

中国园丁文库

中国小说的 文化阐释

远方出版社

刘登阁 编著



中國國了文庫

中国小说的文化阐释

刘登阁 编著

远方出版社

责任编辑:奇铁英

封面设计:点点

中国园丁文库
中国小说的文化阐释

编 著 者 刘登阁
出 版 社 远方出版社
社 址 呼和浩特市乌兰察布东路 666 号
邮 编 010010
发 行 新华书店
印 刷 北京市鸿鹄印刷厂
开 本 850×1168 1/32
版 次 2006 年 1 月第 1 版
印 次 2006 年 1 月第 1 次印刷
印 张 460
字 数 4600 千
印 数 5000
标准书号 ISBN 7-80723-076-2/G·48
总 定 价 1150.00 元(全套 46 册)

远方版图书,版权所有,侵权必究。

远方版图书,印装错误请与印刷厂退换。

前 言

中国小说虽然源远流长,但长期受到歧视排挤,直到近代小说才取得了文坛盟主的地位。可惜好景不长,20世纪末小说又一次遭遇到巨大危机。而要透视和探讨小说危机的原因、真相,不能仅仅就小说论小说,需要超越文学,从文化学和人类学的高度来高屋建瓴。为此,需要在小说研究中采取跨越学科界限、文化界限、历史界限和雅俗文学界限的方式,寻求小说研究的文化突围。

从小说观的角度来说,一是存在着从小道到大说再到小说的变化过程;二是贯穿着小说观念的三大之争:东西之争、古今之争、雅俗之争;三是存在着二元对立格局,即从小说观念形态来说,小说观念领域存在着对立的两极:一极是载道论,一极是娱乐论;或者说一极是功利论,一极是审美论。它们不仅组成中国小说观的双重变奏,而且构成小说观坐标系的两根轴,于是各种各样的小说观都可以纳进这个坐标系中进行定位。偏于载道论这条轴的有小说救世论、载道说、小说



讽世论(含小说刺世论)、小说启蒙论及其改造国民性论、小说救国论及其反题小说亡国论等,它们使小说背上了沉重的十字架,使小说感到生命中不可承受之重;偏于娱乐论的有游戏说、玩文学、媚俗说、消愁解闷说、消闲消遣说等,它们使小说甩掉了社会的包袱,却又使小说感到生命中不可承受之轻。

功利主义小说观发展到极端就把小说变成了政治工具,否定了小说的艺术价值和独立存在;超功利的审美主义小说观发展到极致,就变成消闲说,同样是否定了小说的艺术价值和独立存在。功利派小说观以梁启超等人的小说救国论为代表。他们之前是古代的教化说、载道说,他们之后有五四新文学运动的小说启蒙论、文学研究会的“为人生而艺术”论、毛泽东等政治家的革命文学观(小说观)。超功利主义小说观,以王国维等人为代表,他们同样具有承前启后之功。之前是古代的娱乐说、闲书说,之后有鸳鸯蝴蝶派的消闲消遣论、创造社的“为艺术而艺术”论以及20世纪末的通俗小说潮、大众小说热。超功利小说观往下发展就蜕变成了消闲小说观,即强调小说不过是消愁解闷的工具。向上发展就成了“为艺术而艺术”的“纯”小说观。作家对文学多抱着一种神圣的忠诚态度,是虔诚的文学信徒,或者说文学是他们的信仰。

在对小说特性的把握上,中国小说观中同样存在着两条发展线索:一条是强调写实性、纪实性或真实性,一条是强调

小说的虚构性、传奇性或有趣性。前者从古代强调小说即史到新文学的现实主义小说观占据上风再到当代的纪实小说热，绵绵不断；后者从唐传奇的“作意好奇”到小说极力摆脱史学影响再到先锋小说、新历史小说对历史的“戏说”，同样源远流长。总起来说，前期是史学性、写实性这派小说观占据上风，后期是小说的虚构性占据上风，小说观念呈现为从强调写实性到强调虚构性转换，但实际上存在着或平行或交叉或重叠等复杂情况。

中国小说，本来是由民间故事传说、街谈巷议发展而来的，出身于民间，成长在民间，长期取得的也是民间文化身份，天然秉赋了民间立场。与诗文等正统、正宗文体相比，小说无疑是真正的平民文学，精神特质是平民化、大众化的，甚至可说是平民的“史诗”。不仅受到黎民百姓的喜爱，而且小说家也有着剪不断、理还乱的民间情结，对民间总是怀着割舍不了的柔情，认同着民间价值观念，表现出某种与主流文化疏离，乃至对抗的倾向。在古代，小说被称作“野史”，正表明了这一点。小说即使修“史”，修的也是“史外之史”，对官方的“正史”起着颠覆和完善作用。

对小说价值和作用的看法，是在个人与社会、功利与审美、教化与娱乐两极之间来回摇摆的。小说的社会功用和社会价值是从读者角度着眼的，它把小说与社会需要紧密联系

起来,重视小说的实际效果,如强调小说的美刺讽劝或载道明道等。实际上它们包含两大方面:一是政治及其教化功用;二是经济及商业功用。小说的个体功能则是从作者角度着眼的,重视的是小说在心理方面、精神方面的效用。换句话说,对小说社会作用界定的出发点是社会学的认识框架,对小说个体功能把握的出发点是心理学图式。

与此相应,还形成两种截然相反的对小说作用的看法,即小说的神圣化和小说的低俗化(世俗化)两极。两者一“明”一“暗”:前者是从政治的、功利的角度强调小说的重要,过高地估计小说的社会作用,过分夸大小说的影响力,认为小说具有无与伦比的影响力,甚至能够救国救民,将小说与儒、佛、道并列作为“四教”。事实证明这种做法未免风声鹤唳,小题大做了。后者是从审美娱乐的角度界定小说的地位和价值,视小说为无足轻重的闲书,或者说是消闲解闷的消遣读物,过分贬低了小说的作用,甚至视小说为发泄欲望或感官享乐的工具。对小说作用和价值认识,就在这种过高与过低估计小说作用、价值的两极之间徘徊,应当说这两种极端观点都有一定的偏颇之处。

但小说同时还是一种生命活动,既追问形而上的生命意义和价值,又关注形而下的生存状态和欲望,还是作家内心隐秘欲望合法化的途径,通过写作体验到成就感和自我实现感。

另外,作为一种想像活动和民族寓言,小说给人们提供了一个超越现实,传达社会群体被压抑的潜意识欲望的通道。如果说诗文在抒发个人情感上有优势,那么小说则在表达群体经验上具有诗文所难以企及的优势:小说不仅是个人无意识的体现,更是一个民族的集体无意识投射,同时也是文化交流的媒介。而对于中国人来说,小说还体现着“狂欢节”文化精神。

不仅如此,小说作为公共话语,还有着鲜明的公共意识,为人们提供了一个公共空间。如果说诗文这类抒情活动,从某种意义上说,可以是个人行为,那么叙事及小说从其诞生起就赋有了公共性、共享性和传播性,是大众传播媒介之一,扮演着民间大使的角色,一定程度上发挥着舆论导向的作用。当然,小说还有着高度的商业价值,是文化工业的重要组成部分。

对于中国小说家来说,其命运一波三折,古代地位极为低下,以至众多小说家不敢在自己作品上署名,20世纪初方有了空前改善,但不久又一度成了批判改造的对象,受尽磨难。总起来说,小说家地位是呈下降趋势的,至20世纪末逐步还原成一种普通职业。

从作家的写作姿态和文化立场来说,始终存在着“大我”与“小我”的矛盾,存在着代言人角色与作家个性的矛盾,存在着大众化与化大众、启蒙与媚俗的矛盾。而在小说创作格局

中,则存在着意识形态写作、先锋写作和大众写作三元组合。意识形态写作是一种代言人式写作,创作的出发点是社会或政治的需要,有服务于现实利益的一面。作家往往带着先验主题去观察体验生活,甚至丧失主体独立性,沦为政治的工具。极端的做法是将小说上升为国家寓言、民族神话的高度,纳进国家政治机器,变成一种政治行为。先锋写作是以创新和前卫为宗旨的写作姿态,作家的主体性和个性表现得最强烈,不停地反叛、探索、试验,就是先锋写作的突出特点。它为自己规定了永远超越的命运,拒绝大众的廉价喝彩,激烈抗拒流俗。作家执着地追寻自己的理想,毫不妥协,义无反顾地踏上形式试验的不归之旅。大众写作是一种商业化的写作,以盈利为目的,作者要遵循市场规律和商业法则,尽量淡化自己的个性,压制自己的艺术冲动以迁就市场需求,并惟读者阅读口味的马首是瞻。在某种程度上,带有技术化、模式化和类型化的痕迹,具有复制性和批量性特点。作者常常按照某一流行格式、套路去铺叙敷衍出一系列相近或相似的作品,形成一个庞大的小说家族。

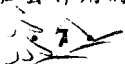
以上三种写作姿态之间既存在着互补互助的一面,又有对立矛盾的一面。它们在小说创作论领域形成三足鼎立之势。除此之外,还存在着二元对立(或称镜像反射)现象和续书现象,如古代《水浒传》与《西游记》、《水浒传》与《金瓶梅》、

《金瓶梅》与《红楼梦》、《红楼梦》与《儿女英雄传》之间就存在着二元对立：认同与抗拒、模仿与反模仿的关系。

而从发展论的角度来说，首先可以看到中国小说的发展经历了三次转型：第一次发生在明清时期，白话小说异军突起，出现了拟话本、章回体，并带来小说的繁荣。章回体白话小说的艺术发展，从成书方式上说可分成两大阶段：集体创作时代和文人独创时代。前者从《三国演义》、《水浒传》，一直到《西游记》；后者从《金瓶梅》开始，历经《红楼梦》、《儒林外史》，一直到清末谴责小说。

《金瓶梅》是小说史上的里程碑。从人物性格的塑造方面说，以《金瓶梅》为界，可划分成两大阶段：《金瓶梅》之前，包括《三国》、《水浒》、《西游》等，基本上以写类型化的人物（平面人物）为主，重情节，或者说情节是作品的中心；从《金瓶梅》开始，就步入写典型化人物（圆形人物）时期，作品也以人物为中心。从写作方式说，《金瓶梅》以前是讲述式，带有说书的痕迹，叙述人经常在作品中出面，解释情节事件和人物动机；此后是显示（呈现）式，摆脱了口头文学的痕迹，走向书面文学形式。

明清时期还是中国小说理论的真正起点，如理论上对小说虚构的承认与认同，小说与史学的剥离，为小说地位的辩护，对小说功能和小说的社会作用的提升，小说的史鉴教化功



能以及小说审美、消闲功能的承认，都具有开创意义。

第二次转型发生在近代西学东渐以后。晚清以来西方小说大量翻译过来，西方的小说理论和小说创作方法以及小说观念相继输入进来，小说界发生了急剧的变革。与西方小说观念接轨的近代小说开始出现，小说由故事型向性格型进一步转换，小说在文坛的位置也由边缘向中心位移，并最终登上文坛霸主地位，成了民族寓言、国家神话。至“五四”新文学革命以后，现代意义的小说终于闪亮登场。创作方法和叙事模式发生了转换，现代小说观念、小说批评方法、现代小说话语也得以确立。

中国小说的第三次转型发生在新时期，小说由性格型向心态型转轨，同时小说的位置又一次走向了边缘化，并由盛而衰，面临危机和困境。小说观念、小说理论及批评方法都走向多元化，小说界出现了三足鼎立的格局：一是严肃文学；二是先锋文学（现代派以及后现代小说）；三是大众文学（武侠小说、言情小说、法制小说等）。但总体上说，小说写作受到市场的制约，但同时小说的文体意识也开始觉醒，成了小说的真正自觉的时代。

从中国小说的发展中还可以发现中国小说的发展模式，即后代小说对前代常常有意进行超越与对抗，而在全球化的大潮冲击下，中国小说的发展还产生了全球化与本土化并存

的格局。

从文体入手对小说进行文化阐释,首先要进行的是小说文体意识(文类意识)的发生学考察,探讨史学、神话、佛教、诗文对小说文体形成的影响;其次是阐释中国小说中的时间意识及时间角色、空间及地域文化观念,以及小说中的语言问题,如小说语言的民族化与西化、白话与文言、口语与书面语、当代小说语言的“痞子化”。

对小说叙述模式的分析,其中涉及到叙事视角、叙述节奏与叙述模式、叙述者与叙述层次等问题。古代多用全知叙事反映了古人的道德教训立场或教化立场及其写作者的居高临下态度;现代小说多用限知视角、平视的角度反映了现代作家的民主意识和平等精神。

最后还要展开对小说文本的文化阐释,先是对中国小说进行形象学考察,如中国小说中的西方形象、传教士形象、城市形象(城市被肉欲化了,充满着挡不住的诱惑,成了欲望的陷阱或者说是塞壬女妖的歌声,如《子夜》、《废都》、《我爱美元》等作品所写)以及乡村形象。其中特别应当给予注意的是打工者形象、知青形象与留学生形象。这三类人都处于两种异质文化的冲突、碰撞境遇中,值得深入比较探讨。再就是对小说的主题学分析,如才子佳人模式(儿女英雄模式、革命+恋爱模式)、仙凡恋爱模式、启悟模式、怀乡主题、寻宝模式、流

浪模式等。

除此以外,还要进行小说的类型学分析,如家族小说(从《金瓶梅》、《红楼梦》到巴金的《家》、《春》、《秋》,再到《古船》、《白鹿原》,一直绵延不断)、战争小说、武侠小说、言情小说、知青小说、官场小说;再就是进行小说的神话原型解读,诸如清官梦、侠客梦、桃花源情结、苦难情结、“窥浴”情结等。

当然小说也折射出中国文化精神:认知方式、思维模式和价值观念等,如从中国小说中可以看出中国人的自然观念,古代山水诗和山水散文虽然发达,但展现人与自然关系的小说却很鲜见,大自然没能进入小说家的审美视野,仅有的《西游记》、《镜花缘》等几部作品,也没有深入思考人与自然的关系,但到了新武侠小说和80年代寻根派小说出现后,情形大变,至90年代又出现生态文学,体现出较强的生态意识,这些都值得人们加以认真梳理。

目 录

导论	1
第一章 中国小说观的文化阐释	14
第一节 中国小说观的文化坐标系	15
第二节 小说特性的文化气象	32
第三节 中国小说的民间立场和民间 文化渊源	46
第二章 小说价值的文化审视	59
第一节 小说价值的多维观照	59
第二节 生命律动和想像图景中的小说	74
第三节 公共话语和小说的文化工业语境	88
第三章 小说创作的文化分析	100
第一节 作家的文化形象和社会角色	100
第二节 作家的写作姿态与文化立场	112
第三节 小说创作法则的文化扫描	159
第四章 小说的文化蕴涵与阅读模式	176



第一节	母题·原型·类型:中国小说的 文化地图	176
第二节	人物形象的文化透视	196
第三节	阅读模式的文化形态	208
第五章	小说文体的文化考察	222
第一节	小说时间的文化蒙太奇	222
第二节	中国小说的文化空间和 文化格局	245
第三节	小说语言的文化景观	262
第六章	小说叙述学的文化勘探	279
第一节	文化弧线:叙述者与叙述层次	279
第二节	叙事视角的文化镜像	294
第三节	文化屏幕中的叙事节奏与 叙述模式	305
结语	小说的文体溯源及其文化转型	316
主要参考书目		334



导论

一、小说命运的文化变奏

中国小说虽然源远流长，其源头可上溯到几千年前的远古神话，但它却长期受到歧视排挤，被视为低级文类。小说既被排斥在文学殿堂之外，不被当作文学作品看待，或者说小说的虚构性和文学性长期被漠视，又被史学遮蔽，被看作史书，并且还是一种不“称职”的或低劣的史书，所谓“野史”、“稗史”、“正史之余”之类。这就是说，小说充其量也只能是史书的通俗读本。庄子认为：“饰小说以干县令，其于大达亦远矣。”（《庄子·外物》）班固在《汉书·艺文志》中更强调：“小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说者之所造也。孔子曰：‘虽小道，必有可观者焉，致远恐泥，是以君子弗为也。’然亦弗灭也。闾里小知者之所及，亦使缀而不忘。如或一言可采，此亦刍蕘狂夫之议也。”这为后世小说观念奠定了基调，影





响长达一千多年。在那些史学家和正统文人看来,小说是“小道”,是“邪魔外道”,入不了正法眼藏。所谓“小道”有三层意思:一是作者多为卑贱的黎民百姓,位卑言轻,即所谓“刍蕘狂夫之议”;二是价值和作用小,不能经世致用,内容不关国计民生这类大事;三是不那么真实可靠,是“道听途说”、“街谈巷议”,琐屑、浅陋,传说、虚构、夸张的成分在所难免。不客气地说,就是属于流言蜚语,难以令人采信。

唐人虽然开始有意作小说,但他们真正的目的并不是为了艺术,而是作为科举的辅助和补充。明清时期一些有远见的理论家、美学家,像李贽、袁宏道、冯梦龙、金圣叹、张竹坡等,虽然大声疾呼要重视小说,并将小说抬高到与史书并驾齐驱,甚至凌驾史书之上的地步,但这并没能影响文坛主流。在那些正统文人、主流文学看来,小说依然是小道,登不了大雅之堂。

小说的鼎盛和辉煌是直到 20 世纪才实现的,自梁启超等人在世纪初揭橥“小说界革命”的大旗以后,加上“五四”新文学革命的成功,以及政治形势对文学的要求,使小说一跃成了文学的正宗,风光无限,并登上文坛霸主的位子,“成了对文坛的垄断,代表着一个民族一个时代的文学水平”,^①甚至还成

^① 陆志平、吴功正著《小说美学》第 1 页,人民出版社,1991 年。