叙事小说。

小说叙述角度和叙述方式的选择和变化——如从单一视角到多元、多维的散点透视,从线性叙事到复线、多头、放射、网状、块



状、立体交叉的叙事,不但直接影响着小说结构方式、形体类型和语言风格的变化,而且,由叙述方式的变化所引起的结构方式、形体类型(即小说文体形式)的变化,其实质就是小说“修辞”手段的变化,而小说“修辞”手段变化的终极目的,就是为了逼近或创造一种最佳阅读效果。因此,它在很大程度上决定着小说的审美生成和最终的艺术成就。可以说,小说的一切审美意味都是在叙述中创造生成的。所以,没有哪位小说家是不重视小说叙述方式的选择和定位的。要探讨小说艺术演变发展的轨迹,就必须探讨研究小说叙述角度、叙述方式、结构方式和文体形式的演变过程和历史。正因为看到了这一点,所以周扬才说:“一部文学史,可以说就是艺术形式的发展史。……不研究艺术形式的变化和发展,就不能探讨各个时代艺术发展的历史规律。”(周扬:《关于社会主义新时期的文学》)

但是,长期以来,我们的文学批评、文学研究以及文学史研究都是重内容、轻形式的,把艺术形式仅仅看作从属、适应并服务于思想内容的附庸品,实际上是取消了形式的相对独立的品格和对于内容的积极的、能动的生成作用。以至造成了新中国成立以后的三十年间,文体意识基本没有得到重视,文体变革的要求和呼声极其微弱,甚至几无声息。

其实,从历史上看,发轫于 20 世纪初的中国现代小说,从一开始就体现出文体意识的高度觉醒,出现过各种小说样式并存竞荣的局面。首先是鲁迅,他的几乎所有小说的样式都是各不相同的。有《祝福》、《故乡》那样的写实性叙事小说,有《药》、《阿 Q 正传》那样的象征叙事小说,有《狂人日记》那样的意识流、心态小说,更有《故事新编》中的荒诞叙事小说。除鲁迅以外,还有茅盾、老舍、巴金那样的写实性叙事小说,有冰心、淦女士那样的身边叙事小说,有沈从文、蹇先艾、许钦文那样的乡土叙事小说,有郁达夫那样的浪漫主义表现派小说,更还有刘呐鸥、施蛰存、穆时英那样的“新感觉派”小说。