

中國現代文學研究

丛刊

3

2000

作家出版社

中國現代文學研究

丛 刊

3

2000

作 家 出 版 社

封面题字：启 功

封面设计：韩 英

版式设计：徐建华

中国现代文学研究丛刊

二〇〇〇年 第三期

中国现代文学馆主办

中国现代文学研究会合编
中国现代文学馆

地址：北京市朝阳区安苑东路45号

邮编：100029

*

作家出版社出版

新华书店北京发行所发行

煤炭工业出版社印刷厂印刷

*

850×1168毫米 32开本 印张10 千字

2000年7月第1版 2000年7月第1次印刷

印数：0001—1400册

刊号： $\frac{\text{ISSN } 1003-0263}{\text{CN } 11-2589/I}$ 定价：14.00元

中國現代文學研究 丛刊

2000 年第 3 期 (总第 84 期)

目 录

·鲁迅研究·

- 鲁迅小说的叙事艺术 (上) 王富仁 (1)
鲁迅的《破恶声论》及其现代性 乐黛云 (37)
《野草》情爱道德主题辨析 李天明 (49)
施蛰存同鲁迅的交往与交锋 杨迎平 (86)

·纪念“左联”成立 70 周年·

- 文学的重新定义 旷新年 (97)
“左联”成立 70 周年纪念活动记述 张小红 (125)

·文学史研究·

- 当代文学的“一体化” 洪子诚 (132)
论中国现当代传记文学的发展轨迹 戴光中 (146)

百年中国文学“史诗性”的个例分析与重估 …… 凌云岚 (155)

· 争 鸣 ·

周作人的“国家”与“文化” …… 董炳月 (167)

1910 - 1920 年的《小说月报》是“鸳鸯蝴蝶派”的刊物吗？

…………… 柳珊 (189)

· 作家作品研究 ·

棋局已残，吾人将老

——传统与创新之间的《老残游记》 …… 余 杰 (208)

《茶馆》：文学本与演出本之比较 …… 李学武 (228)

· 丁玲研究 ·

《太阳照在桑干河上》中的农村宗法社会 …… 万直纯 (245)

重读《我在霞村的时候》 …… 叶立文 (263)

· 书 评 ·

姜德明《书衣百影》略评 …… 朱金顺 (270)

读刘增人著《王统照传》印象 …… 杨洪承 (274)

悲观主义的启蒙思想家和散文文体大家周作人

——读黄开发的《人在旅途》 …… 吴成年 (281)

·动 态·

- 文学史写作的焦虑与期待——中国现代文学史编撰研讨会综述
..... 汪云霞 (288)

·补 白·

- 《中国现代文学悲剧女性形象研究》出版..... (36)
日本人编译《中国现代文学精粹选》..... (48)
废名谈玄..... (85)
胡适批评陈寅恪..... (188)
施蛰存的旧体诗..... (273)
- 2001 年邮购启事..... (227)
1999 年 7-9 月中国现代文学研究论文索引..... 谢玉娥辑 (303)
编后记..... (309)

Modern Chinese Literature Studies

(Quarterly) No.3.2000 (Total 84)

CONTENTS

Studies on Lu Xun

- Narrative techniques of Lu Xun (part one) Wang Furen
On Lu's *comment on destruction of evil voices* and its modernness
..... Yue Daiyun
Analysis on morality of love in *The Wild Grass* Li Tianming
Exchanges and fights between Shi Zhecun and Lu Xun
..... Yang Yingping

Celebrating the 70th anniversary of the foundation of Left-Wing Literary Movement

- Redefining literature Kuang Xinnian
Report on celebrating activities for the 70th anniversary of the foundation of
Left-Wing Literary Movement Zhang Xiaohong

Researches on literary history

- "Unification" of contemporary literature Hong Zicheng
Tracing the development of modern biographical literature in China
..... Dai Guangzhong
Case study and reevaluation of the "epic nature" of Chinese literature in
the last 100 years Ling Yunlan

Debating Forum

- "State" and "culture" in the view of Zhou Zuoren Dong Bingyue
Stories Monthly between 1910 – 1920—were they periodicals of "man-
darin ducks and Butterfly" school? Liu Shan

Writers and Works

- Comparing the original with the stage version of *Teahouse* ... Li Xuewu
Nearing the end of the game, and nearing the end of my life—*An old
man's tracelogue* in between the tradition and innovation Yu Jie

Studies on Ding Ling

- Patriarchal clan system reflected in *The Shining Sun over Sanggan River*
..... Wan Zhichun
Rereading *When I was in Xiacun* Ye Liwen

Book Review

A brief comment on *Shuyi Baiying* by Jiang Deming Zhu Jinshun

Comment on an autobiography of Wang Tongzhao by Liu Zengren

..... Yang Hongcheng

Pessimistic and enlightening thinker and essayist Zhou Zuoren——Reflec-

tion on *Traveler on the Way* Wu Chengnian

Trends

Messages of and expectation on writing literary history——A roundup re-
port on writers' seminar on modern chinese literature history

..... Wang Yunxia

Index of July to September, 1999 of Modern Chinese Literature Researches

Editors notes

鲁迅小说的叙事艺术

王 富 仁

(上)

—

罗钢先生在其《叙事学导论》中谈到西方叙事学的开创者们的意图时指出：“结构主义的叙事家们的理想是，通过一个基本的叙事结构来观察世界上所有的故事。他们的设想是，我们可以从每一个故事中提取出它的基本模式，然后在此基础上建立一个无所不包的叙事结构，这就是隐藏在一切故事下面那个最基本的故事。”^①“正如语言学家们从复杂多变的词句中总结出了一套语法规律，叙事家们相信，他们也一定能够从纷繁复杂的故事中抽象出一套故事的规则，从而把变化多端的故事简化为容易把握的基本结构。”^②在这里，我们可以发现西方叙事学与中国新时期以来的鲁迅小说研究的内在矛盾。如果说西方叙事学是一种小说的“语言学”，是指向抽象概括的，是在纷纭复杂的世界小说作品中寻找一个维系全部小说作品命脉的永恒、普遍的结构模式的，那么，中国新时期的鲁迅研究则与之相反。它不是小说的“语言学”，而是小说的“言语学”。它研究的是小说的一种言语形式——鲁迅小说。我们之所以需要对鲁迅小说进行研究，不是因为鲁迅小说与其它所有的小说都是小说，而是因为鲁迅小说是与中外其它小说不相同的一种小说。叙事学是指向抽象概括的，它属于文艺学的研究范围，而中国新时期的鲁迅小说研究是指向分析

的，它属于文学批评的范围。文艺学的研究重视的是异中之同，文学批评重视的是同中之异。文艺学家把他们的研究对象是作为一些有着确定不移的价值和意义的材料进行处理的，文学批评家把他们的研究对象是作为还没有一个确定不移的价值和意义评价的活动整体进行处理的。这决定了新时期中国鲁迅小说研究与西方叙事学相对疏离的状态。西方叙事学在中国文艺理论界的影响更大于在中国文学批评界的影响。但是，西方叙事学与鲁迅小说的研究也并非没有结合的可能，这种结合不可能是完整的、无条件的，但西方叙事学在研究过程中建立起的一些分析小说作品的方式和与之相联系的有关小说结构的观念，对于小说作品其中也包括鲁迅小说作品的分析研究，无疑也是有其方法论的意义的。它不能完全代替研究者对于鲁迅小说进行研究的具体的、现实的目的性以及由这目的性所决定的方法论体系，但它却可以同鲁迅小说的其它研究方式结合起来，形成一种方法论的变奏，并在其中发挥自己独立的方法论的职能。

叙事学的一些概念，是与叙事文学作品的评论相始终的，它们并不全都产生于西方从 60 年代才正式形成的叙事学理论，只是到了西方叙事学理论产生之后，这些概念才正式形成了一个较为完备的系统，有了一种完整的方法论的意义。在 17 年的鲁迅小说研究中，占有更大比重的是当时的政治思想的研究，而只有在像许钦文的《鲁迅作品的教学》这样的面对中学鲁迅小说教学的著作中，才对鲁迅小说的诸如人称、叙事顺序（顺序、倒叙、插叙）等有关叙事艺术的因素予以注意，但那时只是作为一些技巧性的因素，并且不成系统，缺乏更深入的思考和研究。新时期初期的鲁迅小说研究，仍然承续着旧有的人物、情节、环境三要素的小说理论，但那时开始重视将思想意义的分析同艺术的分析结合起来，形成能从内容到形式、也能从形式到内容的相互贯通的統一的研究模式，所以对于鲁迅小说的叙事要素的分析也相

应地加强起来。王富仁在其《中国反封建思想革命的一面镜子——〈呐喊〉〈彷徨〉综论》中，初步注意到鲁迅小说的叙事方式和叙事顺序的多样性以及它们与作品的反封建主题之间的内在联系，并且具体分析了鲁迅小说的各种不同的人称形式和叙事顺序，但他仍是把叙事作为人物、情节、环境三要素的部分组成成分来分析的，叙事学不是他的艺术分析的整体性结构框架。^③首先把叙事学作为整体的艺术分析框架来运用的是汪晖先生，他在他的《反抗绝望》一书中，用整整第三编的篇章，对鲁迅小说进行了基本属于叙事学的分析。我认为，它也是中国新时期鲁迅小说研究中最成功地运用了叙事学研究的一部鲁迅小说研究著作。但是，它的成功不仅仅来自于叙事学研究，更来自于对鲁迅精神结构的人生哲学的分析。他更是通过对鲁迅小说的叙事方式分析研究鲁迅的内在精神结构的，而不是通过分析研究鲁迅的内在精神结构揭示鲁迅小说的叙事模式的，亦即揭示“形式”的意蕴，而不是揭示“意蕴”的形式。这恐怕也是热切关注着自己精神发展的中国当代知识分子不能不对西方叙事学做出的逆向性改造。^④继汪晖的《反抗绝望》之后，把西方叙事学作为主要研究框架的是陈平原先生的《中国小说叙事模式的转变》，它主要探讨了中国小说从晚清到“五四”时期实现的叙事模式的转变，鲁迅小说的叙事模式自然也是他重点研究的对象。显而易见，陈平原先生也是对西方的叙事学理论进行了自己的改造的。如果说西方的结构主义叙事学家是把小说的叙事模式理解为一个内在地决定着不同民族、不同历史时期的小说作品的永恒不变的静态模式的话，陈平原先生则把小说模式理解为一个可变动的小说模式的体系，它是随着小说史的发展而不断变动着的。西方叙事学家进行的是文艺学的研究，而他进行的是小说历史的研究；西方叙事学家需要对小说这种艺术形式做出静态的本质性的把握，而他需要的是对动态历史过程的描述。如果说在汪晖先生的《反抗绝

望》里，发生的是精神现象学研究与叙事学研究的变奏，在陈平原的《中国小说叙事模式的转变》中发生的则是文学历史学研究与叙事学研究的变奏。这种交叉在中国新时期鲁迅小说研究中都是一种需要，一种自然的趋势。叙事学在中国 90 年代的鲁迅小说研究里，没有取得本质上的进展，从整体上没有突破汪晖和陈平原上述两部著作的水平，并且表现出了更加泛化的倾向，即在鲁迅小说的叙事分析中运用的并不是严格的西方叙事学的研究框架，而是把各种固有的研究方式都加入到了叙事研究的行列里。而在叙事学的范围中，这时期仍然没有突破王富仁、汪晖、陈平原主要关注的人称形式和叙事顺序的范围。在更严格的意义上运用西方叙事学理论研究鲁迅小说的是一个在中国攻读博士学位的韩国留学生郭树竞。她运用罗兰·巴特对叙事作品“功能层”、“行动层”、“叙事层”的划分和托多洛夫关于叙事时间、叙事体态、叙事语式三个语法范畴的理论，结合惹内特的时态、语式、语态的提法，对已经改编成电影的《药》、《阿 Q 正传》、《祝福》、《伤逝》等四篇鲁迅小说进行了详尽的文本分析，并以此为基础对每篇小说的“叙述单位及其相互关系”、“人物的分类”和“叙述话语”进行了综合性的考察。她对《药》的分析发表在《中国现代文学研究丛刊》上。这恐怕是迄今为止在中国学术刊物上发表的最严格地运用西方叙事学理论研究鲁迅小说的论文。但她的研究重心在于分析从小说到电影叙事形态的变化以及鲁迅小说电影改编者的得失，不在于对鲁迅小说作品做出新的阐释。单就对鲁迅小说本身的研究，尽管其中也有为人所未道的观点，但相对于这些新的发现，这种叙事学的文本分析形式则显得过于笨重和枯燥了，所以在中国鲁迅小说的研究中没有带来更多的后继者。^⑤同是韩国留学生的奉仁英，也用叙事学的方式分析了中国 20 年代的小说创作，其中也包括对鲁迅小说的分析。她的硕士学位论文的一部分发表在《中国现代文学研究丛刊》上，但也

没有引起更广泛的注意。^⑥

本文试图在原有的叙事学研究的基础上进一步对鲁迅小说的叙事艺术做一些探讨，但我仍然不把鲁迅小说作为一种小说语言学的研究材料，而是把它作为一种小说的言语形式。研究的目的是感受鲁迅小说的独立的叙事艺术，而不是寻找小说叙事的普遍规律。在这个研究中，我使用的是文化分析与叙事学研究的双重变奏，意图通过鲁迅小说的文化批评的意义发掘鲁迅小说叙事艺术的特征，也通过鲁迅小说叙事艺术的特征更深入地感受鲁迅小说的文化批评的意义。这使我不想严格按照像普罗普、罗兰·巴特、惹内特等西方叙事批评的模式进行我对鲁迅小说的叙事艺术的分析，而是按照我感到方便的方式尽量纳入西方叙事学的理论成果。

二

在正式分析鲁迅小说的叙事艺术之前，我想先从我国“五四”时期一个著名的哲学家张东荪提出的一个汉语语言学的问题谈起。他在《从中国言语构造上看中国哲学》这篇文章中提出了这样一个观点：中国言语的主语不分明。他说：“在中国言语构造上主语（subject）与谓语（predicate）的分别极不分明，换言之，即可以说好像就没有这个分别。这是中国言语构造上的最特别处，而其影响则甚大。”^⑦在谈到它在中国人思想上的影响时他举出了四点：“第一点是因为主语不分明，遂致中国人没有‘主体’（subject）的观念；第二点是因为主语不分明，遂致谓语亦不成立；第三点是因没有语尾，遂致没有 tense 与 mood 等语格；第四点是因此遂没有逻辑上的‘辞句’（proposition）。 ”^⑧任何的价值判断都有偏颇的一面，但从比较语言学的角度，我们不能不承认张东荪的这个观点有值得重视的理由。主语不分明，就是话语的主体性不明确。话语不是明确地作为特定人在特定时空条件下

特定思想愿望、意志情感等的特定表现形式，而更像所有人在所有的时空条件下都“会”或都“应”如此的表达方式，它可以随时转换到另一个人的口中或笔下，其意义不会发生本质的变化。关键不在于谁在说，而在于他说了什么。“子曰：‘学而时习之，不亦说乎？有朋自远方来，不亦乐乎？人不知而不愠，不亦君子乎？’”^⑥这句话表面看来是有主语的，是孔子说而不是别人说，但在实际上主语极不明确。它可以是孔子说的话，也可以是颜渊说的话，发话人改变了，这句话的意义并没有改变，它可以自由地转移到任何人的口中而不失其本来的意义。孔子这句话的本身更没有明确的主语，“谁”在“什么情况下”学而时习之，不亦说乎？“谁”在“什么情况下”有朋自远方来，不亦乐乎？“谁”在“什么情况下”人不知而不愠，不亦君子乎？这里没有一个明确的说明。它没有确定的主语，似乎也不需要一个明确的主语。为什么？因为它是“道”，是适于一切人的。宣“道”的人是“圣人”，“圣人”说的话体现的不是他个人独有的思想意愿或情感意志，而是有永恒价值、适于所有人的话语。其实，按照张东荪的观点，这里的“子曰”也是没有明确的主语和谓语的区分的。它既可以把“子”作为主体，也可把“曰”作为主体，不像西方语言那样主语无词尾变化，谓语有词尾变化。“客随主变”，主语的主体地位和谓语的从属地位是十分确定的。中国文化中这种“人”和“文”的特殊关系，形成了中国几乎无法克服的“文以载道”的文化观念。话语的主体性不明确，“话语”就可以脱离开说话人而独立存在，以“道”的形式在所有人的口中广泛流传，而失去了它作为“言语”的特定的意义。直至今日，中国的语言文学作品仍然没有完全逃出这样一个语言的网罟。说话的人是特定的，但说的话不能是特定的，而是普遍的，一个人的话语与一个人的特定的时空条件以及在这种特定的时空条件下的个人的特定思想感情、意志愿望没有必然地连带关系。大话到处有，

空话满街走，就是很少听到发自个人肺腑的由衷之言。我与张东荪先生不同的一点看法是：中国知识分子的主体意识在中国语言本身的特征中无法产生，但在某种情感体验的高峰状态中则能够存在。像屈原，像司马迁，像李白，像曹雪芹，在他们的情感体验使他们达到了一种“忘乎所以”的状态的时候，他们的话语也就有了强烈的主体性。在这时候，他们才不以传“道”者自足，表达的是自己独立的思想愿望和感情情绪。“满纸荒唐言，一把心酸泪。都云作者痴，谁解其中味？”^⑩曹雪芹为什么感到他的话语是“荒唐”之言而又不能不说呢？就是他的人生感受使他不能再说那些在社会上广为流传的俗话套话，他要人感受和理解的是通过这些“荒唐言”所表现着的作者的真实心曲，是其中那深长的情味。但是，这种在强烈情感体验基础之上建立起的主体性是不稳定的，旋生旋灭的。因为人不能永久处在高峰的感情体验状态。而一旦情感上复归于平静，这种靠激情维持的主体性就不存在了。我们看到，不但在中国古代人那里，即使在中国现当代人中间，这种主体性意识的薄弱也是一个普遍存在的现象。郭沫若的诗歌、曹禺的戏剧、巴金的小说，靠的都是青年时的内在激情，一旦这种青年时的激情消失了，其作品的主体性也薄弱下来。当一个作家通过自己的作品力图表达的只是一种普遍认同的道德伦理或思想感情的时候，其作品就不再是一种言语形式，整个创作过程就成了一个“无主句”。鲁迅小说在中国文学史上的突出地位首先表现在它们的强烈鲜明的主体性特征；并且这种主体性是在中国近现代意识变动的过程中建立在理性自觉上的主体性。它不是靠着一时的激动而是在一种极为冷静的心境中创作出了富有个性色彩的小说、表达了自己对社会人生的独立的感受和认识的。鲁迅小说是“有主句”，而不是“无主句”。

词语的意义来源于它的区别性能。“主语”不但区别于“谓语”，而且同其它的“主语”相区别。鲁迅小说的主体性特征，

首先区别了它与其他所有小说家的作品。鲁迅小说是有自己独立的个性的，这种个性使我们不论在任何情况下、不论以任何的理由都不能把它同其他小说家的作品混淆起来。它不但区别于那些不成功的小说作品，同时也区别于那些同样伟大的、甚至比鲁迅小说有着更广泛、更深入的世界影响的小说作品。我们研究鲁迅小说不是研究它与其它小说的相同点，而是研究它与其它小说的不同处。与此同时，鲁迅作为作者的主体性，不但表现在他对自己作品的主体性的明确意识，同时也表现在他对自己读者的选择的主体性。毫无疑义，小说作为一种艺术形式是最为通俗的艺术形式，它在现代世界上拥有最广大的读者群，但这并不意味着一个小说作家在创作一部小说的时候是面对全世界每一个人的。它是一种“言语”形式，言语形式永远是有相对确定的对象的。它不是为所有的人写作的，而是为作者意识到的一个特定的读者群写作的。第三，作者的主体性又赋予了自己假想中的读者以强烈鲜明的主体性。作者是独立的，他的假想中的读者也必然是独立的。读者不可能完全地等同于作者，否则，就不需要言语的沟通。有差异才有沟通。但这种差异不应影响二者的相互理解和同情。没有这种理解和同情，也就无法沟通。无法沟通，也就没有说话的必要，也就不需要任何作品的文本。“小说文本”就是在作者和读者之间架起的一座言语的桥梁，作者希望读者能通过这座桥梁进入作者的精神世界。小说作品的个性特征，在过去普遍被认为是作家个人的标记，我认为，它反映的实际是作者和读者关系的特定性以及作者对这种关系的特定感受和理解。

一旦作者意识到了自己的主体性，一旦作者依靠对自己主体性地位的意识把自己同自己假想中的读者严格区别开来，同时意识到了自己读者的主体性地位，那么，他的小说文本也就同时弹离了作者本人而具有了自己的主体性。这里的原因是十分简单的。假若读者是不完全等同于作者的，假若读者是有自己的主体