

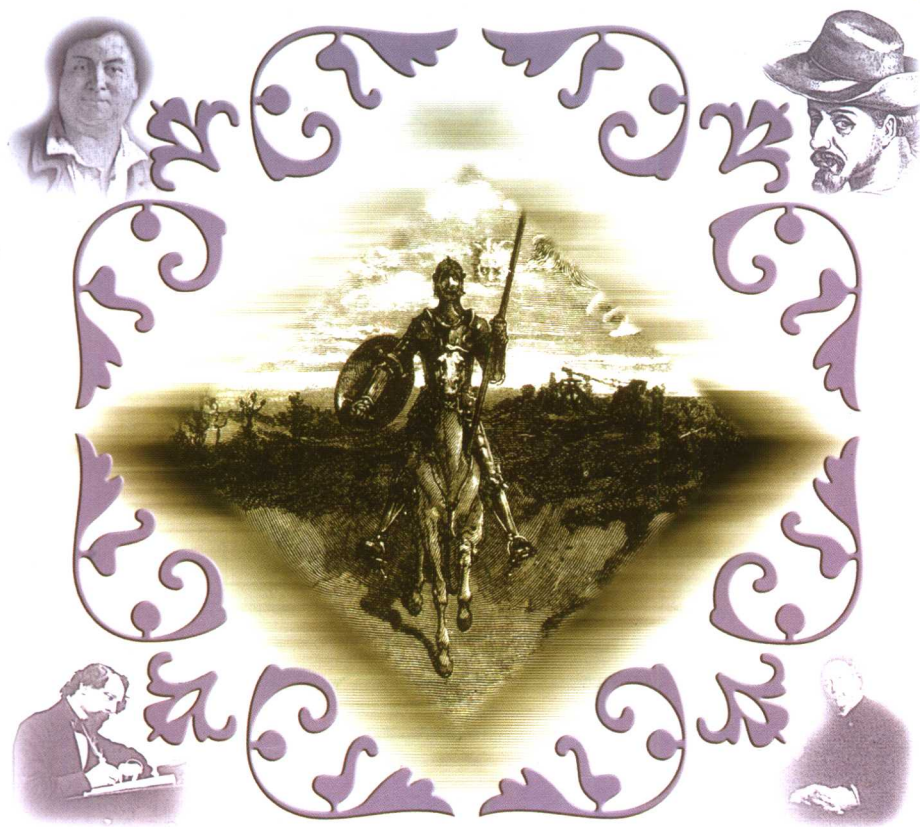
普通高中课程标准实验教科书

# 语文 选修

## 外国小说欣赏

# 教师教学用书

人民教育出版社 课程教材研究所  
中学语文课程教材研究开发中心 编著  
北京大学中文系 语文教育研究所



人民教育出版社

普通高中课程标准实验教科书

语文

(选修)

外国小说欣赏

# 教师教学用书

人民教育出版社 课程教材研究所  
中学语文课程教材研究开发中心 编著  
北京大学中文系 语文教育研究所

人民教育出版社

普通高中课程标准实验教科书

语文 选修

外国小说欣赏

教师教学用书

人民教育出版社 课程教材研究所

中学语文课程教材研究开发中心 编著

北京大学中文系 语文教育研究所

\*

人民教育出版社 出版发行

网址：<http://www.pep.com.cn>

北京瑞诚印刷有限公司印装 全国新华书店经销

\*

开本：890 毫米 × 1 240 毫米 1/16 印张：10.75 字数：279 000

2005 年 6 月第 1 版 2006 年 5 月第 2 次印刷

ISBN 7-107-19075-X 定价：9.70 元  
G·12165 (课)

著作权所有·请勿擅用本书制作各类出版物·违者必究  
如发现印、装质量问题，影响阅读，请与出版科联系调换。  
(联系地址：北京市海淀区中关村南大街 17 号院 1 号楼 邮编：100081)

# 前 言

这套《教师教学用书》是与《普通高中课程标准实验教科书 语文（选修）》相配套的，目的是为了帮助教师掌握和使用教科书，全面提高学生的语文素养。这一册是与《外国小说欣赏》配套的，供任课教师在教学中参考。

本书贯彻了教材所确立的宗旨，进一步丰富与强化了蕴含于教材中的各种理念。它是教材的延伸，是对教材的扩充，也可以说是对教材的再解读。让学生领会教材的各种含义，前提必然是授课者首先能够了解教材的意图、安排、目标以及各种细节。本书的编写者在整个编写过程中始终持有这样一个意识：为授课者进行高质量的教学提供必要的帮助。

每一单元由五部分组成：作品赏析、话题详解、关于“思考与实践”、教学建议、相关资料。

**作品赏析。**这一部分又分为三个层次：作家及其创作、内容与题旨、话题分析。“作家及其创作”是对作家生平以及他（她）的创作情况的概述，并对作家、作品的时代背景和文学思潮作了描述，还对这个作家在文学史上的位置以及作品的文学史意义作了简要说明。“内容与题旨”是概括作品的大致内容，并揭示它的主题思想。需要指出的是：所选作品的含义究竟是什么，并不都是显而易见的，甚至它的题旨本来就是模糊的、不确切的；越是优秀的作品，越是与客观现实的复杂性相一致，就越具有多种解读的可能性。这里的解读，只是一种尝试，一种探究，一种引导。“话题分析”是在单元设定的话题下，继续对所选定的作品进行解读。放置于每一单元的作品，都是精心选择出来的，它们与这一单元的话题十分切近，是能够充分阐述这一话题的典型文本。通过对这些作品的分析，既使作品得到进一步解读，也使这一单元的话题得以初步展开。

**话题详解。**这一部分是对话题全面而深入的阐述。为了加深对作品的理解，也为了加对话题的理解，这里的分析不再仅仅局限于单元所选择的作品，而是在一个广泛的范围内对话题进行阐述，涉及到大量的作品以及相关的理论。不仅使教材中的主要话题和延展话题得到了更加充分的展开，还增加了一些教材中未涉及的新话题，为授课者提供了一个更为广阔的话题空间。对话题所指对象之演变，也做了一定的勾画。通过各单元的话题讲解，企图以隐含的方式提供一部高中版的外国小说艺术简史。

**关于“思考与实践”。**这一部分是说明教材中设定那些思考题与实践活动的动机与意图，指出回答这些问题和如何完成实践活动的途径，有的给出参考答案。这些思考题与实践活动的设定，都是有所讲究的。它们有助于学习者真正进入作品，对所阐述的话题有更深切的理解。鉴于高中阶段是写作能力培养的重要阶段，本书沿着教材中所确立的将语文教学与写作结合起来的思路，话题都是从写作角度来展开的，所设定的思考题与实践活动，也有不少具有这方面的功能。授课者从对设定这些思考题和实践活动的动机与意图的说明中，不难看到设定这些思考题与实践活动的意义。

**教学建议。**这一部分是为教师的教学提供一些可能的方案与设想，帮助教师结合高中生的特点，灵



活机动地讲授知识；结合已学过的知识，进行有效的知识迁移。对一些关键性的知识点的提示，有助于教师在教学中突出重点。本书倡导寓教于乐的教学方法，以提高学生的学习兴趣与主观能动性，让他们在动脑、动手、动笔中，完成对知识的领会与掌握。教师可参考这些建议，利用已有的条件，因地制宜地安排教学。

**有关资料。**这些资料或是直接评价教材中的作品的，或是评论作家创作的，或是作家的创作谈，或是访谈录。它们大多都是一些权威性的文献。这些资料，有助于授课者更加宏观地了解作品的时代背景、作家的文学主张以及他们的世界观，既能使授课者更加丰富地讲解教材中的话题，还能给授课者提供另外的话题、另外的进入作品的方向。

有的单元附有单元教学设计。

本书所提供的话题量与资料量可能远远大于授课的时间量，授课者可在完成指定性的教学目标外，根据实际需要和实际可能有选择地使用本书的有关话题与资料。

对于多数高中学校来说，开设语文选修课还是个新鲜事物。我们编写高中语文选修课的《教师教学用书》，也只是初步尝试。因此，我们迫切希望老师们把这套选修课教科书在实验中遇到的问题，对这套《教师教学用书》的意见和建议及时告诉我们，以便进一步修订完善。

参加本册《教师教学用书》工作的有主编：曹文轩；编者：刘晓南、路文彬、邓菡彬、魏冬峰、胡少卿、赵晖、吕晓懿、王颖；责任编辑：赵晓非；审稿：聂鸿飞、顾振彪。

编者  
2005年8月

# 目 录

【第一单元】	叙 述	( 1 )
【第二单元】	场 景	( 21 )
【第三单元】	主 题	( 39 )
【第四单元】	人 物	( 58 )
【第五单元】	情 节	( 83 )
【第六单元】	结 构	( 101 )
【第七单元】	情 感	( 120 )
【第八单元】	虚 构	( 141 )

# 第一单元 叙 述

## 一、教学目标

1. 领会作品的内容与题旨；
2. 掌握小说的叙述角度和叙述人称；
3. 考察小说叙述角度和叙述人称与内容、题旨呈现的关系；
4. 了解小说的叙述腔调和速度控制。

## 二、作品赏析

### 《桥边的老人》

#### 1. 海明威及其创作

海明威有着极其丰富的人生经历，他的一生都在历险：他当过战地记者，打过仗，负过伤；在和平年代里也不安分：斗牛、狩猎、捕鱼、驾驶巡逻艇和飞机，直至最后以一杆猎枪结束自己的生命。他年少时即因痴迷拳击而导致一只眼睛永久失明；他两次参加世界大战，获过十字军勋章、银质奖章、勇敢奖章和铜星奖章。他因膝盖被打碎而开过 12 次刀，取出 237 块碎弹片；他擅长钓鱼，曾钓过 7 米多长的大鱼；他喜欢冒险，斗牛、打猎样样在行，去非洲打猎时飞机失事，成为生前能读到自己讣告的极少数作家之一。这就是海明威的人生和个性。他用自己的一生及作品诠释着“硬汉”的含义。他的小说里大多数内容都取材于这些生活经历，以塑造“硬汉”而著称。

海明威的短篇小说简练明快，《白象似的群山》《杀人者》《印第安营地》等都是脍炙人口的名作；长篇代表作有《丧钟为谁而鸣》《太阳照样升起》《永别了，武器》。他的小说《太阳照样升起》描写了在欧洲参战的青年流落巴黎街头的生活情景，成为“迷惘的一代”的代表作，他也因此成为“迷惘的一代”的代表作家。1954 年因中篇小说《老人与海》获诺贝尔文学奖。

“迷惘的一代”，是指第一次世界大战后在美国出现的一个文学派别。它不是一个有统一组织、共同纲领的文学集团，甚至初期连名称都没有。现有的这一称呼，出自侨居巴黎的美国老一辈女作家格特鲁德·斯坦因之口。她有一次指着海明威等人说：“你们都是迷惘的一代。”1926 年，海明威出版了第一部长篇小说《太阳照样升起》，他把斯坦因讲的这句话作为小说的题辞。此后，“迷惘的一代”即被人们所承认。

所谓“迷惘的一代”，意思是指由于迷失了前进的方向而不知该怎么办的一代。在 20 年代初期，美国一批初登文坛的青年作家，他们年龄相仿，经历相似，思想感情相近，文艺创作倾向也约略相同。这

些人多数是小资产阶级知识分子，起初受着军国主义狂热的驱使，带着玫瑰色的幻想参加了第一次世界大战。但在战争中，他们所看到的尽是残酷的厮杀和恐怖的死亡。他们的幻想破灭，身心受到严重的摧残；他们憎恨战争，但不知如何才能消灭战争，心情苦闷，对前途感到茫然。战后资本主义世界的动荡不安和社会危机，又加重了他们心灵的空虚和苦闷。他们没有明确的社会理想，只能消极逃避现实的斗争，躲到个人的小天地里去，企图用爱情、友谊、寻欢作乐来解除精神的痛苦，想在富有刺激性的活动中使自己振奋起来。但这种消极遁世的思想 and 放荡不羁的生活，并不能使他们得到满足，反而陷入更深的悲观绝望而不能自拔。

## 2. 内容与题旨

写战争的小说举不胜举：《战争与和平》《九三年》《双城记》……就连海明威自己也有许多长篇佳作如《丧钟为谁而鸣》《永别了，武器》……相比之下，《桥边的老人》实在是一篇小品：仅由一幅画面、一段对话构成，格局之小，笔法之简练，在宏大战争主题的小说林中，可以说微不足道。然而，这个短篇小说格局虽小，意蕴却深。

短篇小说不可能像长篇小说那样对社会历史作壮观的描写，它只能选取一个小角度、小片段，以小见大地折射出有意义的主题来。《桥边的老人》仿佛一个小小的窗口，显示出战火纷飞的年代里人性的善良——对生命的尊重与对和平的渴望。

小说通过“我”之眼，通过“我”与老人之间的对话，将老人的内心之痛刻画入微。尽管没有一句带有情绪化的语言，却令我们感觉到对战争的谴责和对和平的热爱。对话始终围绕着“动物”做文章。在不长的篇幅里，小说反复出现着这样的细节：老人三次唠叨着“猫会照顾自己的，可是，另外几只东西怎么办呢？”作者在强调什么呢？在老人的话语里，我们似乎能够看到，在他孤独的垂老之年，只有几个动物与他相依为命的晚景。然而，残酷的战争使这一点温馨都无处存身，一无所有的老人在炮火中不但失去了家园，也失去了最后几位可依靠的伴侣。前景的悲凉显而易见，这也许正是老人并不急于逃离，也并不惧怕战火临近的缘故。也许我们会说，在这样的战乱之年，人人自危，只求自保，又何必去考虑动物的安危？可是，当你的生活中连亲人都没有，只有动物相伴相依时，动物就如同亲人一样了。在人们自顾自的逃离中，动物是最无助的。它们被抛弃，无辜地面对人类制造的战火，对人类的仇恨一无所知。战争的双方，有谁会关注生命的被扼杀被销毁被剥夺呢？在老人眼中，这却是世界的价值所在。

小说取材于20世纪30年代西班牙内战。1936年7月，西班牙内战爆发，共和政府军和法西斯佛朗哥的叛军展开激战。海明威不但与许多美国知名作家和学者一起捐款支援西班牙人民正义的捍卫民主、反法西斯斗争，而且作为战地记者三次深入前线，在炮火中写了剧本《第五纵队》，并创作了长篇小说《丧钟为谁而鸣》。与前两部反映战争的作品不同，《桥边的老人》关注的不是英雄、正义，也不是“主义”、政治，而是战争中的小人物和弱者。他们是无辜的受害者。残酷的战争来了，将家园、亲人都无情地撕碎。在这里，战争成了作者的谴责对象，对生命价值的珍视更令小说充满了悲悯的力量。

## 3. 叙述分析

小说一开始，是一段场面描写：一个老人独自坐在战火即将燃至的桥边，似乎这是一个“全知”的叙述角度。只是随着第二段的进入，“我”的出现，才将叙述限定在一个有限的视角中。然而，虽然用了第一人称，有“我”的参与，“我”却只是充当故事中的一个人物、一个观察者，并不发表议论和流露感情。原来第一段末尾的那句“他太累，走不动了”，以及“我”与老人的对话中插入的一句“那是他的故乡，提到它，老人便高兴起来，微笑了”，都是“我”的揣测而已。这是一种出自讲述者主观的认定，与“全知”的叙述角度不同，它是或然的、有限的观察角度。



这种叙述角度给了我们一种“亲历”的感觉，仿佛这是一篇来自战场的报道，一个真实的特写。这是一种“现在进行时”的叙述。作者在讲述一件正在发生的事情，而不是在讲述一件已经发生了的事。这篇小说的说话人是“我”，从小说的内容基本可以知道“我”可能是个战地记者，也可能是个共和军战士。由“我”来作为故事里的人物，可增加一些真实感和亲切感。小说完全可以用“全知”的视角，但作者却设置了“我”这个第一人称叙述者来限制叙述的视角，这样就避免了作者的介入，显得比较客观。相比之下，《墙上的斑点》虽然用第一人称叙述，却对视角不作限制，“我”仿佛就是“上帝”，“我”眼中的世界似乎就是全部的世界，显得非常主观。《桥边的老人》与《墙上的斑点》里都有“我”，但前者中作者躲在幕后，生怕我们发现他；而后者中作者却总是在舞台上尽情表演，毫不介意暴露自己。

《桥边的老人》中的对话设计很具张力，由“我”的“劝离”与老人的“不动”构成两极，仿佛一场太极推手表演。文中“我”两次劝老人离开，但他始终没有挪动。老人难以动身的主要原因当然是体力不支、疲惫不堪。另一方面，对家园的留恋以及对未来生活的茫然也是使老人不想动身的内在因素。对于一个76岁高龄的孤独老人来说，在生命临近终点之际却失去了生活依靠和希望，求生的欲望自然减退，以至于可置生死于度外。

小说中的对话成为推动叙述的主要力量。这篇小说中人物几乎原地不动，除了对话没有其他动作；小说的情节也非常简单，它的展开主要借助于人物的对话。小说里的对话简单高效，蕴涵了所有该有的生动细节，反映出人物的个性和心理。

“你从哪儿来？”我问他。

“从圣卡洛斯来”，他说着，露出笑容。

那是他的故乡，提到它，老人便高兴起来，微笑了。

“那时我在看管动物，”他对我解释。

“噢”，我说，并没有完全听懂。

“唔”，他又说，“你知道，我待在那儿照料动物。我是最后一个离开圣卡洛斯的。”

这一句接一句，仿佛踏实坚定的脚步，将我们一步步引向老人的身世。老人提到故乡便暂时忘记了眼前艰难凶险的处境并微笑了起来的这个细节，告诉我们他是多么爱他生活的家园；呆在那儿照顾动物直到最后才离开的这个细节，又说明他对它们是多么不舍。离开自己深爱之物、让它们被炮火摧残，这种被迫和无奈何其苦涩和悲哀。老人没有呼天抢地、怨天尤人，然而愈是平静，愈是微笑，就愈是令人心酸。

海明威的叙述是非常节制的，对话看似简洁，其实蕴涵了大量的信息。

“什么动物？”我又问道。

“一共三种，”他说，“两只山羊，一只猫，还有四对鸽子。”

“你只得撇下它们了？”我问。

“是啊。怕那些大炮呀。那个上尉叫我走，他说炮火不饶人哪。”

“你没家？”我问，边注视着浮桥的另一头，那儿最后几辆大车正匆忙地驶下河边的斜坡。

“没家，”老人说，“只有刚才讲过的那些动物。猫，当然不要紧。猫会照顾自己的，可是，另外几只东西怎么办呢？我简单不敢想。”

老人对动物如数家珍，我们不但了解了老人平日的生活状况，这几只动物在老人心目中所占据的地位，还了解到老人离家时的无奈和被迫。“我”“注视着浮桥的另一头，那儿最后几辆大车正匆忙地驶下河边的斜坡”，暗示了我对老人命运的担心：没赶上去巴塞罗那的卡车就等于要留在战场上，而此时，

最后的大车也即将驶离。末尾处老人“摇晃了几步，向后一仰，终于又在路旁的尘土中坐了下去”。实际意味着老人凶多吉少的未来。这一切，都是被客观地呈现出来，让读者凭借小说所透露出的信息推导出来。

海明威有一个众所周知的理论，叫“冰山理论”。他说，“冰山在海里移动很是庄严宏伟，这是因为它只有八分之一露在水面上”。他认为应该把思想、情感乃至语言与动作等八分之七的内涵隐藏起来，不要袒露出来。他的理由是，所有这一切被省略的东西，读者会通过自己的想像加以联接与弥补的。他的叙事极为收敛、简洁，传说他为追求简洁甚至站着写作，不让自己有多余的废话，甚至砍掉那些具有修饰意义和褒贬色彩的形容词。有批评家称他是一个手持板斧的人，将附在文学身上的那些没有必要的“乱毛”统统砍伐掉了。

或许正是这种含而不露的手法，令小说中的对话充满了弦外之音。小说结尾处，当“我”再次催促老人离开、而老人无力动身时，海明威这样写道：

“那时我在照看动物，”他木然地说，可不再是对着我讲了，“我只是在照看动物。”

为什么不再是对我讲了？或许是他不再期待“别人分担他的忧虑”；或许是他想以中断谈话的方式来谢绝年轻人的好意；或许是疲惫得连话都懒得再说了；也或许表明了他决定听天由命不再逃亡了。老人说“那时我在照看动物”，这个信息我们早已在前面听他告诉过我们了，他却依然喃喃自语地重复着。最后说“我只是在照看动物”，这一句只比前一句多一个“只是”，却意味深长。这里面交织着一种“怨”与“冤”的情感：我招惹谁了？我们招惹谁了？为什么要毁了这一切？在这言简意深的话语中暗含着对战争无声的控诉，使小说充满了力量。

### 《墙上的斑点》

#### 1. 伍尔芙及其创作

弗吉尼亚·伍尔芙出生于英国伦敦，父亲莱斯利·斯蒂芬爵士是英国著名的学者和作家，博学多才，性好文往，有着极其丰富的藏书，使弗吉尼亚很早就得以了解柏拉图、斯宾诺莎、休谟等名家思想。优越的家庭环境培养和造就了她深湛的文化素养和高雅的审美趣味。父亲去世后，伍尔芙和她的丈夫、兄弟广交文友，使她的家成为伦敦当时著名的文学艺术中心，形成了在文坛上颇有名气的布卢姆斯伯里集团，一个具有“最敏锐的审美观”的文艺派别。伍尔芙的个性极度敏感，思维敏捷几至失控的地步，情绪也容易波动。她狂热地喜欢写作，以此为乐而又不愿受任何传统的惯例俗套束缚。伍尔芙一生都受到忧郁症的折磨，于1941年在苏塞克斯的马斯河投水自尽。

伍尔芙是意识流小说的早期主要代表人物，也是女性主义文学的先驱。她被誉为20世纪最伟大的小说家之一，现代主义文学潮流的先锋。她对英语语言革新良多，在小说中尝试意识流的写作方法，试图去描绘在人们心底的潜意识。爱德华·摩根·福斯特称她将英语“朝着光明的方向推进了一小步”。她在文学上的成就和创新至今仍然产生着影响。《墙上的斑点》是伍尔芙发表的第一部意识流小说，她的主要作品还有长篇小说《到灯塔去》《达罗卫夫人》等以及大量的随笔。她的随笔《一间自己的房间》被认为是女性主义思想的代表作。

“意识流”是西方现代文学艺术中，特别是小说和电影中广为应用的表达技巧。20世纪20年代起，意识流技巧在小说领域取得了十分引人注目的成就，但是并未形成一个文学流派。这是因为运用意识流方法写作的作家并没有共同的组织和纲领。第一次世界大战前后，一些不同国家的作者开始不约而同地运用这种新的概念与方法来创作小说。除了英国的弗吉尼亚·伍尔芙之外，著名的意识流作家有：爱尔兰的詹姆斯·乔伊斯，他的长篇巨著《尤里西斯》将意识流发挥到极致，成为最著名的意识流作品；法

国的马塞尔·普鲁斯特的《追忆逝水年华》堪称最优美的意识流长篇小说；美国的威廉·福克纳的《喧哗与骚动》《我弥留之际》等都是意识流杰作。他们的作品着力展示人物的内心世界，采用迥异于传统文学的心理描写方法，开创了现代小说的新纪元。这些作品在当时受到了某些责难，也未引起足够的重视，直到第二次世界大战以后才得到承认和广为流传。20世纪60年代以后，创作这类小说的作家越来越多，这种方法在一定程度上已成为现代小说的一种传统创作手法。

## 2. 内容与题旨

应该说，伍尔芙写这篇小说还是很有“野心”的。小说里充斥着大量的梦呓般的联想，幻觉般的画面，以及大量的议论和抒情。醉翁之意不在酒，一个“斑点”里挖掘出作者如此丰富的感慨来，这远不是一个真实的斑点所能承受的。这篇小说承载着伍尔芙的许多代表性思想，堪称她的世界观宣言。

首先，它宣扬和贯彻了伍尔芙自己认同的小说理念。第二段的第一句堪称解读整个小说的引子：“我们的思绪是多么容易一哄而上，簇拥着一件新鲜事物，像一群蚂蚁狂热地抬一根稻草一样，抬了一会儿，又把它扔在那里……”这是小说的出发点，从思绪出发，从源源不断的意识流动出发来结构整篇小说。伍尔芙反对传统的小说写作和认识世界的方式，反对巴尔扎克式的“唯物主义”写作，认为描写心灵的真实才是小说的目的。在她眼中，主观世界才是最真实的，而将自己变化多端、无从界定的精神世界传达和描述出来，才是她所认为的小说的任务。她的随笔《论现代小说》可作为《墙上的斑点》的注解：

透过表象，生活似乎远非“就是如此”。不妨短暂地考察一下一个普通的心灵在一个平平常常的日子的经历。心灵接受了无以计数的印象——琐碎的、奇异古怪的、转眼即忘的或是用锋锐的钢刀铭刻在心的。它们来自四面八方，宛如无数的原子在不停地淋漓着，在它们坠落时，在它们形成了星期一或星期二的生时，侧重点与昔日不同，重要的时刻也位于不同之处。所以，如果作家是个自由自在的人而不是个奴役。如果他能随心所欲地写作，而不是替人捉刀，如果他作品的基础是他自己的情感而不是习俗传统，那么，哪里还会有这种约定俗成的情节、喜剧、悲剧、爱情或灾难？……生活不是一副副整齐匀称地排着的眼镜，生活是一片明亮的光晕，是从意识的萌生到终结一直包围着我们的一个半透明封套。把这种变化多端、闻所未闻、无从界定的精神世界——不管它会显得何等的反常与复杂——传达描述出来，并且尽可能避免掺入异己之物与外在杂质，难道这不是小说家的任务吗？<sup>①</sup>

其次，它显示出作者的女性主义观点以及对世界既有秩序的挑战。“惠特克的尊卑序列表”是她嘲讽和批判的对象，她反对“规矩”，崇尚“非法的自由感”。她认为由于“男性的观点支配着我们的生活，是它制定了标准，订出惠特克的尊卑序列表”，从而产生了无数的死板的规矩：排在坎特伯里大主教后面的是大法官，而大法官后面又是约克大主教。每一个人都必须排在某人的后面，最要紧的是知道谁该排在谁的后面，这是惠特克的哲学。而作者呼唤的正是它的终结：“大战后它对于许多男人和女人已经带上幻影的味道，并且我们希望很快它就会像幻影、红木碗橱、兰西尔版画、上帝、魔鬼和地狱之类东西一样遭到讥笑，被送进垃圾箱，给我们大家留下一种令人陶醉的非法的自由感——如果真存在自由的话……”

## 3. 叙述分析

与海明威《桥边的老人》的简洁明快相比，伍尔芙的《墙上的斑点》就显得枝蔓丛生了。海明威偏爱用“减法”，而伍尔芙似乎偏爱“加法”。

小说所运用的叙述手段通常被称为“意识流”。意识流是西方文学的一种表现方法。这个名称首先

<sup>①</sup> 引自伍尔芙《伍尔芙随笔集》，海天出版社1993年版，第192页。孔小炯、黄梅译。

是由美国心理学家威廉·詹姆士提出来的。他认为人的意识像河流一样处于一种斩不断的自然流动的状态，是混沌一片的，没有先后，没有次序，无头无尾。后来，一些西方小说家接受了他的思想，生成了一种新的表现手法。意识流叙述打破了传统的因果关联的叙述，用人物的意识流动，如回忆、梦幻、感受、联想、情绪、心理独白等来组合作品。

这是一篇第一人称叙述的小说，带着这一类小说特有的主观性。这里没有其他人视角和思想存在的可能，因为作者一开始就非常坚决地拒绝其他人的参与。小说通篇以内心独白贯穿。什么是内心独白呢？在假定没有其他人倾听的情况下，一个人物把自己的所感所思毫无顾忌地直接表露出来，就是“内心独白”。这是意识流文学最常用的技巧。

第一人称的内心独白形式，给予了叙述者最大的叙述自由。这篇小说很像在一个百无聊赖的下午，一个女人随意的涂鸦：她的笔触飞来飞去，心思随意飘散，时强时弱，时远时近，围绕着墙上那个蹊跷的斑点，引发出一大串诡异绚丽的联想。它不走一般小说的理路，不以情节、人物取胜，也不讲究结构。但它却从极其平凡的事物里，开启了一扇通往宇宙的天窗。它不受限制地往来于古今，纵横捭阖，恣肆地将一个人的白日梦流水般、不间断、一股脑儿地展现出来。如果说小说是一种观察宇宙的方式，伍尔夫用自己这种“意识流”达到了这种境界。

我们来看第一段，“我透过香烟的烟雾望过去”，引起了一连串“幻觉”。香烟的烟雾很像是舞台上的“道具”，而“墙上的斑点”既是布景又是主角。这“烟雾”奠定了全篇的基调：梦幻色彩。它或许象征着这个世界似真似梦的飘渺和不定。这让我们想起了伍尔夫对真实的看法：用传统的现实主义手法进行创作不能捕捉住真正的生活。她眼中的真正生活、真正现实是变动不已的、未知的、不受拘束的、像一个明亮的光轮般的人的精神世界。她的全部创作活动就是探索一种手段，以求最好地表达她所理解的这种真正生活和真正现实。

接下来，“我”的目光围绕着“墙上的斑点”如蝶穿花般飞舞着，时而落到原处，时而又飞得老远。最妙的是第二段，由斑点想到可能是钉子留下的痕迹，又联想到钉子所挂的画；由画又想及房主的品味以及他们的生活。读者的思维也随着“我”的思绪而渐行渐远……

第三段一开始却又杀了个回马枪，复落到了斑点身上。从而起开了另一个“线头”：它突然使“我”平生感慨：“生命是多么神秘；思想是多么不准确！人类是多么无知！”从这里联想到“生活的偶然性”“遗失”“来世”……这个旅行到第七段到达至极，完全进入了“形而上”的思索：甚至借机提出了自己的小说理论，认为主观的真实才是真正的真实：“未来的小说家们会越来越认识到这些想法的重要性，因为这不只是一个想法，而是无限多的想法；它们探索深处、追逐幻影，越来越把现实的描绘排除在他们的故事之外……”她还对男权社会的尊卑秩序提出了批判和挑战：“男性的观点支配着我们的生活，是它制定了标准，订出惠特克的尊卑序列表”。

一番天马行空的遨游后，第八段又回到了“斑点”本身。从斑点突起的样子联想到“坟墓”“营地”、考古。第九段，再一次由实而虚：探讨“什么是知识？”旧有的那些所谓知识垄断者被作者讥讽了一番，提出作者的理想：美、健康和自由才是人类真正的知识。这些段落里都提到了“惠特克的尊卑序列表”，作品此时将矛头一直对准人类既有的知识秩序和权力规则，因而由小斑点引出大文章，引出作者真正感兴趣的话题。从这里以后，作者都在用与前面相似的思维方式狂想着，进一步阐发和深化小说的主题，直至终于发现斑点只是墙上的一只蜗牛而已。

由于这篇小说完全由内心独白组成，自然带有想像的杂乱无序的特点。但小说在叙述结构上并不是一团乱麻。墙上的斑点是圆心，由此生发的联想忽近忽远，始终围绕着中心点在运行。前面的谜题与结尾的解谜，相互照应，使小说的叙述圆满而完整。

真正的艺术品是难以分析的。我们只能品味它整体的美，就像我们把钟表拆下来却未必能组装回去。因而，欣赏这篇小说，不宜以传统的小说欣赏方法和语文教学方式，按主题或人物、情节的线索去分析。伍尔芙的小说正如安德鲁·桑德斯在《牛津英国简明文学史》中所指出的那样：“不仅要试图‘消解’人物，而且还要在美学的形态和形式中重建人的经验。”学生只需领略到小说的重要功能之一是“重建人的经验”，是创造一种新秩序、打开一本百科全书即可。

### 三、话题详解

#### (一) 叙述角度

##### 1. 谁来说

小说一开始，就要给自己找一个叙述的身份和位置，这就是叙事角度。它也可称为视角，是一个小说叙述的立足点。它决定了叙述者以何种身份、何种角度来讲述故事。

2002年诺贝尔文学奖得主凯尔泰斯·伊姆雷创作《无命运的人生》时，尽管当时是31岁，却决定把故事交给14岁的“我”来讲；而法国作家玛格丽特·杜拉斯在70岁所写的《情人》中，写15岁半的“我”的故事，却把它交给了老年的“我”来讲。

现在我们来看看这两篇小说的开头：

今天我没有上课。也就是说我去学校了，但只是请班主任允许我回家。我把我爸爸的信也交给了他，信中称“家里有事”，请老师准我的假。他问，家里到底有什么事？我告诉他说，他们招我爸爸去服劳役了，于是他不再追问下去了。

（《无命运的人生》，上海译文出版社2003年版。许衍艺译）

我已经老了，有一天，在一处公共场所的大厅里，有一个男人向我走来。他主动介绍自己，他对我说：“我认识你，永远记得你。那时候，你还年轻，人人都说你美，现在，我是特为来告诉你，对我来说，我觉得现在你比年轻的时候更美。那时你是年轻女人，与你那时的面貌相比，我更爱你现在备受摧残的面容。”

（《情人》，上海译文出版社1999年版。王道乾译）

同样是用第一人称，讲述人的身份和年纪却不一样。《无命运的人生》的叙述人决定了小说要以一个半大孩子的眼睛来看世界，他的视角是仰视的，对成人世界的复杂与不可理喻，无法做出解释和判断。孩子的视角也就导致了观察点的不同。这个视角也决定了这样的叙事是一种“现在进行时”的叙事，使读者与人物一同经历着成长的阵痛。

《情人》的叙述人决定了小说要以一个“过来人”回忆往事的面目出现。这个人饱经沧桑，站在俯瞰人生的高度，其视角是俯视的，审视少女时代的稚嫩经历时，就有了更自信的把握和权衡。选取这样的视角，决定了这篇小说是一种“过去完成时”的叙事，读者和叙述人都知道事情的结局，只是在一起回顾已经发生和已经经历过了的事情。

##### 2. “上帝俯瞰”和“凡人目光”

在课本中我们已对全知视角和有限视角有了一定的了解，在许多学者和批评家看来，有限视角是现代小说的一大贡献，而这一贡献主要是由西方小说家做出的。

在有限的视角中，又有两种情况：

##### (1) 叙述者和人物知道得一样多

在《桥边的老人》中，小说主人公“我”就是故事的讲述人。叙述者和人物是重叠的，“我”作为

作品中的一个人物，完全以自己的世界观和立场出发叙事。在讲述这个故事时，叙述者似乎和人物所知得一样多。

在《炮兽》中，雨果采取的也是有限的视角，他回避了人物的内心活动，主要从外部动作、神情与语言来描写人物。当“炮兽”发狂时，“勇士”船长布瓦斯贝特洛和大副利·维厄维勒“一句话也不说，脸色发青，犹豫不决，向中甲板里面张望”。连“勇士”都一筹莫展的时候，“有一个人用胳膊肘儿推开他们，走了下去”。“这个人”没说话，“像一尊石像一样站着。他用严峻的眼光望着这种破坏的情况”。寥寥几笔外貌描写，就把人物的内心世界——“勇士”的怯懦，老人的镇定勇敢写了出来。

## (2) 叙述者知道的比人物少

这在侦探类小说中尤为常见。侦探类小说往往以案件的结果作为开头，引起悬念。在柯南道尔《福尔摩斯探案集》和阿加莎·克里斯蒂的侦探小说中，总是由侦探展开调查，不断地抛出迷惑读者甚至叙述者的线索，不到最后侦探揭示谜底，似乎连叙述者都不知道谁是真凶。叙述者完全站在一个旁观者的角度，通过人物的外部对话和行动来展开故事，他显然是要等人物行动之后，才能和读者一起判断出事情的发展。

在同一篇小说中，视角也可以灵活转换。芥川龙之介的《莽丛中》讲叙一件杀人案件，由多个当事人各自叙述案件发生的经过。作者巧妙地将有限视角与全知视角结合，将有限视角统摄于全知视角之下，有节制地讲述故事，又回避了作者参与的痕迹。作者将每个当事人的叙述汇总在一起，而每个人物的视角都是有限的，作者让这些来自于不同视角的互相矛盾的叙事互相颠覆、互相印证，从而叠加出一个破碎的难以确定的所谓“真相”。

## (二) 叙述人称

### 1. “我”与“他”

选择好叙述角度后，我们就可以确定用何种人称讲述故事了。人称是区分叙述人在叙述时是站在局外还是局内叙述的依据。我们知道，第一人称（我）属于说话人，第二人称（你）属于听话人，第三人称（他）属于说话人、听话人以外的人。所有的叙述一般是由第一人称和第三人称承担的。

小说家们一般是根据审美的需要和预先设定的阅读效果来选择人称的。比如，采用书信体和自传来写的小说，通常很自然地使用第一人称，它们的效果是作者在未写作时就清楚的：这样的叙述，会给人一种亲切可感的感觉，显得真实可信。因第一人称的小说往往给人以叙说亲身经历的感觉，因此很容易引起人的共鸣。《墙上的斑点》里，由于采用了第一人称，使“我”对斑点的一连串猜想、议论、抒情得以运用自如。如果换成第三人称，就显得有些做作和不当了。但这种写法也要注意节制。正如英国作家毛姆在他的读书随笔《两种不同人称的小说》中所指出的那样：狄更斯的小说《大卫·科波菲尔》里，当它用第一人称告诉你他是如何英俊而有魅力时，不免有自吹之嫌；当他告诉你自己的英勇行为，又会给人以自负之感；而当读者都已看出女主人公在爱他时，他自己却不知道，似乎又显得很愚蠢。<sup>①</sup>

为了克服不同叙述人称各自的缺点，现代小说家们逐渐摸索出更巧妙的写法。比如，在使用第三人称叙述时，并不采用全知视角，而是故意采用有限视角，叙述者只对某个人物无所不知，而对其他人物却并不了解。海明威的《桥边的老人》中，尽管开始也是运用第三人称，叙述者却对一切都装作不知，这个旁观者与读者差不多，等待着人物的“下一步”。

契诃夫的《万卡》，是两种人称的巧妙结合，整个故事的叙述语言是第三人称，而万卡写给祖父的信则是第一人称。第三人称的叙述便于向读者交代万卡的悲剧命运及其生活环境、背景等；而第一人称

<sup>①</sup> 见毛姆《毛姆读书随笔》，上海三联书店2000年版，第16页。



则讲述了他在莫斯科鞋店里做学徒的悲惨境遇。小说的结尾，万卡写好了给祖父的求救信，却并不知道那样的地址是无法寄到祖父手中的，这一万卡不知道而读者却十分清楚的结局，更加深了小说的悲剧感。第一人称的有限视角与第三人称的全知视角提供了这个平台，将万卡的纯真和命运的残酷放在同一个脉络当中。缺少任何一个人称和角度，都无法营造出这种悲剧感。

## 2. “你”

第二人称很特殊，严格说来，它算不是一种叙述角度。它不是讲述者，而是被讲述者，是小说中的一个人物。它和第三人称的情况差不多，叙事者也在局外，但与第三人称又略有不同：它与人物有着一一种密切的对话关系。

比如在《安东诺夫卡苹果》中，突然出现了这样的语句：“你在酒醉饭饱之后，会感到一种甜滋滋的慵困，会感到那种年轻人所特有的愉悦的睡意……”这是否是第三人称和第一人称之外的另一种人称叙述呢？仔细分析后，我们会发现，其实这还是第一人称叙述，只不过此时的叙述者已从局内跳到了局外，将读者置换成“你”，仿佛在做一种假设：“想想看，倘若你那时在场，会是一种什么感觉呢？”叙述者其实还是“我”，这只是他玩的一个小花招而已。

### （三）叙述腔调

#### 1. 腔调——说话者的伪装

我国当代作家莫言说：“腔调，并不仅仅指语言，而是指他习惯选择的故事类型、他处理这个故事的方式、他叙述这个故事时运用的形式等等全部因素所营造出的那样一种独特的氛围。这种氛围或者像烟熏火燎的小酒馆，或者像烛光闪烁的咖啡屋，或者像吵吵嚷嚷的四川茶馆，或者像音乐缭绕的五星级饭店，或者像一条高速公路，像一个马车店，像一艘江轮，像一个候车室，像一个桑拿浴室……总之是应该与众不同。即便让两个成熟作家讲述同一个故事，营造出的氛围也决不会相同”。<sup>①</sup>

莫言在谈到他的小说《四十一炮》的创作时说：“这部小说的创作过程并不顺利，因为我起初没找到叙述的腔调，一旦确定了‘炮孩儿’的腔调后，小说就如水到渠成了。至于小说讲了什么故事，对我来说，确实不是很重要。我在小说后记中说：叙述的腔调一旦确定之后，故事几乎是自己生成的。”小说的腔调一旦确定下来，这篇（部）小说的情调乃至格调也就确定了下来，叙述的路线也就确定了下来。它是抒情的，还是调侃的？是冷静的，还是热情的？……小说语言和材料的组织也就顺理成章地服从于这一确定下来的腔调。腔调仿佛一把梳子，将小说材料梳理成最适合它的样子。

作家的腔调也并不是一成不变的。在有些小说里，有时作家可以将自己惯用的腔调隐藏起来，换成人物的口吻来说话。课本中引用了塞林格的《麦田守望者》里的一段话，下面我们再看他的另一篇小说中的一段话，比较一下：

雨下得更大了。我沿街继续往前走。透过红十字娱乐室的窗子，可以看到一些士兵正三三两两地站在屋里的咖啡柜台前。我虽说同屋里隔着玻璃，但也还是听到了另一间房里打乒乓球的“乒乓”声。我过了马路，走进一家茶馆。里面除了一个中年女招待以外别无他人。看那女招待的样子，她好像更愿意招待一位身上雨衣已干的顾客。我尽量轻手轻脚地把雨衣挂在衣架上，然后坐下来，要了茶和肉桂面包干。这是我一天中第一次开口同人讲话。

（《献给爱斯美的故事》，中国社科出版社1987年版。宋志宏译）

我们能分辨出这是出自一个作家之手吗？同一个作家，在不同的小说里，采用了两种截然不同的腔调说话。在《献给爱斯美的故事》这篇自传性的作品中，作家和叙述者是贴合的，“我”饱含着作家的

<sup>①</sup> 见莫言《锁孔里的房间：影响我的十部短篇小说·序》，新世界出版社1999年版，第2页。

感情，作家的情感倾注于整个故事之中。而在《麦田里的守望者》里，叙述人摇身一变，变成了一个玩世不恭、愤世嫉俗的16岁少年。塞林格把整个故事的讲述空间完全留给了这个纽约少年，作家自己则隐匿起来。从这个少年张口“他妈的”、闭口“混账”的口头语里，我们感受到叙述人对现实强烈的不满、又不失天真单纯的个性。为了符合少年说话时信口开河、不假思索的特点，作者模仿少年的语气，用夸张的词汇表达自己强烈的情感，句子短小，有些地方还存有语病。在这部小说里，完全看不到《献给爱斯美的故事》中那些富有诗意的比喻、讲究节奏感的句式以及带有文采的书面语，而是通篇贫嘴胡侃的少年口语。这部小说的成功，在很大程度上就在于这种独特腔调的运用。它像一只大手，有力地控制着小说的叙事展开。

海明威的《桥边的老人》，似乎把作者的腔调全部抹干净了，只剩下人物自己在那里说话和活动，没有留下作者或叙述人的任何蛛丝马迹。海明威的这类小说被人们称为“零口吻”，也就是说，在小说中似乎没有叙述者的影子，小说中有的仅仅是它里面的人物。无腔调的海明威于无形之中给自己创造了一个特殊的风格，形成了他特有的“腔调”。无腔调也就成了另一种腔调。

《墙上的斑点》的叙述腔调是非常具有个性的，这显然是出自一个知识女性之口：她受过良好的教育，有着敏锐的观察力和丰富的想像力，亦善于思辨，有出色的哲学眼光。她的心灵极度敏感、纤细，甚至容易陷入某种神经质。她喜欢幻想、冥思，喜欢用自己的主观感受来重新建立一个真实的世界。她用这种口吻讲述着，带有强烈的女性色彩和人格魅力。

## 2. “讲述”与“显示”

有的小说以“讲述”为主，我们看到大段大段的叙述者的叙述，其中夹杂着叙述者的情感、判断。而有的小说以“显示”为主，我们看到连篇累牍的不动声色的描写，客观地展示着画面和场景，是非曲直，交由读者去判断。以“讲述”为主的小说，其叙述腔调自然就浓厚些。《墙上的斑点》显然是“讲述”的，“我”是故事的讲述者，所以“我”可以在讲述的过程中保留更多的个人化腔调，可以无拘束地发表自己的看法。尽管都是第一人称，《桥边的老人》是倾向于“显示”的，“我”与其说是故事的讲述者，不如说是故事中的一个人物，“我”没有表现出比人物所知道得更多，也没有僭越人物的身份去发表作者的看法。

实际上，小说只用“讲述”或“显示”为单一叙述腔调的情况比较少见。多数情况下，在同一篇小说里，“讲述”与“显示”常常交替使用。如《罗生门》的开头：

一天傍晚时分，站在罗生门下的一个仆人等着雨住下来。

在宽阔的城楼下边，除了这个仆人，一个人也没有。只有朱漆剥落的高大圆柱上，停着一只蟋蟀。罗生门既然位于朱雀大路，除了这个仆人，总还该有两三个避雨的戴女笠或软乌帽的庶民。然而，除了这个仆人之外，却一个人也没有。

说起这两三年，在京都，地震啦，旋风啦，火灾啦，饥馑啦，等等，灾难一起起地接连不断。这个都城因此变得极其荒凉。根据古时候记载，那时曾经把佛像、佛具砸碎，把这些涂着红漆的，或带着金银箔的木头，堆在路旁，当柴火卖掉。都城既然是这么一种情况，整修罗生门这种事，当然就没有人去过问了。

（《罗生门》，载于《芥川龙之介小说选》，人民文学出版社1981年版。吕元明译）

前面两段显然是“显示”，给我们描绘出一幅雨中罗生门的冷清画面。从第三段开始，则是“讲述”，介绍罗生门的时代背景、社会风俗等。“讲述”和“显示”在同一篇小说里时常切换。

## （四）速度控制

### 1. 小说也要有节奏感

小说里的时间与生活中的时间是不对应的。小说有着自己的节奏，它有时加速，一笔带过，有时减速，徘徊不去。在《万卡》中，写“九岁男孩万卡·茹科夫三个月前被送到靴匠阿利亚兴的铺子里来做学徒”，这三个月的事情只用一句话就交代了。接下来写“圣诞节前夜”，万卡给祖父写信的事情，就占据整个篇幅。

可见，在小说里，时间的长短与小说的篇幅似乎并没有直接的关系。那么它们和什么有关呢？

## 2. 不均匀的速度

小说叙事往往在故事环节的关键段落流连，而对无关紧要的段落忽略不计。《万卡》重点是要揭示万卡的悲苦命运，自然要在他向祖父写信诉苦的那一晚多作停留。

这不均匀的速度，正是小说吸引人的地方。小说的生命魅力与生动，恰恰体现在一种速度的变化不停又恰到好处的节奏上。那么小说又是通过什么手段来体现有张有弛的叙述节奏的呢？当小说加快叙事速度时，我们看到的往往是简约的概括性叙述；而当小说放慢叙事速度时，我们就会看到大量的详尽描写。叙述和描写，是控制小说速度和营造叙事波澜的法宝。

让我们看看茨威格在《一个女人一生中的二十四小时》里的一段。

那天晚上我走进赌馆，有两只台子已经围满了人，我绕着走向第三只台子，摸出几个金币预备下注，忽然迎面传来一阵非常奇怪的声响，使我吃了一惊。那时正当人人定睛个个紧张、心神似乎都被静默震慑住了的一霎，每逢圆球奔跑得疲惫无力只在最后两个码盘上颠蹶着时，就会出现这样的一霎。此刻我竟听到一阵咯咯喳喳的响声，像是骨节折裂。我不自主地向对面望了一眼，立刻见到——真的，我吓呆了！——两只我从没见过的手，一只右手一只左手，像两匹暴戾的猛兽互相扭缠，在疯狂的对搏中你揪我压，使得指节间发出轧碎核桃一般的脆声。那两只手美丽得少见，秀窄修长，却又丰润白皙，指甲放着青光、甲尖柔圆而带珠泽。那晚上我一直盯着这双手——这双超群出众得简直可以说是世间唯一的手，的确令我痴痴发怔了——尤其使我惊骇不已的是手上所表现的激情，是那种狂热的感情，那样抽搐痉挛的互相扭结彼此纠缠。我一见就意识到，这儿有一个情感充沛的人，正把自己的全部激情一齐驱上手指，免得留存体内胀裂了心胸，突然，在圆球发着轻微的脆响落进码盘、管台子的唱出彩门的那一秒钟，这双手顿时解开了，像两只猛兽被一颗子弹同时击中似的。两只手一齐瘫倒，不仅显得筋弛力懈，真可说是已经死了，它们瘫在那儿像是雕塑一般，表现出的是沉睡、是绝望、是受了电击、是永逝，我实在无法形容。因为，在这以前和自此以后，我从没有也再见不到这么含义无穷的双手了，每根筋肉都在倾诉，所有的毛孔几乎全部渗发激情动人心魄。这两只手像被浪潮掀上海滩的水母似的，在绿呢台面上死寂地平躺了一会儿。然后，其中的一只，右边那一只，从指尖开始又慢慢儿倦乏无力地抬起来了，它颤抖着，闪缩了一下，转动了一下，颤颤悠悠，摸索回旋，最后神经震栗地抓起一个筹码，用拇指和食指捏着，迟疑不决地捻着，像是玩弄一个小轮子。忽然，这只手猛一下拱起背部活像一头野豹，接着飞快地一弹，仿佛啐了一口唾沫，把那个一百法郎筹码掷到下注的黑圈里面。那只静卧不动的左手这时如闻警声，马上就惊惶不宁了；它直竖起来，慢慢滑动，真像是在偷偷爬行，挨拢那只瑟瑟发抖、仿佛已被刚才的一掷耗尽了精力的右手，于是，两只手惶惶悚悚地靠在一处，两只肘腕在台面上无声地连连碰击，恰像上下牙打寒战一样——我没有，从来还没有，见到过一双能这样传达表情的手，能用这么一种痉挛的方式表露激动与紧张。望着这双颤抖喘息迫不及待的手，看着它寒栗惊惧的神情，我突然觉得整座大厅里其他一切全部死灭僵凝了，尽管四周营营扰扰，管台子的喊声像小贩叫卖，人来人往川流不息，转轮里的圆球循环滚动，终于高起低落、跳进它那坦平的圆形牢笼——所有这些动荡喧嚣冲袭神经的纷乱景象对我全不存在，我紧紧盯着平生难遇的这双手，竟被它迷住了。

（《斯·茨威格小说选》，人民文学出版社1982年版。纪琨译）