

中国小说美学史

韩进廉 著

河北大学出版社

责任编辑：梁志林

封面设计：赵 谦

责任印制：蔡进建

图书在版编目 (CIP) 数据

中国小说美学史/韩进廉著. —保定：河北大学出版社，2004. 7

ISBN 7-81097-004-6

I. 中... II. 韩... III. 小说—文艺美学—文学研究—中国 IV. I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 060200 号

出版：河北大学出版社 (保定市合作路 88 号)

经销：全国新华书店

印制：河北新华印刷一厂

规格：1/32 (880mm×1230mm)

印张：20.125

字数：526 千字

印数：0001~8000 册

版次：2004 年 5 月第 1 版

印次：2004 年 5 月第 1 次

ISBN-81097-004-6/168

定价：40.00 元

目 录

引言	(1)
一、小说萌生的语境	(1)
(一) “百家争鸣”：小说萌动的契机	(2)
(二) 历史散文：小说“本根”的寄生地	(10)
(三) 汉人的小说与小说的界说	(19)
(四) 虚实之辨：小说疏离史传母体的标志	(29)
二、小说意识的自觉	(45)
(一) 解读传奇：史学家与小说家的分歧	(45)
(二) 韩愈《毛颖传》引发的笔战	(58)
(三) 走近本体：感悟笔记与话本的特性	(68)
(四) 刘辰翁：小说评点的开山宗师	(86)
(五) 忧患中的无奈：回归儒学元典精神	(99)
三、小说繁荣期的建树 (一)	(114)
(一) “三灯”的折光：传奇小说品格的认知	(115)
(二) 历史演义走出“历史”的阴影	(132)
(三) 在李贽“童心说”的旗帜下	(149)
(四) 《西游记》的“幻”与《金瓶梅》的“真”	(172)
(五) “贗”而“真”与“常”而“奇”：拟话本的 审美取向	(187)
(六) 胡应麟：对小说进行类型研究的第一人	(203)
(七) 金圣叹：划时代的丰碑	(216)

四、小说繁荣期的建树 (二)	(242)
(一) “才情”与“名教”在“实学”思潮中汇流	(243)
(二) 毛氏评改《三国志演义》的审美取向	(257)
(三) 张竹坡的《金瓶梅》评点	(274)
(四) 超越与复归：从柳泉聊斋到阅微草堂	(294)
(五) 《儒林外史》的讽刺艺术和形象塑造	(314)
(六) 《红楼梦》的解读：作者自云与痴人说梦	(334)
(七) 小结：古代小说美学话语共时性考察	(363)
五、转型期的探索	(385)
(一) “翻旧出新”：为侠客义士和妓女优伶立传	(386)
(二) 转型的标志：“小说界革命”	(402)
(三) 借镜“西学”重读中国古代小说名著	(421)
(四) “开通民智”：民主革命派对小说的期待	(444)
(五) 从域外“拿来”的思考	(458)
(六) 管达如的《说小说》与吕思勉的《小说丛话》	(475)
六、现代化的步履	(492)
(一) 在“人的文学”的旗帜下	(494)
(二) 鲁迅的《中国小说史略》	(508)
(三) “现代品格”的整合与裂变	(529)
(四) “典型性格”的失落与“民族形式”的崛起	(549)
(五) “社会主义现实主义”的“一体化”进程	(574)
(六) 现代派的漫流与“失语症”的疗救	(595)
后记	(614)
主要参考书目	(617)

引 言

中国小说，由汉代“丛残小语”式的准小说，到魏晋志怪初具雏形，直至唐传奇问世，文言小说走向成熟；接着，由宋元话本另辟蹊径，到明清章回小说称雄文坛，白话小说春秋鼎盛。中国古代小说的萌生与演变，“史传”传统和“诗骚”传统一直发挥着举足轻重的作用：前者表现为“补正史之阙”的写作目的，以“实录”寓褒贬的“春秋笔法”以及纪传体的叙事技巧；后者表现为凭借想像“假拟妄称”，叙事中夹杂言志抒情以及行文中大量穿插诗词曲赋。晚清以来，社会形态的变革，西方文艺思潮的影响，小说创作逐步向现代转型，并经历了创作方法由多样化而单一化又回复到多样化的曲折历程。中国小说在其漫长的演变史上，涌现出不胜枚举的杰构佳制，有的堪称标示不同时段或不同类型最高成就的“经典”。

然而在中国古代，自觉地从审美的角度探寻小说艺术规律的学者寥寥无几，自然也就谈不上小说美学话语体系的建构。20 世纪以前的中国文学理论批评，对于占据“正宗”地位的诗文情有独钟，诗话文论叠床架屋，并一直受到学人的珍视；相反，热心小说批评的本来就并不多，却又对不同凡响的李贽、叶昼、金圣叹、毛宗岗、张竹坡、脂砚斋诸人的小说评点置若罔闻。殊不知中国小说美学的主要形式恰恰是评点。出于“传统”的偏见，现代学者也曾视小说评点为“冬烘先生的八股调”。持论的偏颇，人为地设置了认知小说评点的美学意义的屏障。

中国小说美学的形式，除了评点，当推随笔和序跋。宋代以

后，特别是明清两代，随笔的数量相当可观，其内容虽然芜杂，包括轶事琐闻、考据辨证、随感杂录，但下一番“爬罗剔抉，刮垢磨光”^①的功夫，不难发现对小说文本及其审美价值的品题，甚至涉及小说美学的诸多范畴。序跋主要是就某部（集）小说，或介绍创作缘起，或揭发思想意蕴，或称赏艺术造诣，或宣扬社会价值，等等。自20世纪以来，随着国人科学精神的增强，加之“欧风美雨”的影响，专题论文逐渐成为小说美学的主要形式，并从学理上推动小说美学实现了由古代向现代的转型。

小说美学同诗歌美学、散文美学、戏剧美学、绘画美学、音乐美学、舞蹈美学、园林美学等一样，是文艺美学的一个重要门类。小说美学在接受文艺美学所揭示的“美的规律”支配的同时，也以自身的方式揭示和丰富着文艺美学的品格和内涵。文艺美学是美学的一个重要分支。从美学的视角观照小说美学，可以高屋建瓴地确认小说美学的学科性。在美学史上，凡是从哲学、心理学、社会学的角度研究文学艺术的，一般都被认为是美学研究的范畴，因为美学就是在哲学、心理学、社会学和文艺学、艺术史这两个方面的交叉点上呈现出来的。换言之，从哲学、心理学、社会学的视角研究文学艺术的艺术哲学、艺术心理学、艺术社会学，都属于美学范畴。因此——

小说美学，就是对小说这门艺术作哲学的、心理学的、社会学的研究，就是从哲学的、心理学的、社会学的角度，研究小说艺术的本质，研究小说艺术和其他艺术的共同点和不同点，分析小说的创作和欣赏中的各种因素、各种矛盾，然后找出其中规律性的东西来。^②

① 韩愈《进学解》，《唐宋八大家散文总集》（卷一）第53页，河北人民出版社1996年版。

② 叶朗《中国小说美学》第2页，北京大学出版社1982年版。

与其他文艺形式相比，小说艺术最具有哲学品位。这里所谓哲学，包括小说家对社会、人生以及自然、宇宙的思考和认知。不论小说家在创作时是否有训谕动机，他之所以创作不是为了“藏之名山”，而是写给读者看的，让读者从作品中有所感悟和认知，而读者所感知的终极价值就在于揭示社会、人生以及自然、宇宙的哲学意蕴。如果一部（篇）小说不能引导读者进入智慧的思考和建立在哲学基础上的审美感悟，那么这部（篇）小说也就失去了应有的审美价值。就此而言，从哲学的角度研究小说就显得格外重要。

小说研究需要心理学和社会学，说到底，是因为小说的创作与欣赏作为人的一种审美活动，是以人的情感的脉动为主线走进人们的生活的，而情感的脉动离不开由心理事实构成的人的精神世界。人们的生活是由社会事实构成的人的经验世界，小说研究离开心理学和社会学的导引，既难以走进人的精神世界，也难以理解人的经验世界。

依据当今为学界所首肯的从广阔的文化背景上观照文学现象的范式，也可以说，小说美学是小说这门“语言艺术”被放在文化背景上研究小说的本质和特性及其在创作和欣赏中所遵循的原则和规律。其实，小说美学——文艺美学——美学本来就是从特定的文化生态中培养出来的一套符号系统，美学话语体系的建构与文化系统（包括物质文化、制度文化、精神文化）的认同、文化精神的理解有着密切的关系。正因为如此，美学话语中必然包含着丰富的文化基因，美学话语也就不可能游离于文化系统之外。反过来，美学——文艺美学——小说美学也从审美的层面丰富了作为人的智慧和力量的显影——文化这个由人创造也只有人才能够品味和享受的“文明”世界。

将小说放在文化的背景上加以研究，也是由小说的本质和特性决定的。小说世界，囊括了人类生存的环境，周围的各种事物，自身的运数遭际，埋藏在心底的隐秘；还有虚无缥缈的天堂地狱，诱人神往的科幻世界，以及面对浩瀚宇宙的猜测，追忆似水流年的印

记，瞭望未来岁月的希冀……一切优美、壮丽、神圣、庄严以及丑陋、污秽、邪恶、残暴……都可以从小说世界中呈现出来。当然，小说世界呈现出来的主体还是人，人的生活与命运、情志与欲望，因为小说的基本特征就是用语言文字创造意义世界，亦即以抽象的“人为符号”创造既非直观又充分具象的“人生楼阁”。小说家建构这样的“人生楼阁”，目的在于发挥小说批判现实和改塑现实的功能，为人的存在悬设一个基于现实又超越现实的价值坐标。小说美学不过是辅佐小说引导作者和读者在理想和现实之间、终极指向和历史定性之间保持一种思辨的热情，在不断的批判与超越中升达一种更高的境界。

我们已经看到的小说足以让人眼花缭乱。然而，“它的艺术形式仍在发展，仍然以前所未有的效果，全新的结构和技巧手段使评论家们感到惊奇”^①。这就不能不令人疑惑：小说究竟是什么？或者说，小说的本质是什么？这是小说美学的核心问题。围绕这个问题以及与此相关的一系列问题的回答建构了小说美学的话语体系。中国学人对这个核心问题以及与此相关的一系列问题的回答就构成了中国小说美学的话语体系。以时间的递进互为经纬，将历代中国学人的回答加以阐释、整合，就构成一部中国小说美学史。当然，每个编撰者应该有自己的主体精神和审美眼光的介入，防止在阐释、整合中袭用先验的观点和权威的“定论”，造成对小说美学自身发展规律的损害，消解历史的客观性，限制学术视野，影响学科的多元发展。

中国学人对“小说是什么”的回答，可以追溯到汉代。譬如桓谭回答：“小说家合丛残小语，近取譬论，以作短书，治身理家，有可观之辞。”^②如此回答，概括了中国小说文体最初形态的本体特征，泄漏了儒文化对小说思维的渗透和顺化建构的机密。自汉至

① 苏珊·朗格《情感与形式》第334页，中国社会科学出版社1986年版。

② 萧统《文选》卷三十一，李善注引，上海古籍出版社1986年版。

清两千多年，正统文人无视小说叙事方式的改善及其审美经验的积淀，而深受儒家“治身理家”的文化功利主义制约，在“小说”创作中恪守“合丛残小语”和“扬善惩恶”的原则，追踪个别史实和民间传说的“真实”，导致“殊怪必举，纪事存朴”^①的非美化叙事倾向。汉魏六朝的《神异经》《汉武帝故事》《搜神记》《世说新语》，唐宋时期的《朝野僉载》《酉阳杂俎》《梦溪笔谈》《容斋随笔》，元明清的《拊掌录》《说郛》《古今谭概》《辍耕录》《阅微草堂笔记》《清稗类钞》，都体现着这样的叙事格局。

除了儒文化，小说也从其他文化形态中吸收了有利于自身发展的基因。譬如唐传奇，由于对佛学因果说思维图式的移用，小说家的叙事意识达到一个新的审美层次：“作意好奇，假小说以寄笔端”^②。“作意好奇”，不是刻意追求情节的离奇，而是自觉地致力于人物故事的虚拟假定。如传奇名篇《离魂记》《枕中记》《任氏传》《柳毅传》《霍小玉传》《李娃传》，就是由于它们的作者将有意虚构人物故事与合乎“人情物理”的因果秩序合二而一，达到了铺叙故事情节与揭示生活规律的同步与统一。这样，唐传奇就以“小小情事，凄婉欲绝”^③的曲折笔致和因果链条组成的线性思维叙事方式，具有了更高的艺术品格和审美价值。

宋代民间说唱的普及，特别是元明以来杂剧、传奇的兴盛，激发社会审美群体对叙事艺术的摹写功能、表现手法及其娱乐作用的认同和欲求，推动整个叙事文学跨入一个全新的发展时期。就小说而言，进一步叛离了史传文学“以文运事”的格局。由于戏剧艺趣及其“演事”机制的引进，建构了以时间流动、空间转换的秩序组合人物故事的叙事模式。于是，小说脱离了僵化的因果链条，进入“备述人情世态”的“写实”阶段。

① 萧绮《拾遗记序》，中华书局1981年版。

② 胡应麟《少室山房笔丛》，据清光绪二十二年广雅书局校刊本。

③ 洪迈《容斋随笔》卷十五，上海古籍出版社1978年版。

明清时期，小说家从园林文化中接受了创造艺术空间的思维意识，使小说这门“时间艺术”向“空间艺术”迈进。小说家在艺术构思中兼顾时间的纵向发展和空间的横向展开，注意以环境和场景的充分展现完成故事情节的铺叙和人物性格的塑造。这样，中国的小说叙事模式逐步趋于完善和定型：既不受真人真事的限制，也不受时间空间的约束，借助想像虚构，自由转换场景，在“典型环境”中描写人物的形貌神情和言谈举止，在细致而完整的故事情节的叙写中全方位、多层次地刻画出个性与共性统一的“典型性格”。

然而，历史的长河在人类的生存环境中奔流，疾徐曲直，变幻莫测。社会由古代进入现代之后，现代派突破写实派在小说界漫流。特别是现代派的意识流小说，受到许多中国作家的关爱。意识流小说主要采用内心独白的表现手法和多条线索相互交织的散漫结构，表现人物内心深处的隐秘，故而这种小说没有完整的故事框架，没有精致的细节描写，人物的外貌和性格也往往迷离恍惚，不甚明晰。

这就是小说，在纷纭变幻的历史语境中变幻莫测，异彩纷呈。因此，“小说是什么”就成为一个说不清道不明的话题。但是，必须承认：“小说观念是历史的，又是现时的；是发展的，又有其相对稳定性。为中外古今被称为小说的东西下个无所不包的定义是困难的，也没有必要；对今人共识的小说观念作出表述，则是必要的和可能的。”^①

一般说来，小说是用散体文书写的，但小说不是散文。中国古代，散文是指韵文、骈文以外的一切文章，包括文学作品和非文学著作。在近代，散文囊括了诗歌以外的所有文学作品。这是广义的散文。现代所谓散文则是与诗歌、小说、戏剧并列，包括杂文、随笔、小品、游记、传记、回忆录、文艺通讯、报告文学等。这是狭义的散文。散文与小说的最大区别，就是一个“真”字：事真、情

① 马振方《小说艺术论稿》第1页，北京大学出版社1991年版。

真、理真；失去客观真实性，散文的价值也就荡然无存。小说则不然，虚构是它的一个重要规定性。没有虚构，就没有真正意义上的小说。小说家通过塑造人物形象和描写社会生活表现主体的审美情感，实际上是在小说家审美情感的控制下虚构了一座“人生楼阁”，亦即所谓“第二自然”（或称“人化自然”）。这座“人生楼阁”既是虚构的，又是真实的。说它是虚构的，因为它不像报告文学，更不像新闻通讯和历史文献有案可稽；说它是真实的，因为它所塑造的形象是可以感知的。即使取材于现实生活，经过小说家的想像虚构进入作品，就失去了生活实录的“真”，获得了艺术虚构的“假”，但读者能够从艺术虚构的“假”在更高的层次上认知生活的“真”。这就是小说和其他虚构文学的真假艺术辩证法。

诗歌、戏剧也都是虚构文学，但小说与诗歌、戏剧在艺术构思和表现方法上都有着明显的差别。

小说在中国这个“诗的国度”，始终受着“诗骚”传统的影响，使小说思维呈现出诗化的流变态势，以致在唐代出现了刻意追求诗意的传奇小说，在现代文学史上更产生了浪漫抒情小说。但小说必须叙事、摹状，而不能像诗歌那样抒情写意。即使是叙事诗也只能是“咏事”而无暇“叙事”。诗歌所要求的诗情画意以及高度凝炼而富有韵律的语言，都限制了它的叙述和摹写功能。二者虽然都不能没有主体情感的投入，但诗歌是主体情感的直接宣泄，小说则是在主观与客观结成的审美关系中进行审美创造。

小说可以融化戏剧的艺趣意识及其叙事机制，戏剧却不能像小说那样凭借单一的语言文字完成形象的艺术创造，而要受到“自然符号”——物质条件以及视听效果的制约。戏剧受着在舞台上“演事”的限制，迫使它不能不依赖人物的语言和动作以及舞台效果等塑造形象，人物、事件、时间、场景必须高度集中，必须具有激烈的戏剧冲突。为此，欧洲古典主义戏剧的创作必须恪守“三一律”（一个事件、一个整天、一个地点）规则。比较而言，戏剧所能表演的，小说都能叙写；小说所擅长描写的心理活动、生活琐事、环

境氛围，戏剧则勉为其难。因此，“一部不能编成好戏的小说并不因此而不是好小说；但是从来不会有一出好戏而不能改写成为一部优秀的小说的”^①。

总之，小说同时具有散文性、虚构性、叙事性和文字语言自足性。^② 其他文学样式，或具其二，或具其三，而不能像小说四者兼备。这就是今人共识的小说的本质属性。中国小说受传统文化意识的影响，使其物化形态——叙事模式涂上了鲜明的民族色彩，诸如“以虚求实，由幻致真的艺术虚构；总文理、统首尾，精于基构、妙于剪裁的艺术布局；勾画心灵、略貌取神的人物白描；赋予人物生活本色的性格塑造；迂回穿插、曲笔达意，且以悬念夺势的情节艺术”^③，等等。

20 世纪以来，中国小说受到西方文化和文学思潮影响，使其思维图式发生转变，但这种转变只能发生在表层或局部，而总的趋势依然受到传统文化的规范和制约。譬如“新时期”的一些小说家为了“现代化”曾热衷于向西方现代派求取借镜，但“走向世界”瞭望之后，最终又回归到本土文化的“根”上，在席卷全国的“文化热”中掀起一股“文化寻根”的热流：有的对民族文化资料重新认识，阐扬其积极向上的文化内核；有的以现代人感知世界的方式领悟传统文化的遗风，寻找激发生命能量的源泉；有的针对现实生活中存在的丑恶现象，从民族文化心理的深层结构中挖掘其祸根……

小说创作终究是一种有目的、合规律的创造性劳动。面对纷繁的小说现象，从哲学的角度分析，有什么规律；从心理学的角度分析，有什么规律；从社会学的角度分析，有什么规律……不仅有理

① 狄德罗《论戏剧艺术》，转引自伍蠡甫主编《西方文论选》（上卷）第355页，上海文艺出版社1963年版。

② 参阅马振方《小说艺术论稿》第6~10页，北京大学出版社1991年版。

③ 吴士余《中国文化与小说思维》第9页，上海三联书店2000年版。

论价值，更有现实意义。

中国古代的文学理论家对于包括小说在内的文学创作提出过种种说法：“感物”说认为，创作是作者的心灵与外在的景物相互触发、彼此整合的过程；“养气”说认为，道德人格达到一定的境界，则援笔成文就可以任意挥洒，莫不恰到好处；“胸有成竹”说强调，在创作构思阶段要对所描写的对象加以完整而熟稔的把握，同时要有纯熟的技巧能够恰到好处地将胸中的“成竹”描绘出来。这些说法，都是对创作主体最基本的“素质教育”。

小说评点家金圣叹借用“因缘生法”这一佛教哲学命题，从认识论的角度说明：作家的创作“无他，十年格物，而一朝物格”；“格物”要讲究方法，才能领悟到“大千一切，皆因缘生法”^①。就是说，小说家要观察、分析、研究各种客观事物，认识产生各种现象的“因缘”，然后进入创作实践，才能塑造出逼真生动的人物“性格”。这无疑是对小说叙事思维逻辑与佛学思维逻辑图式同构性的准确把握与生动揭示。

李贽在《忠义水浒传序》中从心理学的角度提出：“《水浒传》者，发愤之作也。”理由是：“世之真能文者，此其初皆非有意于为文也。其胸中有如许无状可怪之事，其喉间有如许欲吐而不敢吐之物，其口头又时时有许多欲语而莫可所以告诉之处，蓄极积久，势不能遏。一旦见景生情，触目兴叹；夺他人之酒杯，浇自己之垒块；诉心中之不平，感数奇于千载。”^②古今中外，诸如此类的言论不胜枚举，都是从创作动力学的角度，把苦闷、忧愤的创伤性体验当做包括小说在内的文艺创作的动力。或者说，小说——文艺创作的动力正来自人间苦闷的积郁。

近代小说美学家普遍认为：“小说者，社会之 x 光线也”^③，

① 金圣叹《〈水浒传〉序三》，中州古籍出版社1985年版。

② 李贽《杂说》，《焚书》卷三，中华书局1961年版。

③ 楚卿《论文学上小说之位置》，原载《新小说》第7号（1903年）。

“小说之妙，在取寻常社会上习闻习见、人人能解之事理，淋漓摹写之，而挑逗默化之，故必读者入其境界愈深，然后其受感刺也愈剧”^①。这是从社会学的角度对小说特性的一种分析。社会学以人类的社会生活及其发展为研究对象，从而揭示人类处于不同历史阶段的社会形态的结构及其发展的过程和规律。从社会学的角度看，人本身的发展，是社会发展的最大资源与动力中心，实现人的全面发展是社会发展的终极目标与最高原则。如果承认“文学是人学”，那么文学就应该是对人性的探讨，亦即探讨人的性格，描写人的情绪，研究人的心理。近代小说美学家就认为，小说要表现“原出于天，流为种智”的“公性情”：“一曰英雄，一曰男女”；在小说史上，只有表现英雄崇拜和男女私情这两种共同的人性的作品，才能够“震动于一时，而流传于后世”^②。且不提如此规定小说的审美价值是否确当，但从人性论的角度看，这种说法是不无道理的。

自五四以后，极“左”思潮逐渐蔓延；特别是自20世纪30年代以来，受苏联社会意识形态影响，“阶级斗争”学说逐渐成为处理人际关系的准绳；在“文化战线”上，“政治——社会批评”逐渐成为文坛霸主。这一批评模式关注的是作家的创作思维与创作实践中的经济基础和阶级关系，尤其是文学创作和社会现实之间的联系，包含着规范化的“模仿说”理论范式——“社会主义现实主义”的创作原则。依据这种创作原则进行创作必须按照“社会主义”的要求“反映”社会生活，特别是“阶级斗争”的“现实”。这一原则的滥用，必然导致庸俗社会学的泛滥。一个显著的例子是对《金瓶梅》的批评。翻开20世纪五六十年代编写的文学史和小说史，在肯定其“暴露”社会黑暗和揭露封建统治阶级罪行的同

① 蛻庵《小说丛话》，转引自陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》（第一卷）第66～67页，北京大学出版社1989年版。

② 严复、夏曾佑《〈国闻报〉附印说部缘起》，转引自《二十世纪中国小说理论资料》（第一卷）第9页。

时，指出这部小说“很少”描写“现实生活中先进的、健康的面影和积极的、向上的思想”，从而断言它的作者“是站在封建统治阶级的立场上”进行创作的^①。如果用历史的、审美的眼光来看，不难发现，《金瓶梅》的“作者之于世情，盖诚极洞达，凡所形容，或条畅，或曲折，或刻露而尽相，或幽微而含讥，或一时并写两面，使之相形，变幻之情，随在显见”；“然亦时涉隐曲，猥黠者多”，“因予恶谥，谓之‘淫书’；而在当时，实亦时尚”^②。

可见，在小说研究中，为着保证结论的合理性，首先要辨识所使用的理论的科学性。况且，揭示小说文学的奥秘，即使运用某种科学的理论也难以奏效，而应该聘请多种理论“会诊”，从不同角度、不同层面进行观察研究；只有这样，才能使自己的观察研究成为“真理的旅行”。这也正是由多学科交叉而构成的小说美学能够生存和发展的理由。譬如就小说家的修养而言，包括一般的文化修养和作为小说家的特殊修养；就心理素质而言，包括艺术直觉、艺术灵感、艺术情感、艺术想像、艺术理解，它们的相互作用，共同推动着小说家的创作活动；就创作过程而言，创作动机、创作冲动，以及材料积累、艺术构思、艺术传达、修改润饰，还有对于审美理想——“真善美”的追求……都是小说美学应该研究的重要课题。

还有，小说的欣赏，诸如欣赏的本质、欣赏的特点、欣赏的差异，也是小说美学应该研究的重要课题。从艺术生产理论的角度看，小说的欣赏——接受同小说的生产、传播、消费密切相关。如果在创作阶段，作家是能动主体；那么在接受阶段，读者就成为能动主体。阅读实践证明：读者的生活经验、文化修养、心理素质，在相当大的程度上决定着接受的效果。可以设想，一部（篇）小说

① 中国科学院文学研究所中国文学史编写组《中国文学史》（三）第949～953页，人民文学出版社1962年版。

② 鲁迅《中国小说史略》第142～145页，人民文学出版社1963年版。

作品，没有读者的欣赏将文本具象化，文本不过是一件“半成品”，就不可能有审美价值的实现。对此，接受美学的创立者之一尧斯形象地指出：

一部文学作品并不是独立自在的，对每个时代每一位读者都提供同样图景的客体。它并不是一座独白式地宣告其超时代性质的纪念碑，而更像是一本管弦乐谱，不断在它的读者中激起新的回响，并将作品本文从语词材料中解放出来，赋予其现实的存在。^①

把文学的接受作为一个过程来看，首先，读者在接受前就有期待视野和预备情绪；其次，接受中审美心理结构也会发生同化与顺应的变化；最后，读者接受之后则在精神、情感、认识、人格、审美诸方面得到实现或提高，并在读者之间产生心灵沟通，密切社会交往。

然而，传统的看法总是把读者置于被动的地位，强调文学作品要通俗化、大众化，其主要目的是为了有效地教化大众，敦厚风俗。譬如明人修髯子《三国志通俗演义引》认为《三国志通俗演义》是“好事者以俗近语，櫟括成编，欲天下之人入耳而通其事，因事而悟其义，因义而兴乎感，不待研精覃思，知正统必当扶，窃位必当诛，忠孝节义必当师，奸贪谗佞必当去，是是非非，了然于心目之下，裨益风教，广且久焉”。现代作家赵树理谈他创作《下乡集》的“主观意图”是为了“劝人”，“想叫自己劝人劝得不错，就得先端正自己的认识”；用小说“劝人”不能“先讲道理”，是“借着评东家长、论李家短来劝人的”；为了达到“劝人”的目

^① 汉斯·罗伯特·尧斯《文学史作为向文学理论的挑战》，转引自朱立元著《接受美学》第16页，上海人民出版社1989年版。

的，“就得先摸一摸读者的喜好”^①。

小说美学研究的问题还有很多，而且很多问题必然涉及到一般的美学范畴和文学原理。从中国的历史文化语境看，小说美学观念的树立与提出，不只是受了西方文艺思潮的影响，而主要是小说文学从明清以来大器晚成，后来居上，研究者与日俱增，如同明清以前的诗话——诗歌美学被视为文学理论——文艺美学的“形象代表”。特别是 20 世纪以来，在中国文坛上，任何一种文艺思潮、文学流派、艺术风格的兴起与流变，基本上是在小说的疆域中进行的，企图撇开小说文学谈论文艺思潮和审美趋势，难免井蛙萤光之嫌。

西方小说美学受其异常活跃的文艺思潮影响，异彩纷呈，学派林立，诸如艾姆斯的小说美学，霍兰的小说心理学，洛奇的小说语言学，洛特曼的小说符号学，巴尔特的小说叙述学……西方小说美学更以其善于向纵深开掘，在学理层面上获得了累累硕果。这一切，均为中国小说美学所不及。但是，中国小说美学的视野之开阔以及涉及的范围之广泛，与西方小说美学相比毫无愧色，而且对某些范畴的探究以其视角独特而独领风骚。这当然不是中国小说美学可以固步自封的理由，相反，只有放眼世界，在广阔的世界文化背景上观照中国小说美学的范畴概念才能获得更为明晰的认识；同时，经过对西方小说美学的消化吸收，可以充实和丰富中国小说美学的话语体系。

中国小说美学是中国的小说美学家对中国小说的艺术成就、审美经验的分析和概括在形而上的学理层面上的积淀。充分重视对中国小说美学资源的挖掘和整理、开发和利用，对于建构具有中国特色的文艺美学体系，既有深远的理论意义，更有现实的实践意义。当然，在建构过程中仍需真心诚意地向西方学习，但这种学习必须

① 赵树理《随〈下乡集〉寄给农村读者》，原载作家出版社 1963 年版《下乡集》卷首。