

# 叙事模式与文化意味

## ——对近代小说叙事的文化考察

秦剑蓝

(湖南科技学院 中文系, 湖南 永州 425006)

**摘 要:** 叙事模式背后隐藏着丰富的文化意味。视角越界、叙述者的个性化和“乌托邦”叙事是近代小说叙事中值得关注的三个现象。三者从不同的角度折射出处于传统到现代变迁过程中的中国近代社会和文化的一些特点和趋势。

**关键词:** 近代小说; 叙事模式; 文化意味

中图分类号: I206.5

文献标识码: A

文章编号: 1007-4074(2005)03-0064-05

**作者简介:** 秦剑蓝(1977-), 男, 湖南永州人, 文学硕士, 湖南科技学院中文系讲师, 主要从事文艺学研究。

文学作品, 无论是内容还是形式, 说到底都是一定社会文化观念的产物。由于内容与特定社会文化观念的联系更为明显和直接, 因此在考察文学与社会文化观念的联系时, 人们往往更多地关注内容而对形式有所忽略, 即更多的注意“写什么”而不是“怎么写”。事实上, “怎么写”比“写什么”常常更为重要。因为, 决定前者的因素比决定后者的因素更为本质和必然(当然也更为隐秘和曲折)。“写什么”一般受作者的个人观念和趣味所左右(某些时候也为主流意识形态所规定), 而“怎么写”除了受作者个人因素影响外, 更主要的与特定时代和某一民族的文化观念、心理结构、思维习惯和审美心理等因素有密切关系。正因为如此, 从文学的形式角度入手考察文学与社会文化观念的联系, 可能更为深刻和更富发现。叙事模式作为形式的最重要的组成部分, 尤为值得关注。华莱士·马丁指出, “对于普遍的叙事模式的确认看来可以告诉我们的不仅是文学, 而且是心灵的本质与(或者)文化的普遍

特点”。<sup>[1](P102)</sup>

由于在中国文学版图上总体艺术成就不高, 近代文学因此常常被忽视。但作为承前启后的一段, 作为中国文学摆脱传统轨道向现代迈进过程中必不可少的一环, 近代文学却有着独特而不可替代的价值。本文选取近代小说叙事模式中几个值得关注的现象予以考察, 探寻隐藏其中的文化意味。

### 一、视角越界

视角越界现象在文学作品中较为罕见, 叙事学理论中对其研究也较少。所谓视角越界, 是指在叙事过程中叙事视角不合常规的发生转换或变动。叙事模式是在长期的叙事实践中形成的, 每一种叙事模式都有自己约定俗成的使用惯例和常规。如果叙事在具体的视角运用中打破了自身所形成的惯例, 那就是一种“非法”的越界。如由第一人称限知叙事转到第三人称全知叙事。判断视角的变换

\* 收稿日期: 2005-05-20

是越界还是“合法”的转换,关键在看其是否符合常规。近代小说中,视角越界比较典型的文本有《邻女语》、《老残游记》等,另外,《二十年目睹之怪现状》、《新西游记》、《恨海》也有局部越界现象。所有越界均是从人物限知视角突然跳向全知视角。

《邻女语》前六回中,以变卖家产北上赈灾的金不磨的视角出发,为了尽可能表现出更多的社会画面,金不磨只得不断上路,四处打听。虽然文本多少也描写了人物的内心,但这些描写是极其有限的。金不磨的反应更多的是“忽喜忽怒”、“不觉流下泪来”、“不由咬牙切齿”之类,在个体与外部世界之间,个体成了一面游走的“镜子”。即便如此,作者还是感到限知视角束缚了笔头。到了第七回,干脆扔下金不磨,跳向全知视角,“先把刘提督守关的情节演说一番”。在《老残游记》中,视角越界开始于第十五回。《老残游记》作为近代艺术成就最高的长篇小说之一,向来备受关注。其中的景物描写尤其杰出。同时,文本中那股忧患情绪和悲悯情怀也颇能抓住人心。这些成就与前十四回所使用的第三人称限知叙事密切相关。老残一路走来,一个独特的个人化世界渐次展现。既有灵性的自然山水,又有绝妙的人间仙乐,还有清官误国的人间地狱。在这个世界的背后,正是老残那双探寻的眼睛。这双眼睛,既有中国传统文人知山乐水的精细、自得与和谐,又有视角人物老残(其实也是刘鹗)的忧患、感伤和愤怒。在近代,《老残游记》对限知视角的运用是自有机杼的。但从第十五回开始,老残摇身一变,成了一个能力超凡的侦探,叙事也由第三人称限知视角跳向第三人称全知视角。这也使得文本在形式上明显分裂为“记游记”和“讲故事”两部分。表面上看,上述视角越界是由于原有的限知视角无法有效处理对象而引起的。比如,《邻女语》是单凭金不磨一个人的眼睛无法满足作者广泛展现各种事件和场面的需要;《老残游记》是单凭老残一个人的眼睛无法展现整个侦破案的全部过程和细节。但近代叙事模式的视角越界背后或许还隐藏着更内在的原因。

在此,以《老残游记》为例作一分析。对于《老残游记》的视角越界,一般认为,这是作者经不住当时侦探小说风行的诱惑而过了一回福尔摩斯瘾<sup>①</sup>。本文尝试从另一角度进行解读。可以肯定,《老残游记》不是一部游戏之作,相反,作者寄寓良深,小说具有浓厚的自传性。这一点自鲁迅以来的诸多学者均已提及。鲁迅在《中国小说史略》中指出“作者信仰,

并见于内”<sup>[2](P211)</sup>;胡适认为“老残即是刘鹗先生自己的影子”<sup>[3](P371)</sup>;日本学者樽本照雄也明确指出,“《老残游记》具有浓厚的自传性质。”<sup>[3](P1510)</sup>华莱士·马丁在分析自传叙事时指出,自传叙事的作者在叙事中有时“并不打算描写一个他或者她已经知道的自我,而是去探索另一个自我”,即通过对过去事件的重新理解甚至改写,或对某一关键经验的虚构,以实现一种自我辩解,自我发现,从而构建一个可理解的、能应付身边环境的自我。刘鄂一生抱负远大,胆识过人,但却往往不为时人所理解,除河南治黄成功外,一生基本上饱受压抑。如上书请修铁路被开除省籍,开采山西矿藏被目为“汉奸”,向俄军购米救济百姓被指为“通洋”。因此,这部写于刘鄂一生中最困难时期的《老残游记》其实是一个理想“自我”的建构。事实与虚构、意识和潜意识、思想与情感在其中交错纠缠。文本以建构一个能为自我所认同的,可理解的理想“自我”为旨归。老残就是这一自我的化身。这一理想自我综合了作者眼中的中西两种理想人格:中国传统文人的“兼济天下”、“独善其身”(拯救帆船;寄情山水,如对桃花山这一梦幻世界的营造)以及西方的格物致知,强调实践能力(治河主张,破案救人)的结合。十五回至二十回的侦破案,其实是完成理想自我建构的重要一步。其间老残运筹帷幄,神机妙算,一举侦破疑案,并亲自寻访青龙子,救回十三条人命,突显了极强的个人能力与本领。当然,侦破过程中也可采用老残一个人的视角(如陈小青的《倭刀记》就成功地运用了限知视角),但这样一来老残得事事躬行,比如卧底,那就在整体上损害了老残的领导者形象,因而不得不采取全知视角,老残坐镇幕后,通盘指挥,关键时刻方才亲自出手。

因此,《老残游记》的视角越界其实是作者在将中西两种理想人格统一起来时的内在矛盾的反映。《老残游记》是一个按不同成分调配的混合产品。

## 二、叙述者的个性化

叙述者对于小说至关重要。没有叙述者就没有叙事,也就没有作为叙事艺术的小说。叙述者的叙述影响乃至决定着小说的艺术效果和整体成就。考察一个时期小说中叙述者的特点及其变化,有助

<sup>①</sup> 国内学者陈平原、国外学者夏志清均持这一看法。详见:陈平原《中国小说叙事模式的转变》,上海人民出版社1988版,第83页;夏志清《老残游记新论》,出自刘德隆等编《刘鹗及老残游记资料》,四川人民出版社1985版,第481页。

于接近这个时期文学的深层秘密。

近代小说叙事的一个突出特点是叙述者的个性化趋势。这一特点与中国古代小说叙事相比更为明显。中国古代小说叙事中,叙述者是职业性的说书人。说书人往往把各种以前的原始材料“编”成体现既成思想意识和主流价值观念的演义小说,中立冷漠地讲述着与自己毫不相干的故事,同时在叙述中采用第三人称以有效拉开与故事世界的距离。在近代小说中,表面上看,传统的说书人套话还是普遍存在,但是,这种依然普遍的套话却遮盖不了近代小说叙述者的新变化:近代小说中的叙述者常用大量富有感情色彩和评价性的形容词,有表现力的修辞手法(如象征和寓言)、长篇的主观性的解释和评论以及直接向读者所做的演说和提问来介入叙事,对小说中的人物、事件或社会现象加以评论;或者在序言或楔子中对文本创作意图、内容主旨做自觉的说明和界定。如《恨海》的序言中对写情小说的阐释。通过这些评论和说明,叙述者不仅鲜明地表现了自己思想和感情立场,而且也鲜明地刻画了自我形象。因而,近代小说的许多(并非全部)叙事者是一个见解独立(虽不乏偏见),爱憎分明的独立个体,与千口同腔、千人一面的说书人绝不可同日而语。同时,近代小说叙述者的普遍可靠也促进了叙述者的个性化。近代四大谴责小说就都是采用可靠的叙述者。虽然就现代叙事理论本身而言,无论是可靠的叙述者还是不可靠的叙述者,都是隐含作者为了实现某一特定美学效果和文化效果而创造的虚拟人物,因此不能说谁比谁更个性化。但对于脱胎于传统的说书人叙事的近代小说而言,可靠叙述者的普遍使用却有利于摆脱传统说书人模式。近代作家们正是通过可靠叙述者的使用来把自己的思想、见解、感情甚至体验融入文本,从而使作家与文本间形成一种真正的血肉联系。就此而言,与古代小说相比,近代小说已开始成为人们阐述个人对社会的看法,表达个人的人生经历和生存体验的媒介。这从近代小说中蕴含的复杂思想中就可看出。米列娜对此评论道:“从整体上看,晚清小说表达了形形色色的思想。从为现实辩护(《老残游记》),相信历史‘报应’(《孽海花》),企图在内心的天堂中逃避罪恶(《九尾龟》),到对于社会力量主宰个人命运的认识(《恨海》、《二十年目睹之怪现状》)和对于现存制度的彻底否定(《官场现形记》)等等。”<sup>[4](P10)</sup>

从千人一面的说书人到面目各异的叙述者,其

间隐藏着深刻的时代文化观念变迁。传统说书人和个性化叙述者都是叙述者。但两者在性质上却有根本差别。现代小说中的个性化叙述者作为故事的叙述者,其实是作家创造出来的一个虚拟人物,叙述者在叙述的同时也在被叙述,因而自身也对象化了,成为与其他小说人物一样的审美对象,甚至在审美功效上更突出。但传统说书人不同。虽然对话本是否是说话艺人的底本这一点学术界尚有分歧,但说书人是高居于艺术世界之上的现实人物这一点谁都不会否认。作为职业艺人,说书人有着十分重要的功能。王昕在《话本小说的历史与叙事》中对说书人功能做过较深入的探讨。我们在此基础上,将说书人功能界定为主要的两点:一、设计说书场景,制造说书效果。通过特定的说书套话以及停顿、插言和与观众直接交流看法等手段,说书人尽可能设计出最佳场景,实现最好效果;二、巩固思想道德价值观念,施行观念道德教化。王昕发现在早期话本小说中,虽然题材各有不同,但讲述这些不同故事的说书人“背后有一种恒稳的,中庸的价值体系”<sup>[5](P97)</sup>就证明了这点。如说书人通过发表诸如“劝君莫做亏心事,古往今来放过谁”、“积善逢善、积恶逢恶”等评论来概括主题、教化听众,并常在入话中通过同一主题的诗词和故事来加强这一教化效果。虽然到后期拟话本和长篇章回小说中情况有所变化,如说书人逐渐虚拟化,但说书人的这两大功能却并没有消失和变化。对于中国这样一个有着注重道德教化、强调人伦秩序的文化传统的国家来说,说书人的这两大功能对于维护传统价值的连续和保持社会结构的稳定至关重要。这就是传统说书人历数千年未变,成为中国白话小说一个主要程式的根本原因。

美国著名文化史学者 J. G. 考维尔蒂在《通俗文学研究中的“程式”概念》一文中将“程式”界定为“构造文化产品的传统体系”<sup>[6](P429)</sup>,同时又对其进行了重要的分析,他指出,程式是“若干重要文化功能的综合”,“是社会的或者文化的仪式”<sup>[6](P432)</sup>。同时,程式具有重要的“游戏因素”,“程式的游戏因素就是一种文化所采用的手段,这种手段在娱乐的同时又创造出一种可以使人接受的模式。帮助人暂时逃避人类生活的严重局限”<sup>[6](P433)</sup>。以考维尔蒂的“程式”观来审视传统说书人,我们发现,传统说书人在深层次履行两种功能:“游戏”的创造者和组织者以及道德、伦理与价值观的维系者和传播者,并且两者相互配合,共同作用。最终在于培养

既存秩序下的顺民,即对既存秩序具有认同感和满足感的“合格”子民。从这一角度看,近代小说的叙述者的变化其实是传统道德价值秩序逐渐崩溃,以个体觉醒为核心的新的个人主义文化价值观开始萌芽和兴起的外在表现。

### 三、第三人称全知叙事与民族国家想象

近代小说叙事中一个引人注目的现象是第三人称全知叙事模式和“乌托邦叙事”的“不解之缘”。所谓“乌托邦”叙事,是指近代小说中一种关于民族国家未来的想象性叙事。以《新中国未来记》、《黄绣球》、《苦学生》、《黄金世界》为代表。《孽海花》《老残游记》和《市声》也在部分上有这一倾向。梁启超的《新中国未来记》并未完成,仅成五回。文本从描写庆祝维新运动胜利五十周年纪念日入手,借孔觉民在庆祝博览会上的演讲《中国近六十年史》象征性地表达了对国家未来发展之途的想象,黄毅伯、李去病则是作者心目中的“创世英雄”,尤其是黄毅伯。依据前五回推断,应该最终是黄毅伯创建的“宪政党”取得了君主立宪的胜利,建立了一个富裕和强大的“新中国”。《黄绣球》作为乌托邦叙事更为典型。叙事以“亚细亚洲东北部”的一处名叫“自由村”(象征中国)的地方为地点展开。自由村由于内忧外患而弄得“全无一点自由乐趣”。村中一个妇女受罗兰夫人点拨而思想先觉,决定在村里兴学堂,开风气,“将来把村子做得同锦绣一般”。在家人和毕太太的帮助下,经过与官府和保守势力的斗争,最终建成了医院和新学堂,并准备“独立自治”。《苦学生》和《黄金世界》虽然情节各不相同,但乌托邦的基调与前述文本一样,只是乌托邦叙事被设置得更底层。文本表层写实,深层却是想象和象征的。这类代表性文本无一例外地用第三人称全知叙事模式。这是一个富有趣味的现象。为什么近代已较普遍的限知叙事没有一例出现在乌托邦叙事中?第三人称全知叙事模式与乌托邦叙事两者的真正关系是什么?形成和决定两者关系的背后因素是什么?对此的探讨或许会揭示出近代社会文化的某些深层秘密。

对这个问题的探索可以以这样一个假设开始:近代这些乌托邦叙事小说如果改换成其它叙事模式是否可行,结果会怎样?通过对一些文本的“模拟”,我们发现,在近代,这种改换首先在“技术”上

面临困难。正如在上一部分所列举的,中国近代乌托邦叙事中主人公(创世英雄)常常是两位或多位,对于将现实限制在一个人物视野内尚有困难的近代小说家来说,多位主人公的限知叙事甚至是第一人称限知叙事实在难度太大。因此,近代第三人称全知叙事模式与乌托邦叙事的“不解之缘”首先是由题材主题的特点(人物多、范围广)和近代小说家的叙事水平决定的。但问题到此并未真相大白。虽然乌托邦叙事的主人公往往有两位甚至多位,但也有例外,如《苦学生》就是一人。更主要的,近代小说中已出现了限知叙事处理广阔生活的例子,如《二十年目睹之怪现状》和《上海游驂录》(虽然比较生硬)。从这个层面上说,叙事水平虽然与上述的“不解之缘”存在一定关联,但却不是最充分有力的理由。

叙事模式与深广的文化背景和时代特点有着深刻的关联。因此有必要把目光投向近代社会的时代特点和文化背景。近代是中国现代民族国家形成的关键时期。推动近代中国民族国家的形成的因素是多样的,如近代民族主义思潮的兴起就是一个重要因素。虽然中国的民族主义观念并非近代始,“中国人之怀有民族主义思想,就历史渊源,可以上推至先秦,甚至更早。”<sup>[7](P177)</sup>但近代中国的危亡处境与西方民族国家的思想和榜样却直接促成了近代中国的以“族类、文化、主权”为基本构成要素的现代意义上的完整民族主义思想。这种现代意义上的民族主义思想对于现代民族国家的形成至关重要。除此以外,美国学者贝耐迪·安德森(Benedick Anderson)在《想像的社群——对于民族国家兴起的反思》提出的一个因素特别值得注意。安德森认为,一个新的民族国家在兴起之前有一个想象的过程,这个想象的过程也就是一种公开化、社群化的过程。这一过程依靠两种非常重要的媒体——小说和报纸——来产生一种“虚空的共时性”,即大家生活在同一个空间中,有由共同的时间来控制的共同的日常生活。这种依靠想象形成的共时性是现代民族国家形成的基础。就中国近代的实际情况来看,安德森的观点无疑是深刻之见。在中国近代民族主义思潮的形成和现代民族国家的诞生过程中,小说和报纸确实扮演着十分重要的角色。这从梁启超等人的理论阐发和后来的小说和报纸所起的重大作用来看都是如此。另外,近代小说中兴起的乌托邦叙事也正是民族国家形成前的必要“想象”的突出表现。

对于近代中国的这种“想象”自然可以从多方面进行研究,但这里我们根据本文的论题而重点关心这样一个问题:为实现这一想象,近代乌托邦小说在叙事上有何要求和特点?下面几点可能是必须的:首先,这种叙事必须具有真实性,或者说具有强烈的逼真感,这样才能获得叙事接受者强烈的认同,从而形成想象的共时性;第二,这种叙事必须符合绝大多数接受者的阅读心理和审美习惯,具有高度的典型性。只有这样这些小说和报纸叙事才能获得最大程度的接受,这种共时性想象才具有最大效果,这样就要求叙事不能超前;第三,这种叙事的叙事者必须具有“公共性”,即,叙事者的叙事不能是个体自我的表达,而必须是公众的代言和公共价值观的表达。只有这样的叙事者,才能唤起接受者对叙事的参与与投入。

由上观之,近代诸种叙事模式中只有第三人称全知叙事“能够”担此重任。传统的说书人叙事绵延数千年,早已沉淀在中国人的心理深层,成为一种内在的审美习惯和阅读心理,乌托邦叙事采用这种模式易于被最多数的接受者接受从而产生最广泛的想象。限知叙事虽然在艺术上更为“先进”,受到一些艺术敏感性强的作家的认可和推崇,但却不适宜担此重任。前已所论,中国传统说书人担当着游戏的创造者和组织者以及道德和价值观的维系者和传播者两大功能,因此完全是个“公共角色”。以说书人来承当这种引导“想象”的叙述者,只需稍做变通,就会非常成功。乌托邦叙事如果采用第一人称叙事,由于第一人称强烈的逼真感,那很容易

被近代读者误认为叙述者就是作者,这会损害叙事的可信度进而不利于接受者对共时性想象的参与。因此,近代乌托邦叙事普遍采用第三人称全知叙事模式,是由于在中国特定文化语境下第三人称全知叙事模式是中国现代民族国家兴起过程中完成共时性想象的必要手段。同时,我们发现,第三人称全知叙事模式虽然在形式上缺乏根本性变化,但其履行的功能在深层次上已发生位移,即由传统的道德价值观念巩固和传播的工具转变成促进现代民族国家诞生的工具。就此而言,虽然在艺术上它显得保守落后,但就其承担的功能来说,它完全具有存在的充分理由。

#### 参考文献:

- [1] [美] 华莱士·马 著,华明译.当代叙事学[M].北京:北京大学出版社,1990.
- [2] 鲁迅.中国小说史略[M].上海:上海古籍出版社,1998.
- [3] 刘德隆等编.刘鹗及老残游记资料[C].成都:四川人民出版社,1985.
- [4] [捷] 米列娜著.从传统到现在——19至20世纪转折时期的中国小说[M].北京:北京大学出版社,1991.
- [5] 王昕.话本小说的历史与叙事[M].北京:中华书局,2002.
- [6] [美] J. G. 考维尔蒂.通俗文学研究中的“程式”概念[A].周宪.当代西方艺术文化学[C].北京:北京大学出版社,1988.
- [7] 王尔敏.中国近代思想史论[M].北京:社会科学文献出版社,2003.

## Narrative Pattern and Cultural Implication

QIN Jiarr lan

(Chinese Language Department, College of Science and Technology of Hunan, Yongzhou Hunan, 425006, China)

**Abstract:** Cultural implications of narrative pattern are rich. In the modern narrative novel, there are three noticeable phenomena—the abnormal transformed perspective, the trend of individuality of narrator and Utopian narration, which indicate some traits and trends of Chinese society and culture from 1840 to 1919 during the process of changing from the traditional to the modern.

**Key words:** Chinese novels from 1840 to 1919; narrative pattern; cultural implication