



光明学术文库
GUANGMING ACADEMIC SERIES

王素霞 / 著

新颖的 “NOVEL”

——20世纪90年代长篇小说文体论



XINYING DE “NOVEL”

深圳大学人文社科文丛

光明日报出版社

图书在版编目(CIP)数据

新颖的“NOVEL”:20 世纪 90 年代长篇小说文体论/王素霞著. —北京:

光明日报出版社,2006. 6

ISBN 7 - 80206 - 293 - 4

I. 新… II. 王… III. 长篇小说—文体论—研究—1990~1999 IV. I054

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 066388 号

书 名: 新颖的“NOVEL”——20 世纪 90 年代长篇小说文体论

作 者: 王素霞 著

出 版 人: 朱 庆

封面设计: 何成宝

特约编辑: 霁 明

责任校对: 祝慧敏 徐为正

责任编辑: 田 苗

责任印制: 胡 骑 柴自邦

出版发行: 光明日报出版社

地 址: 北京市崇文区珠市口东大街 5 号,100062

电 话: 010 - 67078243(咨询),67078945(发行),67078235(邮购)

传 真: 010 - 67078227,67078233,67078255

网 址: <http://www.book.gmw.cn>

E - mail: gmcbs@gmw.cn

法律顾问: 北京盈科律师事务所郝惠珍律师

印 刷: 北京新丰印刷厂

装 订: 北京新丰印刷厂

本书如有破损、缺页、装订错误,请与本社发行部联系调换

开本: 690 × 975 毫米 1/16

字数: 210 千字

印张: 12.5

版次: 2006 年 8 月第 1 版

版次: 2006 年 8 月第 1 次印刷

书号: ISBN 7 - 80206 - 293 - 4

定价: 26.80 元

《深圳大学人文社科文丛》

编 委 会

主 任：章必功

副主任：吴俊忠 赵 卫

委 员：胡经之 曹龙骐 苏东斌

黄卫平 陶一桃 吴予敏

景海峰 叶兴平 徐海波

沈金浩

序

吴义勤

20世纪90年代是中国长篇小说最为繁荣的时期，一大批优秀长篇的问世支撑了一个时代的文学大厦，并为文学赢得了巨大的荣誉。但与长篇小说创作的这种繁荣局面相比，对长篇小说的研究则要逊色许多。不仅许多长篇小说文本没有得到及时而有效的阐释，而且更重要的是关于长篇小说的许多理论问题没有能够得到认真的清理和总结，以至于长篇小说本身也变得面孔暧昧、矛盾重重。文学界一直在期待和呼唤着能对90年代长篇小说进行扎实、系统、严肃、认真探讨的理论著作。而在我看来，王素霞的新著《新颖的“NOVEL”——20世纪90年代长篇小说文体论》正是在此领域一部非常及时、非常重要的学术著作，它对20世纪90年代长篇小说文体的研究，视角新颖，用力深厚，对推进90年代长篇小说研究的深化做出了值得称道的努力。

王素霞是我招收的第一个博士生，她在硕士阶段研究的是中国“五四”文学，博士期间转向中国新时期文学研究，应该说这种转变难度很大，对她的要求也很高。这表现在，首先，她需要在文学理论特别是最新文学理论素养的培养上下更大的功夫；其次，她需要大量“恶补”中国当代文学特别是中国新时期文学。我的观点是，一个当代文学的博士生，如果对中国当代文学的阅读达不到一定的程度，如果不具有追踪当代文学现场的超强能力，是无法合格地完成博士学业的。王素霞是一个很要强而且很有理性的人，她知道自己的不足所在，因而总是忘我地苦读，以求弥补自己的局限。我记得，在正式入学前的那个暑假，在和我谈了一次话之后，她就一下子借回去了几十本文学理论的书籍和中国新时期文学的作品，并在假期里全读完了。读博的三年里，她更是在读书上花了大量的工夫，不仅理论积累和理论思维发生了质变，而且对文学文本的占有量更是达到了令我吃惊的程度。而这恰恰为她以后对90年代长篇小说的研究打下了坚实的基础。

王素霞本身就有很强的文学悟性，对文学作品的感受能力很强。在对20

世纪90年代长篇小说文体进行研究时，我希望她能首先立足于扎实、细致的文本解读，然后在此基础上再寻求理论上的建构与突破。从现在书稿的完成情况来看，她很好地实现了这个目标。全书共四章，外加“导言”和“结语”。导言部分梳理长篇小说文体的惯例及其演变，总结了古今中外文学理论对于长篇小说文体的认识，并提出了自己分析长篇小说文体的思路和着眼点。第一章则追溯了20世纪中国长篇小说文体的演变史，既考察了小说本体的流变，又探讨了这种流变背后的历史、政治、经济、文化因素的综合作用，完成了在一个复杂的系统场域中对文体意识的阐释与认识。书稿最为精彩的是第二章、第三章和第四章。第二章对长篇小说文体建构中的时间形式的研究，第三章对长篇小说文体建构中的空间形式的研究，以及第四章对长篇小说文体修辞的多元化态势的分析，王素霞都下了真功夫，花了大力气，许多观点尖锐中肯，发人所未发，令人耳目一新，在我看来，确实代表了对于90年代长篇小说研究的前沿水平。更难能可贵的是，整部书稿文风极其扎实、严谨、厚重，大量的文本分析既显示了作者不俗的文学解读能力，又使得全书的立论可靠、稳重，论证充分而不花哨，创新而不轻飘，做到了宏观与微观、理论与文本的有机统一。另一方面，本书的语言也极有个性和特色，感性、细腻而灵动的语言风格，使全书读来清新可喜，流畅自然。没有因为理论的艰涩和对理论的生存活剥，而牺牲语言的美感和文学性，在我看来，这是特别应该肯定的。因为，很多时候对理论的狂热，常常是以牺牲我们基本的文学判断和文学阐释能力为代价的，如何把理论真正转化为研究者的文学血液一直是中国学术界一个值得认真探讨的大问题。

当然，如果严格要求的话，《新颖的“NOVEL”——20世纪90年代长篇小说文体论》这部书稿也不是十全十美的，还有一些需要改进的地方，在理论上总结、提炼的空间也还很大。但瑕不掩瑜，对王素霞来说，这部书的出版确实是地学术道路上的一个里程碑，也是她对中国当代学术事业的一个重要贡献。她对文学、对学术始终怀着敬畏之心和执着的热爱。如今，这部书的出版标志着她又站到了一个新的更高的学术起点上，我有理由期待她在将来的学术道路上创造更大的辉煌，并给我们带来更大的惊喜。作为她的导师，我由衷的祝贺她，并祝福她的美好未来。

是为序。

2006年春节匆就于济南



目 录

序 吴义勤 /1

导言：文体惯例及其演变 /1

一、文体与文体惯例 /1

二、时空转型：长篇小说文体的质变 /3

第一章 溯源：戴着镣铐跳舞 /10

一、晚清与民初：犹抱琵琶半遮面 /11

二、“五四”横空出世暨现代长篇 60 年 /14

三、文体载道：戴着镣铐跳舞 /20

四、与市场狂欢：90 年代长篇小说面面观 /23

第二章 有意味的时间形式 /34

一、命运型结构：西绪福斯式的死亡 /38

二、纪年型结构：在历史与现实间穿行 /43

三、戏剧型结构：爆发与延伸 /48

四、空间化的时间结构：曲径分岔的花园 /59

五、成长型结构：青春之痛 /73

六、现实与存在：时间形式的多重可能 /82



第三章 另类播撒的空间形式 /86

一、并置 /87

二、和声：多语合弦 /113

三、反讽：文化消解与狂欢 /117

四、反思：语言的膨胀 /120

第四章 言说虚构的文体修辞 /123

一、新文人体：虚构力量的呈现 /126

二、游戏体：戏谑·狂欢·对话 /131

三、哀情似水·小调民谣 /141

四、诠释体：折射的空间想象 /150

五、装饰体：灵动的颤音 /158

六、凸凹跨体：文体整合的极端形态 /162

结语：敞开的未来 /171

主要参考文献： /177

跋 朱德发 /185

后记 /188



导言：

文体惯例及其演变

小说是语言的艺术，语言的线性本质决定了其对空间的切割，空间的幻象也总是通过时间的逐点前进来实现的。小说就在这种时空游弋与穿梭中言说着语言的无限意蕴。应该说，小说是人类经验最充分、最真实的记录，它用所涉及人物的个性、时空展现的特殊性等等这样一些故事细节及手段来呈现小说叙事的需求，并通过极具想象力的语言描述这种过程，以此满足读者的阅读期待。这里，最能显现语言与小说间张力的是文体的存在。可以说，文体的流变成为显现小说本质最鲜明的特征。文体是一个揭示作品形式意味的概念，它是文本的结构方式，作家为构造特定的文本结构而选择的一切语言手段都可划入文体的范畴。但它不等于语言，而是用语言去建构的特殊的想象时空，从而表现人类各异而普遍的生存景观。在此，文体成为小说呈现时空艺术的想象载体，凝聚着现实经验与艺术虚构的言说意义，从这种角度来说，文体是凸现小说意义的最佳存在方式。

一、文体与文体惯例

“文体”内涵着以下几方面的范畴：一、语言学。正如韦勒克所言：“如果没有一般语言学的全面的基础训练，文体学的探讨就不可能取得成功。”^①这里，既包括对语言符号的选择，有语种、文字、词语及至标点符号、句式等等；又有对语言符号的运用，也即语符的编码方式，即文本结构的组成方式。它们统一在文本内部，构成了包括小至一个文字、一个词语的选择与运用，大至一个作家乃至一个时代对语符进行选择与运用的总体特征。二、叙事学。在本书中，文体概念包涵着叙事学的各因子，例如小说的叙事方式、叙事视角、叙述者通过文字表达出来的立场观点及语气口吻所构成的叙述声

^① 韦勒克：《文学理论》，三联书店，1984年，P189。

音等不同方面,可以说,叙事学是文体构成的重要根基。三、心理学。它内涵两个层次:首先是作家心理。文体凝结着作家主体的审美心理和精神结构,在显现其特殊的文体意义的同时也昭示出作家的个性心理;其次是读者接受心理。不同历史时期的文化背景下,读者对小说文体的审美期待也会有所不同,它内蕴于社会文化的土壤,从一个侧面折射出文体变化的动因。四、社会学。特定的社会背景,为文体的存在姿态提供了深层的文化土壤。离开文化去谈文体,自然会形成无本之源。

当然,语言及其外现的小说叙事是呈现文体形式的核心,又是凝聚上述元素的焦点,文体变革的起始与终结都可凝聚在它们之中,因此对它们的细部观照是我们透视文体演变的首要任务。而语言现象本身就是社会文化现象,语言结构的建构和阐释是在文化背景中进行的,因而从社会文化的视角审视文体,将为文体的特征、文体的创造与阐释、读者接受等不同方向提供宏观研究框架。这样,文体内涵的相关元素之间交互作用,形成了小说内部特有的文体惯例及其变异的内在规范。对惯例的考察提供了本书切入长篇小说文体变革的视角。

文体惯例常常是规范化的,它有一种相对稳定的语言操作模式。从起源上看,它的源头常常可以追溯到某一位或一群作家的创造性实践,但一经众多作家的自觉不自觉的模仿,就获得了一定程度的有效性与权威性,因而成为一种传统和惯例。这种惯例为众多的作家、读者和批评家所认可和尊重,逐渐内化为“文体意识”、“文体期待”等心理现象,因而,作家的文体意义的产生首先要从他所处的文化关系中加以考察。每个人都降生在一个先他而存在的文化环境之中,这一文化自其诞生之日起便支配着他,并随着他成长和成熟的过程,赋予他以语言、习俗、信仰和工具。而作家只能是文化的产物,历史上形成的文体规范又是文化规范在文学领域中的最集中的体现,这些外在的文体规范就内化为内在的文体意识,从这个意义上说,文体意识就是对于文体惯例的意识^①。而惯例是由文学艺术的系统构成的,“每一门类系统都是为了使该门类所属的艺术作品能够作为艺术品来呈现的一种框架结构。”^② 我们之所以能区别一个对象是不是艺术品,“是因为我们已经懂得了

① 陶东风:《文体演变及其文化意味》,云南人民出版社,1994年5月。

② 凯瑟琳·洛德:《社会惯例和迪基的艺术惯例理论》,见《美学译文》第三辑。转引自陶东风:《文体演变及其文化意味》,云南人民出版社,1994年5月。



那种支配着艺术特征和鉴赏的惯例，并且也能把这种惯例看作一种默契的尺度。”^① 文体因受艺术传统与艺术惯例的制约而具有延续性和连贯性，除此以外，它还受各种社会、文化甚至科学因素的影响。社会文化环境改变了人类体验世界的方式，同时也改变了艺术家的审美心理结构和艺术感受方式，这便在作家心理和小说内部形成了两种文体张力：一是就范于传统惯例；一是不断尝试创造新的艺术手段。继承和创新总是处于不断的冲突和不断的调整中。这种冲突既是一种具体的存在，又以谨慎和缓慢的变化发生在作家个体身上，并且也存在于一定的文学时代里，对惯例的遵守与对它的偏离构成了文体运动的内在需求。这反映出作家文体意识不断丰富与变革的艺术冲动。

二、时空转型：长篇小说文体的质变

长篇小说 (novel) 作为一种文类文体 (genre)，从其诞生之日起，就内蕴着强烈的文体自觉意识，成为对传统文体惯例的冲破与偏离的先锋。“西方的文学理论家经常把‘史诗’ (epic) 看成是叙事文学的开山鼻祖，继之以中近世 (中世纪) 的‘罗曼史’ (传奇) (romance)，发展到 18 和 19 世纪的长篇小说 (novel) 而慰为大观，从而构成了一个经由 ‘epic—romance—novel’ 一脉相承的主流叙事系统。”^② 从这一历史发展线索来看，所谓历史故事、传奇和盛行的流浪汉小说均成为长篇小说 (novel) 力争超越的文体障碍。尽管这些命名有些是与文体相联 (史诗)，有些则与之无关，但无论如何，它们在自己的时间长河中曾拥有着独特的艺术魅力，直到 18 世纪末，长篇小说 (novel) 才以自己新颖的艺术形式，确立了自己的现实命名和历史地位，它一经诞生便与“形式现实主义”的表达艺术紧密地联系在一起。笛福、理查逊和菲尔丁成为这种新的文体形式的奠基人，他们的作品隔断了与旧式传奇、流浪汉小说及传记的内在联系。他们的存在显示了这样一个事实：即小说确实试图描写各种各样的人类经验，它不在于它所描写的生活种类上，而在于它描写生活的方式上：即个体通过其感觉可以发现真实的存在，长篇小说由此成为最充分地反映个人主义的和革新方向的文学形式，即所谓的

^① 凯瑟琳·洛德：《社会惯例和迪基的艺术惯例理论》，见《美学译文》第三辑。转引自陶东风：《文体演变及其文化意味》，云南人民出版社，1994 年 5 月。

^② 浦安迪：《中国叙事学》，北京大学出版社，1998 年 2 月。

“形式现实主义”。^①之所以称作是形式的，是因为“现实主义”这个术语在此特指一组叙述程序，它唯在长篇小说中才能发挥无法替代的典型意义，即在展示充分的真实的人类经验的前提下，在个性化的时间与空间范畴内展开人物的个性，以此来满足它的读者。于是，为人物命名（即取日常生活的姓名而非观念或神化的名称）、将情节置于现实生活中个人具体的时空之内（而非神话中的时空）、展现日常生活常景及其流逝等技巧就成为这种现实主义形式的最鲜明的表现。这是从宏大的神话、史诗叙事与流浪汉小说机械的情节模式中脱胎换骨的真正的文体变革，一种转向个性叙事的文体革命，一次叙说个人经验的真实开端。当然，对现实的精确描写与表现并不必然地创造出具有真正的真实性和持久的文学价值的作品。在它的时空环境中允许对个体经验形式进行更为直接的模仿，则是“形式现实主义”的优势所在。从这一视角考察，长篇小说自诞生之日起就第一次大胆而真实地言说了人类的个性经验，洋溢着鲜活的独创性与新颖性，这使它与自己的命名极相吻合^②。

这里，“个性”与“时间”紧密地联结在一起。哲学家洛克把“个性”阐释为一种贯穿于持续时间中的意识的个性；个体通过对其过去的思想和行为的记忆而与他自己的连续个性发生联系，由此得出“个人的个性存在于它的全部记忆之中”的结论。后来，休谟又为这种联系找到了某种哲学基础：即“记忆”使我们明白了“因果关系”和“因果之链”，而后者又构成了我们的“自我”。这种“个性化记忆”就是一个在独特的时空焦点上存在的原则：只有把小说中的人物置于一个被特殊化了的时空背景中，它们才被个性化。而此时的空间，则是时间的必要的对应物。对于真实性的追求使笛福、理查逊和菲尔丁最早表现出“把人物统统置于其物质背景中”的能力，这种能力构成了小说形式的那种区别性能力，其完全的程度超过了先前小说中人物与环境的关系^③。

长篇小说（novel）作为叙事文学的主流，先天地与时间有着非常密切的关联，它极其侧重于表现时间流中的人生经验，从而展示了一个延绵不断的经验流中的人生本质。它往往从一人一事一景写起，一种展示连续线性发展

① [美] 伊恩·P·瓦特：《小说的兴起》三联书店，1992年7月。

② [美] 伊恩·P·瓦特：《小说的兴起》三联书店，1992年7月。长篇小说“novel”，英文原意为“新颖的”，“新奇的”。

③ [美] 伊恩·P·瓦特：《小说的兴起》三联书店，1992年7月。



的时间结构荡漾其间，呈现了特定时间内的人物命运和时代风云。从历史渊源来看，“结构完整性”与“时间秩序感”使西方史诗的精神气韵深深地印入 novel 的血液中，这与古希腊神话以时间为轴心，侧重过程而善于讲故事的“叙述性”和其时间化的思维方式息息相关。这种“时间”为轴的结构类型在长篇小说的历程中发展到了极致。

而当下对于现实主义经验的追求使小说不可避免地切入对真实本质的关注，它又使小说陷入以时间而不是空间为表现形式的层面，并在“情节中——在结局上，在起因上，在时间上显示生活的‘现实主义’性质”^①。我们就在对时间的追逐中，想象着并不存在的又非常真实可信的事物的本来面目。现实主义小说所具有的线性结构、外部视角和经验定位使我们的目光一直关注在对小说“时间”性质的运用和考察上。可以说，时间渗透在长篇小说的脉络甚至肌理之中，或构成它们的主题支撑，或成为它们的表现形态，或化为小说的结构。在过去的两个多世纪里，“时间”成为结构长篇小说文体线索的内在动机：人物小说、戏剧小说、纪年小说、教育小说等多种时间形式的长篇小说构成了 20 世纪以前小说文体的主流存在状态。上帝般的叙述者以毋庸置疑的口气为我们“讲述”（tell）了一个个既真实可信又确切不疑的人物故事：从汤姆·索耶、大卫·科波菲尔到高老头、于连；从娜塔莎、爱玛到安娜·卡列尼娜、简·爱……时间的真实暗示出小说事件与细节的真实。在此，“小说与日常生活结构的密切关系直接依靠的是它对一种具有细致差别的时间尺度的运用，在这一点上，它远甚于先前的叙事文学。”^②

这种以时间尺度为基准的文体形式令我们相信，作家以确切的叙述展示了一幅个人生活的图画，它既存在于一个历史过程的更广阔的全景图之中，又存在于作家对时间的全方位掌控之中，从而便于在一定的时间内演绎人物的人生经验，有着相当深刻的认识价值和审美意义。在这类作品中我们能够切实感受到人生经验的无限意味。但相对于作家而言，由于特定的外部时间的经验定位，他们在写作中的主观意志越来越强，他们控制了小说的故事时间与虚构时间，并使它们趋于合二为一，这在一定层面上限制了作家的虚构能力与想象力。在随后的小说叙事中人们发现，“叙事时间”的独立成型可以重新塑造小说人物的经验与历史，对它的多元创造令长篇小说的叙事艺术

① [美] 约瑟夫·弗兰克等：《现代小说中的空间形式》，北京大学出版社，1991年5月。

② [美] 伊恩·P·瓦特：《小说的兴起》，三联书店，1992年7月。



别开生面，这便形成了小说叙事的空间化效果。它打破了线性的故事时间，又以多样的叙事手段呈现繁富的故事内涵。对这种故事时间之外叙事形式的多重挖掘则是另一种新型文体诞生的必要准备，对它的瞩目使现实主义小说在时间形式主潮盛行的同时就受到了挑战，瓦特所认为的小说的现代性在此成为新文体革新的篱障。而以 18 世纪末期的一篇《项迪传》为始，经由福楼拜的《包法利夫人》，转向 20 世纪的普鲁斯特、福克纳、乔伊斯、卡夫卡、沃尔夫、威廉·詹姆斯、罗伯·格里耶、马尔克斯、卡彭铁尔……我们在他们的文本中听到了不同于纯粹时间形式的“另类”声音，那是一种由作家本人从“讲故事”到“写（write）故事”过程的转变，他们对写作本身的关注超越了故事自身的诱惑与展示。而所谓“内容”与“形式”的区分也不再是直截了当的支离与分权，而呈现出融合与胶着的状态。小说成为写作的一种言说途径，而写作又成了小说的另一种存在，写作自身在此具有了无限的生命力。这种变化恰恰与语言学的兴起、各种理论学说的喧嚣密切相关。在此，小说文体以另一种姿态冲破着原有的现实主义形式的惯例。它们在一次次脱离原有的惯例之际，也预示了新型小说文体诞生的潜能。于是，我们看到，洋洋洒洒奔流在现实主义小说中的时间之流或被冗长的心理描述打断，或交替抒写作家的创作体会，或插入不相干的故事。这些云山雾罩的技巧将许多完整的故事支离出零乱的碎片，折射着多元而不定的光芒，而人物却无法从众多的声音中凸现出自己原有的形象。故事中的人类外部经验为内在的、飘忽的、不确切的、零乱的、想象的、天马行空的叙事片断所替代。小说由一种纯粹的外部时间艺术走向了内在的心理空间形式，由可阐释的因果线性逻辑变为不确定的多元存在。

这些现代小说冲破了时间的内在统一性，超越了由所谓时间创造的秩序、条理和线性发展的框架，以一种趋向另类美的走势，如紧张、失衡、对峙、跌宕、冲突、解决等，设置了关于词组、人物、意象、主题等或并置、或参差，或对话、或重复的叙事游戏，它在有限的时空范围内，创造了新的秩序，沉醉的，痴迷的，超脱的，从而被赋予了一种新的美学品格：跳跃与参差。相对于时间结构来说，空间形式的创造使小说获得了更大程度的自由，它以一种灵活开放的组织形式建构了小说的叙事因子，张扬了小说本身所内涵的时间与空间相融合的自在活力。一旦“空间”与“结构”相互结合，就赋予了小说以无限的表现力，并使现代小说的创造者“把结构和意义、意义和永恒的神话的存在结合了起来”，因为“当他们亲眼目睹了他们来到的这个世



界的分裂崩溃时，他们格外执着地寻觅着永恒的意义。对于许多现代主义者来说，艺术不再表现道德上的绝对而开始表现本体论上的绝对。空间形式对于把我们的注意力集中在叙述技巧的发展上来说是一个有用的隐喻。”^①

从上述分析中我们发现，长篇小说历经几个世纪的风雨，发生了两次质变，一是“时间形式”脱颖而出，它将长篇小说从一种受“神”支配的状态下解放出来，丰富了长篇小说的艺术表现空间，使人物更加具有个性，新颖、活跃，洋溢着鲜活的生命力。我们既在 18、19 世纪的长篇小说中感受到它们丰厚的底蕴，时间形式也赋予了这一时期长篇小说难能可贵的创造性。它使小说全面关注着“人”的命运与变化，并将“个人”与“情节”紧密联结在一起，形成了典型环境中的典型人物。无论“扁平人物”还是“浑圆人物”都反映了社会历史对“人”的厚爱：“小说对普通人日常生活的深切关注，似乎依赖于两个重要的基本条件——社会必须高度重视每一个人的价值，由此将其视为严肃文学的合适的主体；普通人的信念和行为必须有足够充分的多样性，对其所作的详细解释应能引起另一些普通人——小说读者的——兴趣。”^② 这样，长篇小说主人公的性格魅力不再是一种孤立的元素，性格产生了支配小说情节和形式的内在支撑。因此，当社会发展到 20 世纪，由于各种人文与自然科学的进步，拓展了人类的意识空间，随后战争的爆发又以毁灭性的灾难暗示了人类欲望的丑恶与永无止境，“人”在此已不再是世界的核心，对“人性”的多向挖掘成为呈现世界的另一种存在方式。这一切又在语言学蓬勃发展的 60 年代得以变本加厉。它和小说叙述学的发展一样，展现了小说艺术的多元化局面，并以语言本体、文体本体的地位替代了情节模式论与人物中心论。因而，原本以“时间”为支配因素的现实主义小说在此已失去了小说表现的真实意义，另一类抛弃小说的外部经验、极力呈现语言内在张力的叙事，则成为长篇小说文体变革的新形式，这便是小说结构的“空间形式”。它在最低的程度上抛弃了清晰的时间线索，改变了小说的线性叙事结构和因果逻辑关系，体现了对现实社会的较为强烈的变异。它传达的是生活领域中的一种意义，而不只是它的广度或长度，因此时间不再成为小说鲜明的内在结构宗旨，它作为一种或隐藏或掩饰的潜伏线索而非结构主宰，流淌在肆意纵横的空间形式之后。它以隐藏着的状态在叙事的背后出现，没有

① [美] 约瑟夫·弗兰克等著《现代小说中的空间形式》，北京大学出版社，1991 年 5 月。

② [美] 伊恩·P·瓦特：《小说的兴起》，三联书店，1992 年 7 月。



被缀合成一种流畅统一的叙述。由此，18 世纪以前占支配位置的史诗、神话在随后两个世纪中被“时间”形式的长篇小说文体所取代，20 世纪的空间形式又成为时间形式的替代品，在长篇小说文体建构上占据着重要地位。

这种文体革新过程就是文体惯例沿续、反叛与创造相间的演变史。这既是小说发展过程中内在的要求，又是作家改变文体惯例的创作冲动与欲望。它并非消灭了原有的文体形式，而是文体内部占支配性的规范的移位。“一种特定的文体往往是一个由众多规范所组成的系统，在规定一种文体的特殊性时，诸规范并不是平分秋色地起相同的作用。支配性规范的移位常常导致文体的根本性转化。”^① 这便形成了两种或两种以上的不同文体之间的交叉、渗透，并进而产生一种新的文体。这种交叉、渗透实际上是多种结构规范之间的对话、交流、相互妥协和相互征服的结果，它表现为结构与结构之间以及结构内部的转换、兴替、交叉等关系，因此，新旧文体间的演变作为一种语言现象，呈现为各种语言结构规范之间的历时替代和转化，这种转化体现了文体的创造性，并暗含了不断制约、不断摧毁、不断解构——建构的双向动态过程^②。这是文体演变所采取的基本形式。

文体演变在传统的文学史学中不占主导地位，也没有获得自身的独立性，它只躲在题材史的背后，倾诉着内心的苦衷。但从理论上说，题材史只有社会学的意义而没有美学的意义，它只反映了社会心理与政治兴趣的转移，而没有反映文学趣味和形式规范的变化，因此不是完整的文学意义上的文学史。与它相反，文体演变历史的对象则是文学界话语体式 and 文本结构方式的历史，并由文本结构方式的转换生成深入到审美心理结构和世界精神结构的演化变易，揭示出艺术的感受——体验模式和艺术反映世界的方式的历史^③。显然，文体史最集中地体现了文学史的特殊性。而在文体史发展的每个主要阶段，都有相应占主导地位的文类，由于文类的核心是作品的结构方式即文体，因此可以说文类文体的兴替变易是文学演进的基本方式。从中我们可以感觉到，考察一个时代的主要文类时，对文体状态的研究是衡量其艺术水准的一条捷径。

对 20 世纪 90 年代长篇小说文体艺术的透视就从这里开始。从上世纪初

① 陶东风：《文体演变及其文化意味》，云南人民出版社，1994 年 5 月，P257。

② 陶东风：《文体演变及其文化意味》，云南人民出版社，1994 年 5 月，P257。

③ 陶东风：《文体演变及其文化意味》，云南人民出版社，1994 年 5 月，P257。



具有现代意味的长篇小说在中国大陆上零星出现，到世纪末形成长篇小说的狂潮，中国百年文学在立足本土的基础上早已闪烁着外域文学的影子，尤其是在这十年的长篇文体演化的思潮中，我们切实感受到它对西方几个世纪以来长篇小说文体演变的因循，或精心地学习，或囫圇地盘剥，或创造性地提升，或粗糙地模仿，无论哪种方式均完成了对90年代以前中国长篇小说文体惯例的反动与变革。在此意义上，“文体”成为呈现90年代长篇小说繁荣发展景观的一种态势，一种标准。同时，文体革命也活化了90年代文学的自由、开放、多元、活跃等艺术姿态，成为商品经济下新的历史转型期内文学革命的一种象征。



第一章

溯源：戴着镣铐跳舞

反观中国的古代文学传统，与西方“epic—romance—novel”（史诗—罗曼史—长篇小说）的脉络相异趣，其主流乃是“三百篇—骚—赋—乐府—律诗—词曲—小说”的流脉，其重点在抒情。中国的叙事文学可以追溯到《尚书》，至少可以说大盛于《左传》。若从虚构性叙事文体入手，中国最古的小说可以推到六朝志怪，然后中经变文与唐人传奇，发展到宋元之际开始分岔，其中一支沿着文言小说的路线发展，另一支则演化成为白话小说。前者以《阅微草堂笔记》和《聊斋志异》等清代文言短篇小说为新的高峰，后者则以明代四大奇书和清代的《儒林外史》和《红楼梦》等长篇巨著为代表。由此可见，中国长篇小说的发展途径与西方的演化模式之间，并不存在直接的对应；而且，中西文化不同的神话原型、思维模式与思想内蕴造就了“长篇小说”这一共同文类的各异特征。例如，中国古老的整体性思维和双构性（阴阳互补、道技相衬）思维，早已留下了诸如天人合一、阴阳推移、五行生克以及一些数字密码的遗物，随着时代的推移，形成新的双构性思维模式。这种“非叙述性”的空间化的思维方式致使明清长篇小说受神话的影响，以空间为宗旨，重本体而善于画图案，形成了小说叙事中“绵延交替”和“反复循环”的情节结构。这种原型不重视顺时针方向作直线运动，却在广袤的空间中循环往复，使中国叙事文学的结构呈现出某种复向重叠的动静交替的原则，也因此消灭了统一的直线发展艺术的印象^①。这便使中国古典长篇小说展现了一个广阔的超越时空定势的文体结构特色。

20 世纪是中国长篇小说的发展与腾飞时期，它标志着与外域文学有了真正的接轨与融洽。究其融合程度与发展态势的不同可以分为三个阶段：一是前 20 年。由于社会的动荡变化及西方文化的侵入，不同于古代传统的近代长

^① 浦安迪：《中国叙事学》，北京大学出版社，1998 年 2 月。