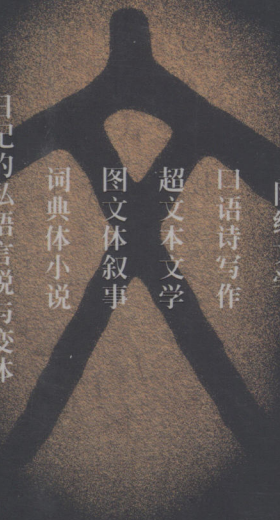
赵宪章　包兆会　著

WENXUE BIANTI YU XINGSHI

文学变体与形式



汉语文体的历史演变
先锋文学
网络文学
口语诗写作
超文本文学
图文体叙事
词典体小说
日记的私语言说与变体
民间书信及其变体
无厘头文化
超文性戏仿

南京大学出版社

需要全本请访问 www.ertongbook.com

文学变体与形式

赵宪章　包兆会　著

I2067
Z33P

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

文学变体与形式/赵宪章，包兆会著. 南京：南京大学出版社，2010.9

ISBN 978-7-305-07498-1

Ⅰ. ①文… Ⅱ. ①赵…②包… Ⅲ. ①当代文学—文学研究—中国 Ⅳ. ①I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 163476 号

出 版 者 南京大学出版社
社　　址 南京市汉口路 22 号　　邮编 210093
网　　址 http://www.NjupCo.com
出 版 人 左　健

书　　名 文学变体与形式
著　　者 赵宪章　包兆会
责任编辑 沈卫娟

照　　排 南京玄武湖印刷照排中心
印　　刷 盐城市华光印刷厂
开　　本 880×1230　1/32　印张 9.875　字数 218 千
版　　次 2010 年 9 月第 1 版　2010 年 9 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-07498-1
定　　价 25.00 元

发行热线 025-83594756
电子邮箱 Press@NjupCo.com
Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有，侵权必究
* 凡购买南大版图书，如有印装质量问题，请与所购图书销售部门联系调换

目 录

导 论 1

文体与形式——历史体性——当代先锋——媒体新变

第一章 汉语文体的历史演变 18

先秦文体及对“体”的敏感——两汉文体观及体的分类——魏晋南北朝文体及文体观——唐宋文体及文体观——明清小说的兴起——中国古代文体演变的原因分析——汉语文体的现代演变

第二章 变体个案(一):先锋文学 59

先锋文学的出现及其文体意义——马原的叙述圈套——莫言的语言狂欢——余华的文体实验

第三章 变体个案(二):网络文学 107

网络文学的发展——网络文学变体——网络文学对传统文学的挑战——网络文学对传统理论的挑战

第四章 语体新声:口语诗写作 123

当代口语诗写作的合法性——当代口语诗写作的限度及其危险——文学场域与口语诗写作的贫乏

第五章　文本新变：超文本文学 140

旧有文学范式的突破——超文本文学叙事——超文本的后果

第六章　文类互文（一）：图文体叙事 158

图像的特性与魅力——中国文学的图文组合——摄影文学及其图像叙事——图像时代的图文结合

第七章　文类互文（二）：词典体小说 175

词典与小说：共时与历时——“可读之文”与“可写之文”——消解“虚构本体”，建构“零距离真实”——撩拨神秘往事，制造现代魔幻——语词战争：本体或工具

第八章　日记的私语言说与变体 207

记忆与时间：日记的文体本质——孤寂与倾诉：日记的言说语体——听者与文饰：日记文体的消解——文体的诱惑：第一人称权威

第九章　民间书信及其文学变体 235

作为“艺文之末品”的民间书信——“千里面语”及其“笏艺术”——“文本礼制”及其修辞艺术

第十章　风格转向（一）：无厘头文化 268

作为后现代现象的无厘头文化——“喜剧的笑”——中国式的解构与后现代

第十一章　风格转向（二）：超文性戏仿 281

复合文本及其超文性——“图—底”戏仿机制——语言狂欢及其卡通格式

后　记 307

需要全本请访问 www.ertongbook.com

导 论

一 文体与形式

文体问题一直是中外文论史所关注的重心所在。《文心雕龙》凡五十篇，其“论文叙笔”方面的篇章就达二十篇，很能反映中国古代文学理论的这一特点。亚里斯多德的《诗学》也是从文体分类开篇的，即首先根据媒介、对象和方式的差别划分文体，然后由此展开诗学的逻辑表述；更不必说后来的黑格尔，文体不仅被其作为美学体系的“构件”，而且还被赋予方法论的意义。[①] 可以毫不夸张地说，“文体学”当是整个文学研究之显学。这是因为，就“自律”而言，从某种意义上说，文学的历史就是文体演变的历史。以汉诗为例，从四言到五言再到七言的发展，以及由古诗到律诗再到词、曲

① 黑格尔依照内容与形式的不同组合，将艺术区分为“象征”、“古典”和“浪漫”三种形态。其中，建筑属于象征型艺术，雕塑属于古典型艺术，绘画、音乐和诗属于浪漫型艺术。无论是艺术的三种形态还是艺术的五种体类，黑格尔都是基于逻辑与历史相统一的方法进行划分的。正是在这一意义上，我们说文体不仅被黑格尔作为其美学体系的“构件”，而且还被赋予方法论的意义。

的演变，直至现代“新诗革命”等，就是一条明晰的韵文发展线索，即“韵”和“文”的变奏与交错，而朝代的更替、社会的变革等方面的影响只能是它的外部动因。

但是，由于“文以载道”等传统观念的影响，也可能由于社会政治关系的紧张，近代以降，我国学界对于文体本身的关注急剧降温，更多的精力和兴趣转移到文学和群治的关系那儿去了，思想史（或称“主题学”）方法成为文学研究的主要路径。这并没有什么不好，既是时代需要之必然，也是中国学术之特色；问题不在这里，而在于，脱离“自律”的“他律”研究必然远离文学本份，以至于我们的理论批评既不受文学欢迎，也没有赢得“群治”的喝彩。这就是我们不得不正视的窘况。恰如我们的文学史，简单地将朝代更替或社会变革作为历史分期的切割工具，将文学反映社会的深广程度作为价值判断的唯一或首要标准，从而使人误认为只是这些因素才是文学的发展动力，至于文学自身怎样似乎无关紧要。毫无疑问，这样的文学史观显然没有预设文学的独立自足性，于是，所谓“文学史”不过是社会史或思想史的“别号”或“另册”；而在真正的社会史和思想史那里，并没有因为文学对他们的厚爱而把文学当回事。

于是，这种尴尬必然造成许多有才华的学者离开文学，索性转移到思想史、文献学或文化研究上去了，即所谓文学研究的“扩容”和“转向”。有意思的是，近代以来就愈演愈烈的这一学术倾向，往往被粉饰为“文史一家”而予全部肯定，少有学者反思它的合法性，反思文学本身是否被冷漠对待及其后果。“文史一家”作为治学方法当然无可厚非，如果作为“学术无疆界”的口实，把文学研究的对象消解得了无踪影，也就等于否定了现代学科分类的必要，那就不能不使人疑惑不解。到了新世纪的今天，文艺学界又衍生出“边

界”和“扩容”问题的论争，不难看出这一学术倾向的根深蒂固。对此，我们是否需要重新寻找文学研究的另一路径，即在正视“文史一家”或称“思想史方法”这一主流学术话语的同时，侧重考虑文学自身的研究应该怎样作为。进一步说，如果我们反其道而行之，不是“扩容”而是“聚焦”，不是“向外转”而是“向内转”，将我们的注意力凝聚到文学本身那又如何？这就是我们现在所要强调的文体与形式研究，即从形式美学的视角对文体问题进行文学阐释。

早在二十世纪九十年代初，王蒙就曾感慨“我们终于可以谈论文体了”，因为在他看来，我们的文学长期被非文学的东西所纠缠，而对文学之所以成为文学的东西，例如文体与形式，却不敢谈、不去谈或不会谈。他说：“文体学研究的是文学作品的艺术形式问题；至少是偏重于艺术形式方面的问题。……文体是个性的外化。文体是艺术魅力的冲击。文体是审美愉悦的最初的源泉。文体使文学成为文学。文体使文学与非文学得以区分。”[①]王蒙并非要给“文体”下一个定义，但却敏锐而真实地道出了它的主要特点，即文体就是文学的艺术形式，就是文学本身。至于它的进一步定义，我们不妨姑且搁置，首先从一个经验事实说起：

> 那是2001年9月11日夜晚。和往常一样，我习惯于睡眠前看一眼新闻。打开电视，屏幕上显示的是乱糟糟的场景：画面上浓烟滚滚，尘土飞扬，警笛嘶叫，一片狼藉；街道上狂奔逃命的人群和冲锋陷阵的警察相向奔跑，互相撞击，乱作一团；还有一架飞机撞上了一座大楼……“电视台在这个时段应

① 王蒙：《文体学丛书·序言》，云南人民出版社1994年版。

是《夜间新闻》，怎么播放起警匪片来了？”我正在暗自疑惑，准备转换频道，突然传来了播音员的画外音，原来是美国纽约正在发生恐怖袭击，飞机撞上了世贸大楼……啊！我惊呆了，遥控器险些失手跌落，这才知道是新闻现场直播，正在发生令世界震惊的大事，并非老套的警匪片之类。

这就是笔者所亲历的一次“文类体验”。主观意识中的“文体类型错位”，居然能够引发如此完全不同的认知！也就是说，当我们面对同一个文本，文类的不同必然引向不同的接受和释义。广而言之，这是否意味着受众在进入任何文本之前，必须首先明了并认同它的体类——新闻报道还是文学虚构？能指和所指的对应还是错位？直陈事实还是曲笔和隐喻？如此等等。因此，我们不妨套用康德的一个概念：所谓文类，其实就是文学的“先验形式”。其中所蕴含的奥秘，即文学之所以是文学的东西，远未被我们所认识。难怪在文艺理论史上，特别是我国的文学批评史，关于文类的划分如此精细和不厌其烦；难怪在中外文学发展的历史上，特别是二十世纪以来的文学史，文学的创新往往首先表现为文类的异样和新变；难怪一些当代作家，包括新时期以来我国的作家和写手们，在这方面也颇费心思和标新立异。特别是随着现代传媒的发展，文类的交织和新变又有了新的载体，从而有可能使它的受众更是目不暇接。毫无疑问，对这些问题进行有效的阐释当是我们的理论所面对的文学现实。这就是从形式美学的视角关注文体问题的现实性、必要性和可能性。

当然，文类只是文体的一个方面，如果我们将视野扩大到整个文体，那就要复杂很多，例如语体、文本、载体和风格，等等，包括目

前已被叙事学划为势力范围的某些领域，都有可能成为文体学研究的目标。好在新时期以来，我们的文体研究重新复活；特别是最近十几年来，这方面的研究几近成了热点。这些研究最集中地表现在中国古代文体及其理论的梳理和阐释，由于其中融会了现代西方的新思维、新理论，境界大开，豁然一新。遗憾的是，“文学变体”作为文体研究的重要方面却没有受到足够的重视，特别是面对气象万千的当代文学变体，研究的深度和广度远远不够。本研究正是基于这样的文学现实，在充分借鉴中国古代和现代西方文体论资源的前提下，从形式美学的角度提出问题，试图对当代文学变体及其形式创新问题进行探讨。我们的研究坚持“通过形式阐发意义”，而不是“超越形式直奔主题”。后者属于“文以载道”和“思想史”方法等传统路数，是站在非文学的立场拿文学说事；我们则是在预设文学独立自足性的前提下，将文体视为文学的直观存在，通过文体的形式阐发使其意义自然彰显[①]，而不是简单地将“形式”作为“内容”的“包装”或“附件”。很显然，这是形式观念的重要转变，它不再是黑格尔所赋予的意义，而是回复到了亚里斯多德的原点。[②]

二 历史体性

我们之所以把忽略文体形式研究的学术倾向限定在“近代以

① 文学的“意义”既包括可以使用语言明确表达的“思想”，也包括难以使用语言明确表达的“意味”。

② 亚里斯多德的形式概念源自他的“四因说”，属于形式一元论；黑格尔的形式概念和“内容”相对而言，属于“内容与形式”二元论。关于二者的区别，详见赵宪章主编《西方形式美学》，第二章、第七章和第十二章。

降”，是因为中国古代文论尽管尊崇“文以载道”的观念，但是，就其本身的总体存在来说，一直十分看重文体与形式的研究。就像前述《文心雕龙》，“原道”虽被刘勰奉为“文之枢纽”而置于篇首，但是就其所论篇幅并非全书的主体，原因很简单：“道”与“文”的关系尽管重要，但是“道”本身并非文学理论的话题。于是，包括刘勰在内的许多理论批评家在文体与形式方面留下了丰富的学术遗产，重视文体形式研究当是中国古代文论的重要学术传统之一。当然，本研究的主旨决定了我们不可能系统总结这些遗产，只是将这些遗产作为我们的必要参照，通过梳理汉语文体的演变发现当代文学变体的历史根由。这是因为，尽管我们的研究对象是“当代”，但是，我们所面对的当代并非“横空出世”，它只是历史的延续。另一方面，由于世界的一体化和信息化，在谈论“当代”时也就不可能无视外面的世界，这就需要我们有更加明确和坚定的本土立场，即立足于中国经验讨论中国问题。因此，在探讨当代文学变体之前，简要回溯汉语文体的历史体性是必要的。

首先，文学作为语言的艺术，重视语言的声乐规律是汉语文体的重要历史特点。古人早就发现《尚书》很多篇名所寓含的“典”、“谟”、“训”、“诰”、“誓”、“命”等语词，大多从“口”、从“言”。《汉书·艺文志》解释说：“《书》以广听，知之术也。”这种解释颇似现代言语行为理论的语用观，即认为“言语就是行事”。由于《尚书》所载官府号令必是首先发之于“口”，然后才能传之于“听”，最终达于“知”并诉诸“行”，所以，在语言能指中寓含所指的声音特征也就在情理之中。于是，唐人刘知几索性将上述六类官府文书称为《书》之“六体”，说明我们的古人早就意识到语言的声音体性，通过语言的声音体性进行文类识别也就成为必然。例如关于“散文”和“韵

需要全本请访问 www.ertongbook.com

文”的二分法，就是中国古代文体识别理论的重要基准之一。

非文学的政令文体尚且如此，作为语言艺术的文学更是如此。文学作为“语言的艺术”，也就是语言的艺术化，而语言的音乐性建构毫无疑问是其重要方面。中国作为“诗的国度”，这一特点在汉诗中表现得特别明显，无论押韵还是分行，无论格律还是平仄，无论从诗到词还是从词到曲的演变等，无不同音乐相关。就文体形式而言，这些演变其实就是音乐旋律的变奏。我们知道，早在汉字没有发明之前，诗歌作为口传文学是依赖“乐”的韵律得以记忆和传播的，当时的“诗”就是“歌”，即所谓“声诗”，也可以说是汉语的“元诗”。汉字出现之后，“诗”可以被记录，才有了独立于“歌”的“诗文本”。汉诗的这一最初渊源决定了它在后世无论怎样演变，其“歌”的本性不可能被完全消解。正如学界对于现代新诗“革命”之所以多有微词，主要也是批评它和音乐的关系渐行渐远：当代人为什么能够记住许多流行歌曲，而所记住的现代新诗却寥若晨星？其中的原因不言而喻——“革”除诗的音乐之“命”是它的最大败笔。

汉语文体的第二个特点是注重文学性甚于文学界限本身。且不说魏晋之前的“文学”本身就是一个包括“学术”在内的宽泛概念，即使所谓“文的自觉”之后，许多文论家仍然继续在这一意义上谈论文学，表明汉语文体理论并不注重文学与非文学的区分。《文心雕龙》罗列了三十四种文体，从“诗”、“乐府”、“赋”等狭义的“文学”，到“史”、“传”、“诸子”、“论”、“说”等广义的“文学”，直至“奏”、“启”、“书”、“记”等应用文体，可以说无所不包，似乎并未就文学与非文学的区别作出严格界定。恰恰相反，从第二十六篇“神思论”之后，即所谓“剖情析采”部分，当然也就并非仅仅针对狭义的文学

而言，而是笼统指称所有三十四种文体。另一方面，就刘勰对于三十四种文体的排列来看，将“诗”和“乐府”放在最前、“书”和“记”放在最后，又似乎是依据各种文体的“文学性”安排先后顺序，表明他对这一问题的重视。也就是说，在刘勰看来，无论任何文章，如果试图写得好，都要具有“文学性”，都应遵循“神思”等审美规律，所谓“剖情析采”适用于所有文体。这就是在“大文学”观念主导下的文体观，它所关心的主要是各种文体的“文学性”，而不是文学与非文学的文体区别。

由此我们就可以理解，为什么有那么多被称为“散文”的非文学作品进入了中国的文学史，[①]无论先秦散文还是汉代史传，以及战事表奏或民间书信等，一些实用性很强的篇章竟然被后人视为“文学”而得以传颂。汉文体的这一特点和西方有很大不同，尽管“文学”概念在他们那儿也有类似的演变[②]，但是他们的文学史一般限指非实用的虚构作品。由此可以引出两个问题：一是康德的“审美无利害”是否完全适合解释汉语文体的美学属性，值得怀疑；二是引起当下学界焦虑的所谓文学被边缘化问题，是一个真问题还是假问题，同样大可置疑。

由于中国古代文体理论是建基在“大文学”观念之上，于是也就决定了尽管它有不厌其烦的文体分类，但是各种文体之间的互文现象又十分普遍，这就是它的第三个特点：文类互文。所谓“文

① 在“散文”这一概念中现又衍生出“艺术散文”的称谓，可能是相对“实用散文”而言。我们在这儿所说的“散文”主要是指以先秦诸子为代表的“散文”，它们不是为艺术而艺术的散文，而是有着明确实用目的的“美文”。

② 美国学者乔纳森·卡勒认为，现在被我们称之为“文学”的东西，即 Literature 这个词的现代含义才不过二百年，此前是广义的“著作”和“书本知识”。见乔纳森·卡勒著：《文学理论入门》，李平译，译林出版社 2008 年版，第 22 页。

类互文”，其实就是各种文类之间的交互插入。例如中国白话小说，经常于散体叙述之中插入诗、词、文、赋等文言文体，形成了“文白相杂”、“各体相杂”的奇特体貌。但是，这一文类互文现象却被西方学者所误解，将其作为小说叙事的“非整一性”而提出批评。[①]在他们看来，其他文类的“插入”意味着小说文体的博杂不纯，缺乏连贯性和整一性，有碍于小说叙事的顺利进行，殊不知这些小说原本来自宋元民间说唱艺术，其中插用的诗、词、文、赋之类在说唱现场各有其用、十分自然；即使那些专供案头阅读的“文人小说”也难免受其影响，于是也就延续了这一惯例。这些非小说文类的插入不仅不是叙事的“累赘”，反而平添了小说文体的高雅风格，[②]并且已经同小说叙事融为一体，从而成为“有意味的形式”。重要的是，所谓中国白话小说叙事的“不纯粹”，恰恰反映了汉语文类的“互文性”这一历史特点。

“文类互文”这一历史特点不仅典型地表现在中国小说中，也表现在其他许多文体中。例如汉诗，“用典”就是其最常见的文体形式。特别是所谓“题画诗”和“诗意画”，在以油画为代表的西画中是非常罕见的。西方学者也谈论诗与画的关系，例如莱辛的《拉奥孔》，但主要侧重于诗与画的文体差别；中国古代文论家则相反，更多关注的是“诗画一律”，即二者的相通之处。这就是中国古代

① “非整一性”是毕晓普于1959年在《中国小说的若干局限》一文中首次提出的，后经夏志清、刘若愚等西方学者的沿用和阐释，逐渐成为近半个世纪以来西方学者有关中国小说文体研究最重要的观念之一。关于这一问题，南京大学硕士何翠在她的学位论文中进行了很好的分析，参见她的硕士论文《中国小说“非整一性”说辨正——二战以来海外中国小说文体研究之批评》。

② 中国古代文人历来视诗词赋为“高雅”文体，小说则为“街谈巷语，道听途说”者流。由此观之，中国古代小说为什么要在叙述中插入这些文体就很容易理解了，特别是在小说尚未进入“雅文学”殿堂之前。

的“‘语-图’互文”意识，当是中国“文类互文”中的应有之义。[①] 由此反观当下文学被图像化的状况，过分的担忧不仅不是非常必要的，恰恰相反，至少在汉语文体的语境中，很可能是文学的再生。

上述三个方面，即汉语文体的音乐性、文学性和互文性，绝非其历史体性的全部，仅限于“举例说明”而已，意在说明历史经验对于探讨当代文学变体的必要性，后者无论怎样演变总和它的历史有着这样或那样的关联。

三　当代先锋

八十年代中期至九十年代，文坛上出现了一股通常被称为“先锋文学”的思潮，影响巨大，不妨将其看作我国新时期文学变体之先锋。

“先锋文学”不仅摈弃了传统现实主义的宣教范式，而且也不同于此前的“伤痕文学”和“反思文学”，例如叙述主体的分化、技巧的裸露等，以“元小说”的文体面貌改变了此前的再现模式，从而使其文体与形式的创新具有了真正的先锋意义。在先锋文学那里，黑格尔的“内容与形式”二分法已经不再适用，“形式”不再是“内容”的“容器”或“包装”，内容就熔化在形式之中，或者说内容被形式化了。形式一旦成为熔化了内容的文体存在，先锋文学的变体也就表现为形式的冒险和突进。

这个转变是从马原开始的。在发表于1984年的小说《拉萨河

① 关于“语-图”互文问题，参见赵宪章《传媒时代的“语-图”互文研究》，载《江西社会科学》2007年第9期。

女神》中，马原就开始尝试通过颠覆艺术的假定性原则和叙述视角的多重转换，来呈现叙述行为的拼贴效果。他的小说《虚构》更是把小说的“虚构”手法直接呈现给读者，完全不同于传统小说的“以假当真”，从而将“小说是什么”及其虚构过程直接裸露出来。《冈底斯的诱惑》讲述了三个不相干的故事，没有贯穿全篇的叙述者，作品不断地暗示又不断地否认三个故事之间的联系，甚至在第十五节索性直接讨论该小说的结构、线索、遗留问题及其解决方案。这种裸露小说“内幕”的方式模糊了虚构与现实的关系，通过直接引入现实元素取代了想象所建构的艺术真实，实际上是在观念的层面向传统的文学虚构体性提出了挑战。这是先锋文学形式突进的共同特点。

先锋文学常常呈现出一种“未完成性”，即不提供完整的故事情节、鲜明的人物形象和事件的最终结局，事实上是把更多的思考留给了读者。例如格非的小说，总是对事物的真相和生活的本质表示怀疑，他的《青黄》从考证九姓渔户的生活史开始，最后却以事实真相的被隐瞒而告终。马原的小说《总在途中》叙述了主人公姚亮在拉萨、沈阳、西安、新疆等处穿梭，“总在途中”，最后的行踪和结局却戛然而止，语焉不详。小说最后写道：“细心的读者朋友一定发现本文缺第八章，不是我疏忽，是主人公姚亮执意隐去他新疆之行的故事。他毫不通融，拒绝配合，他完全走出他的上帝的视野，就像堕入黑洞。”可见，先锋小说挑战文学的虚构体性和其“未完成性”一脉相承，后者是前者的必然结果。

“语言狂欢”是先锋文学的另一特点。例如莫言的作品，经常出现突兀的语词、连绵的长句和反复的排比，脏话、废话、闲话、笑话等连绵不绝，汪洋恣肆，没有羁绊。表面上看没有规范、粗鄙粗

野，甚至泥沙俱下、一泻千里，实际却另有蕴含。例如他的小说《丰乳肥臀》，单书名就令人震惊、寒碜，其中还多有这样的语句："黄鹤一去不复返，待到黑天落日头，让你亲个够。啊欧啊欧啊欧欧。""我是一个兵，来自老百姓。我是一张饼，中间卷大葱。我是一个兵，拉屎不擦腚。"正如巴赫金在论述拉伯雷的语言狂欢时所说的，其中的粗鄙和粗野总是"与生命、死亡、分娩有着最为本质的关系"。[①] 莫言的语言狂欢正体现了作者对生命的某种理解。因为在莫言那里，对语言的感觉和对生命的感觉是一致的。

余华作为当代先锋文学的代表之一，是以"反文体实验"开始的。他的小说除了颠覆既有文体类型的叙事陈规之外，有的还包含了对国外同类文学作品的戏仿或互文关系，包含了对若干亚文类的混合和挪用，从而形成了一种别具一格的美学效果。他的"反文体实验"一方面瓦解了传统的文体建构模式，另一方面也赋予古老的文体以崭新的形式。他不断尝试对于侦探、言情、志怪、武侠等小说亚文类进行颠覆性戏仿。孙甘露的《访问梦境》、《信使之函》等则是小说、诗歌、散文、哲学、谜语、寓言等文类的混合。如果说前述解构文学的虚构体性、故事的未完成性和语言的狂欢等是先锋小说文学变体的具体表现，那么，余华、孙甘露等人的"反文体实验"则是在文类的层面对于传统文体的挑战。

文类层面的形式突进当然不限于先锋小说，那些很难划入先锋小说的小说，例如韩少功的《马桥词典》，也是以另外的形式呈现文体的杂糅和越界。和塞尔维亚作家米洛拉德·帕维奇的《哈扎尔辞典》一样，韩少功的《马桥词典》将"词典"和"小说"两种迥然不

① 巴赫金：《拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》，见《巴赫金全集》第六卷，李兆林、夏忠宪等译，河北教育出版社 1998 年版，第 169 页。

需要全本请访问 www.ertongbook.com