

# 小说修辞学

〔美〕韦恩·布斯著

付礼军 译



〔美〕韦恩·布斯著

# 小说修辞学

付礼军译

广西人民出版社

**小说修辞学 [美] 韦恩·布斯著 付礼军译**

广西人民出版社出版 (南宁市河堤路14号)

广西新华书店发行 广西民族语文印刷厂印刷

1987年2月第1版 1987年2月第1次印刷

开本850×1168 1/32 印张 插页2368千字

印数: 1—5,200册

ISBN 7-219-00071-5 书号: 10113·356

I·16

定价: 2.75元

## 中 译 本 前 言

韦恩·布斯，美国文学批评家，长期任芝加哥大学教授，芝加哥学派的后期代表人物，1921年出生于犹他州，曾经就读于杨伯翰大学和芝加哥大学，1950年获芝加哥大学哲学博士学位。除《小说修辞学》之外，尚著有《现在不要同我辩论：为一个轻信的时代作的论文和反讽》（1970）、《反讽修辞学》（1974）、《现代的教条与赞成的修辞》（1974）、《批评的理解：多元论的力量与局限》（1979），编有《最值得拥有的知识》（1967），并参予编辑《批评的探索》、《小说、哲学和修辞》等书刊。

《小说修辞学》一书是韦恩·布斯的文学批评代表作，1961年初版后，引起了美国文学批评界的注目，被认为是芝加哥学派最富有实用价值的批评著作，也是二十世纪小说批评的经典著作。1983年修订再版。

《小说修辞学》是一部专门研究小说叙述技巧的著作。布斯认为，一部小说就是一位“隐合作家”的叙述，为了在叙述时控制和影响读者，作家必须使用各种技巧，在这种技巧里面，就包含了小说的修辞学，此书所谓的修辞，实际就是小说技巧。在第一部分中，布斯对现代小说理论进行了剖析和批判，在对各种理论的批评中提出了自己的观点，第二部分主要用来探讨传统小说的技巧，第三部分则是对现代小说技巧的研究。

在第一部分中，布斯首先分析了现代小说理论的两个基本概

念：展示与讲述。这是作家叙述故事的两种方式。“展示”就是作家客观地将故事展示给读者，如同戏剧在观众面前演出一样，作家不在作品中露面，也不对作品中的事件和人物流露感情或发表评论。它是现代小说使用的主要叙述方式。“讲述”就是作家或者作家的可靠叙述者直接在作品中出面，对作品中的事件和人物进行评论，作出判断。它是传统小说使用的主要叙述方式。很多现代批评家认为，展示是艺术的，讲述是非艺术的，这是两种对立的叙述方式。布斯不同意这种划分，他指出，早期小说家讲述的一般故事，较之现代小说家肤浅地展示出来的场面，有时看起来却更为逼真；有一些作家评论损害了作品，而有些作品中冗长的评论却仍然吸引读者。因此，叙述方式从传统小说到现代小说的变化所引起的问题，比“展示—讲述”这个划分视点的简化公式要深刻得多。

许多维护展示方式的论断都要求消除小说里作家出面的一些明显标志。布斯讨论了小说家发表评论的几种形式，认为消除作家出面的这种理想是不可能实现的。

如果标志作家存在的一切痕迹都必须清除的话，那么，首先必须清除所有以作家本人名义发表的评论；其次，当作家转换视点——从叙述一个人物的心理转而叙述另一个人物的心理时，作家存在的痕迹同样是明显的；再次，内心透视——直接叙述人物心理活动的方式也应该消除，因为现实中并不存在内心透视这种视点，使用这个视点本身就是作家人为加工的标志；此外，如果作家不出面，而赋予作品中某个人物以可靠的称号，让这个人来叙述故事，那么，这个人物的每一句话，都显示出作家存在的痕迹；进而言之，每一笔显示出作家特色的描绘，每一种神话和象征的模式，都包含着作家的评价，明眼的读者都会认识到，它们全是作家加上去的；最后，甚至还可以遵照萨特的建议，以“延续的现实主义”的名义，清除作家因改变自然的顺序、比例

和事件的延续而遗留下的一切痕迹。但是，布斯指出，即使把代表作家存在的形式全部清除，留下来的东西也会显示出不光彩的人工痕迹。实际上，当作家选择讲述这个故事而不讲那个故事的时候，这种选择已经把他暴露给读者了。“因此，作家的判断总是存在的，对那些知道怎样发现这种判断的人来讲，它的痕迹总是明显的……纵使作家可以在一定范围内选择他的伪装，他决不可能使自己消失。”

从“讲述”和“展示”这两个基本概念出发，布斯继而批评了现代批评家设立的几条旨在维护展示方式的普遍规则，这几条规则分别与作品、作家、读者以及“审美距离”有关。

普遍规则之一：“真正的小说必须是现实主义的”。布斯认为，这一规则是教条的现实主义理论，其产生原因之一是当代批评家对于“一切小说”“一切文学”“一切艺术”的概括：“一切艺术都追求音乐的境界”，“一切小说都努力成为诗”，“小说的本质是关于事实的兴趣”。布斯认为，这种概括的论断特别倾向于作出价值判断，而没有细心地考察这种判断是否建筑于随意的宽泛定义之上。“归根到底，批评家面临的是一个相当简单的逻辑问题……对于一种类型的小说，或者作为文学之一种的‘小说’，或者作为艺术之一种的‘文学’，有了一个定义，批评家怎样将定义作为一种标准来评价特定的一部小说呢？……如果定义仅仅是描述性的，那么，假如一部作品不适合于这种描述，它也不应该受到指责；如果定义明显是规定性的，就要首先考虑建立这种标准的理由，而且必须考虑到，标准应该适用于所有的小说。”布斯指出，批评家总是回避做这项工作，总是欣然从概括的定义转向个别的作品，因此，他们未能找出判断具体作品的令人满意的标准。

布斯指出，对于存在于一切文学作品中的普遍特性的寻求，

并非始于当代。例如，朗吉奴斯在一切文学类型中寻找“崇高”的性质，柯勒律治则处处强调想象力，但是，尽管早期批评家讨论过一切有价值的文学类型所共有的特性，他们与此同时却认为某些特性仅能适合于某种特殊的类型。“当代批评家的不同之处在于它普遍地抛弃了关于各个文学类型的观念”，放弃了对各个类型的区分，布斯认为，“这是当代文学批评史上最有趣的事件之一。这个事件的一个方面，便是丧失了区分适于不同文学类型的风格标准”，由于缺乏已经确立的批评传统，小说批评受害尤深。面对小说批评的混乱，批评家被迫发明某种秩序，某种依据普遍特性而设立的标准，即使因而变得教条也在所不惜。布斯这种强调根据文学类型进行批评的观点，最鲜明地体现了芝加哥学派的特色，无怪乎西方批评界将他的理论视为“类型批评”。

对于讲述的攻击，部分原因可能是为了使小说显得“真实”、“自然”。詹姆斯试图取得“幻觉的强度”，使读者在读小说时以为自己在接触现实；萨特则更进一步，宣传这样一种现实主义，认为小说看起来应该象一种没有中介的现实，小说家“必须让读者错以为他不存在”。由此出发，萨特极力攻击早期小说普遍采用的全知叙述。布斯不同意这种观点，而赞赏另一种看法，认为“我们阅读小说的全部经验，建筑于同小说家的默契之上，这个契约赋予小说家知道他所写事情的权利，正是这个契约才使小说得以存在。否认这个契约，就不仅毁灭了所有的小说，而且毁灭了所有的艺术，因为一切艺术都以艺术家的选择作为先决条件”。

实际上，在不同的现实主义作家那里，现实主义这个术语有着不同的含义，布斯对这些不同的含义进行了辨析。一些现实主义作家追求现实主义的效果，只是为了达到其它更为重要的目的，对这些作家来讲，只要需要，他们可以任意介入作品，发表

公开的评论。另一些现实主义作家则追求叙述技巧的现实主义形式，他们将现实主义形式本身看作全部的目的，这些作家及赞同他们的批评家所倡导的现实主义理论，往往是教条的现实主义，往往喜欢以展示来反对讲述。布斯认为，“因为常常不能分清目的与手段而造成的错误，使现实主义倡导者所成就的光辉业绩变得黯然失色了。”但他又指出，“任何一种理论，不论看起来多么片面，只要促进了有价值的小说的产生，就决不应该轻易地遭到排斥”，“代替教条的现实主义的并不是教条的反现实主义”。

普遍规则之二：“所有的作家都应该是客观的”。布斯首先区分了客观性的三种性质：中立性、公正和冷静。中立性“是指对待一切价值的中立态度，试图无偏见地报道一切事件，不论好事还是坏事”。布斯指出，小说家不可能做到完全中立，而且中立性本身也不见得就是一种值得追求的性质，“总是存在一些深层的价值，只有与这种价值相关的中立性才是好的”。与此同时，布斯区分了实际生活中的作家与隐含在作品中的作家，称后者为“隐含作家”。他认为，“只有将作家与其隐含于作品中的形象分离开来，我们才能避免一些毫无意义、无法证实的讨论，比如关于作家‘诚实’或‘严肃’的特性的讨论”。他说，“我们所关心的唯一的一种诚实，只有作品才是证据：隐含作家与他自己是否一致——也就是说，他的其它选择是否与他表现出来的叙述人物一致”（同上）。布斯论证说，这个隐含作家“永远不会对一切价值保持中立。”

作家客观性的第二种特性是“公正”，即不要不公平地对笔下人物表示反对或赞成。布斯的结论是“在实践中，任何作家也不能创造出一部完全公正的作品”。第三种性质是冷静，也就是对待笔下人物和事件，不流露出任何感情。布斯认为，“作家的感情与作品中使用的技巧或作品的成就大小没有必然的联系”。



在对客观性的三种性质进行了考察之后，布斯下结论说，“伟大的小说正是产生于隐含作家所具有的感情和评价”。

普遍规则之三：“真正的艺术无视读者”。布斯驳斥了这种论断，他指出，作家与读者之间的“交流活动，是文学存在的根本原因，但在当代批评中，却遭到漠视、悲叹和否定”，有些理论甚至宣称真正的艺术家根本不顾及读者。因为这种敌视读者的态度来自各种关于纯艺术或纯诗的理论，布斯对这些理论进行了一一地考察。这种纯艺术的理论“都要求清除某种因素，以便剩下来的都是构成本质、内在关系的纯因素。尽管这些理论要求清除的因素大相径庭，但都排除所有明显的修辞，因为修辞显然不是纯诗的因素”。但是，布斯反驳说，“如果受到尊崇的作品，大多数都被修辞所玷污，我们一定会问，这种修辞本身是否有位得尊崇之处呢？如果最伟大的作品之伟大都依赖于它的‘不纯’，而且，最纯的作品也会很拙劣，那么，将纯净的程度作为普通标准就是无意义的了”。

普遍规则之四与读者的感情介入和信念有关，某些批评家认为，“从美学上讲，眼泪和笑声都是赝品”。布斯不同意这种观点，他指出，当代批评家“对许多据说是非审美因素的攻击，比对情节和感情介入的攻击，是建筑于当代对‘审美距离’的重新发现之上”，但是，“审美距离事实上是许多不同的效果，有些效果对某种作品来讲是非常不适用的，更重要的，距离本身决非是目的，追求的距离处于一条轴线，而这种追求的目的，即促使读者的感情介入，却处于另一条轴线上”。“任何一部作品，事实上都是根据不同的兴趣层次，对读者的介入或超脱进行控制的精心设计的系统”。基于这种认识，他对兴趣的种类进行了划分，认为“小说结构本身，因而连同我们对它的审美学理解，就经常是建筑于这种实用、就其本身来看是‘非审美的’材料之上”。

很多批评家认为读者的信念与其对文学作品的理解无关，布斯经过分析后证明，“即使最伟大的文学作品也非常倚重作家与读者的信念一致”。

对维护展示的批评家所设立的几种普遍规则予以辩驳之后，布斯对视点进行了新的划分，他的区分如此细致周密，致使小说批评家以为关于视点的讨论到布斯此书已经详尽无遗了。但布斯又指出，小说技巧的实际问题，“只能通过研讨具体作品才能解决，讨论总体上的小说或讨论关于视点的规则，并不能解决这些问题”。“我们更为需要的是努力精确地描述伟大小说的叙述技巧”（同上）。从这里，布斯转入对具体作品的分析。

在第二部里面，布斯细致地探讨了传统小说的技巧。他讨论了作家的可靠评论的七种用途，并且证明了讲述也能用来展示，最后，通过具体分析简·奥斯汀的《爱玛》，指出讲述方式具有灵活控制感情距离的长处。

在第三部中，布斯主要讨论了现代小说的技巧，认为展示的方式有其优点，但他着重指出，这种方式使小说家付出了过高的代价，这种代价就是造成了作品的晦涩、歧意，从而导致读者的道德混乱。他认为，毫无顾忌地使用非个人的、客观的叙述方式，是作家缺乏社会责任感的标志。由此出发，他探讨了道德性与技巧的关系问题，他的结论是：“当人的行动被赋予形式，创造出一部艺术作品的时候，创造出来的形式就永远脱离不了人的意义，其中包括每当人行动时就暗含于其中的道德判断”。

傅礼军

## 序 言

我撰写这部小说修辞学，主要兴趣不在于论述那些用来宣传或教诲的教谕小说。我想研究的是非教谕小说的技巧，这种技巧可视为同读者进行交流的艺术，也就是史诗和小说的作者在自觉或不自觉地把读者引入他的虚构世界时使用的修辞手段。将修辞看作小说技巧，会引起一系列值得探论的问题。这些问题存在于《格列佛游记》、①《天路里程》②和《一九八四年》③一类的教谕小说里面，而在《汤姆·琼斯》、④《米德尔马契》⑤和《八月之光》⑥这样的非教谕小说中，它们显得更为突出。我们能否根据美学理论，为一种依赖各种修辞手段的艺术作出合理的解释呢？福楼拜⑦描写爱玛⑧“没有意识到，她正在渴望屈服于惹她恼怒的东西”，“她完全没有意识到，她正在使自己堕落”，这是一种什么样的艺术，能够允许福楼拜对其笔下人物的心理进行这样的描述呢？尽管批评家们会作出各种解释，他们却经常被这种显而易见而易辨的修辞所困扰。毫无疑问，当代小说中经过掩饰的修辞也会引起同样的问题，尽管这些问题出现的形式比较隐晦。亨利·詹姆斯⑨说，他创造了一个ficelle，⑩因为读者，而不是主人公，需要一个“朋友”。他这种近于夸张的说法，仍然是出于修辞方面的考虑，其目的是帮助读者更好地把握作品。

读者不难看出，为了探讨作家制约、引导读者的手段，我任意地把技巧从影响作家和读者的社会因素和心理因素中孤立出来。在很大程度上，我只好擦除不同时代的不同读者对小说修辞的不

同要求，——读者与小说的这种关系，在Q.D.利维斯的《小说与读者大众》，理查德·奥尔蒂克的《英国普通读者》，伊恩·瓦特的《小说的兴起》等三部书中得到准确地论述。其次，我不得不更加严格地撇开关于读者心理的问题，尽管对它的研究，有助于解释人们普遍对小说感兴趣的原因——这类问题，西蒙·莱塞在《小说与无意识》中曾加以探讨。最后，对作家心理以及它与创作过程的关系也只好略而不论。总之，我摒弃了小说研究中许多最有趣的问题。我的理由是，只有这样做，才有希望集中深入地探讨修辞能否与艺术和谐共存这个问题。

我把技巧视为修辞，似乎是将率性而发、难以捉摸的创作过程贬为刻意经营、招徕读者的商业盘算。刻意经营的艺术师与那些仅仅表现自我而不顾及读者的艺术家之间的区别，是一个重要的问题，但是，这种区别决定不了作品的传达效果。艺术家运用修辞的成功并不取决于他在创作时是否想到了读者；如果“仅仅刻意经营”不能保证成功，那么，即使是最无读者意识的或酒神式的<sup>①</sup>作家，也必须把读者引入他们的狂舞境界才能获得成功。由于论题所限，对那些永远无法精密分析的艺术杰作，我没有给予足够的论述；读者自然可以认识到我的局限，而不必轻视那些率性而发的艺术作品，也不必限制自己仅仅研究那些读者意识甚强的作家。

如果囿于专业的安全港口，我就根本没有希望驰往我的研究目标。尽管我已经尽可能地细致谨严，在有关某一时期文学或某一位作家的研究中，事实或阐释上的错误还是在所难免，这些研究领域的本行专家们，能够很容易地指出我的错误。但我希望，我的大部分论断能否站得住脚，并不取决于读者是否同意我的全部分析。这些分析是例证性的，而非绪论性的。而且书中每一条重要的结论都能够用许多其它作品来作例证。如果我用的例子不

够妥善，有经验的读者便能援引更恰到好处的作品来替代它。我的目的不是让大家来赞同我喜爱的小说家，而是系统地阐述优秀小说家的实绩，以提醒读者和小说家，使其不再拘守关于小说家应该怎样写作的抽象规则。

对于已经出版的批评著作的利用，我在注释和参考书目中尽可能地作了说明。对于更为直接的个人的帮助，我想感谢塞西尔·霍尔维柯——他的贡献，远远超过一个打字员应尽的职责，——以及在我写作过程中，对手稿提出细致的批评意见的人们：罗纳德·S. 克兰，利·吉比，朱迪思·阿特伍德·格特曼，马塞尔·古特沃思，劳伦斯·勒纳，约翰·克劳·兰色姆，还有——伴我几度寒暑、数次易稿的——我的妻子。感谢约翰·西蒙·古根海姆基金会，他们提供的资助使我能够完成初稿；感谢厄尔姆学院，在学院给予的休假年中，我写完了这本书。

### 译注：

①斯威夫特的作品，发表于1726年。

②班扬的作品，第一部发表于1678年，第二部发表于1684年。

③乔治·奥韦尔的作品，发表于1949年。

④亨利·菲尔丁的作品，发表于1749年。

⑤乔治·爱略特的作品，发表于1871—72年。

⑥威廉·福克纳的作品，发表于1932年。

⑦居斯塔夫·福楼拜（1821—1880），法国著名作家，代表作有《包法利夫人》、《情感教育》。他的小说写作艺术在西方文学界备受推崇。

⑧福楼拜的小说《包法利夫人》中的女主人公。

⑨亨利·詹姆斯（1843—1916），美国作家，晚年入英国籍。著有长篇小说《一个贵妇人的画像》、《鸽翼》、《专使》等。他的小说创作实践和小说理论对西方文学影响很大。

⑩法文，意为“穿线人物”，詹姆斯用这个词指在他的作品中充当故事叙述者的人物，故事通过这个人物的串联、反映出来。有时詹姆斯用“意识中心”、“中心智力”等词来指这类人物。

⑪德国哲学家尼采（1844—1900）在他的美学著作《悲剧的诞生》中，认为希腊艺术主要有两种精神，一为日神，一为酒神。酒神沉醉人生，狂歌醉舞，在酩酊大醉中感到生命的欢悦，实际上代表着非理性的本能冲动的精神，也就是扩张自我、表现自我的精神。

# 目 录

## 中译本前言

### 序言

#### 第一部艺术的纯粹性与小说修辞学

- 第一章 讲述与展示…………… ( 5 )
  - 早期叙事作品中的权威性“讲述”…………… ( 5 )
  - 《十日谈》中的两个故事…………… ( 12 )
  - 作家的许多声音…………… ( 20 )
- 第二章 普遍规则之一：“真正的小说必须是现实主义的”…………… ( 27 )
  - 从正当的反叛到蹩脚的信条…………… ( 27 )
  - 从分化的种类到共同的特性…………… ( 34 )
  - 早期的普遍标准…………… ( 38 )
  - 普遍标准的三个来源：作品，作家，读者…………… ( 42 )
  - 现实主义幻觉的强度…………… ( 45 )
  - 小说：没有中介的现实…………… ( 55 )
  - 现实主义辨歧…………… ( 58 )
  - 强度的等级…………… ( 66 )
- 第三章 普遍规则之二：“所有的作家都应该是客观的”…………… ( 74 )
  - 中立性与作家的“第二自我”…………… ( 74 )
  - 公正与“不公平的”的强调…………… ( 84 )

Impassibilité .....	( 89 )
技巧的非个人性加强了主观主义 .....	( 91 )
第四章 普遍规则之三：“真正的艺术无视读者” .....	( 97 )
“真正的艺术家只为自己而写作” .....	( 97 )
关于纯艺术的种种理论 .....	( 99 )
杰作的“不纯” .....	( 105 )
从理论上讲，需要一种纯粹的小说吗？ .....	( 116 )
第五章 普遍规则之四：感情，信念，读者的客观性 .....	( 126 )
“美学上讲，眼泪和笑声都是赝品” .....	( 126 )
文学兴趣（和距离）的种类 .....	( 131 )
兴趣的混合与冲突 .....	( 139 )
信念的作用 .....	( 143 )
信念的例证分析：《老妇谭》 .....	( 151 )
第六章 叙述的类型 .....	( 156 )
人称 .....	( 157 )
戏剧化叙述者与非戏剧化叙述者 .....	( 158 )
观察者和代理叙述者 .....	( 161 )
场面与概述 .....	( 161 )
评论 .....	( 162 )
自我意识到的叙述者 .....	( 163 )
距离的变化 .....	( 163 )
证实与修正的各种变化 .....	( 168 )
特权 .....	( 168 )
内心透视 .....	( 172 )

## 第二部小说中作家的声音

第七章 可靠评论的种种用途 .....	( 178 )
---------------------	---------

提供事实、画面或概述·····	( 178 )
形成信念·····	( 186 )
把细节同确立的观念联系起来·····	( 191 )
突出事件的意义·····	( 205 )
概括整部作品的意义·····	( 207 )
控制情绪·····	( 210 )
直接评论作品本身·····	( 215 )
<b>第八章 作为展示的讲述：戏剧化叙述</b>	
者，可靠的与不可靠的·····	( 223 )
可靠叙述者作为隐含作家的戏剧化代言人·····	( 223 )
《汤姆·琼斯》中的“菲尔丁”·····	( 227 )
菲尔丁的模仿者·····	( 230 )
《垂思穿姆·山迪》与形式联贯问题·····	( 232 )
形式的三个传统：喜剧小说，文集，讽刺·····	( 235 )
《垂思穿姆·山迪》的统一性·····	( 240 )
山迪式评论，好的与坏的·····	( 245 )
<b>第九章 简·奥斯汀的《爱玛》中距离的控制·····</b>	
《爱玛》中的同情和判断·····	( 254 )
通过控制内心透视获致同情·····	( 255 )
判断的控制·····	( 260 )
可靠叙述者与《爱玛》的价值规范·····	( 266 )
对爱玛·伍德豪斯的公开评价·····	( 273 )
作为朋友和向导的隐含作家·····	( 275 )

### **第三部 非个人的叙述**

<b>第十章 作家沉默的用途·····</b>	<b>( 282 )</b>
再来一次“作家退场”·····	( 282 )



同情的控制·····	( 285 )
清晰与混乱的控制·····	( 295 )
作家与读者的“秘密交流”·····	( 311 )
第十一章 非个人叙述的代价之一：距离的混乱···	( 325 )
作为谜语的《螺丝在拧紧》·····	( 325 )
早期文学中反讽的弊病·····	( 329 )
《艺术家的画像》中距离的问题·····	( 337 )
第十二章 非个人叙述的代价之二：亨利·詹姆斯	
与不可靠叙述者·····	( 351 )
从有陷的反映者发展成为主题·····	( 352 )
《说谎者》里面的两位说谎者·····	( 359 )
《偷窃阿斯彭稿》还是《唤起威尼斯》？·····	( 367 )
“求之过深的读者，当心！”·····	( 378 )
第十三章 非个人叙述的道德性·····	( 389 )
道德与技巧·····	( 389 )
诱人的视点：以西林为例·····	( 391 )
作家道德判断的模糊·····	( 398 )
优越感的道德性·····	( 404 )

## 第二版跋文 小说中的修辞与作为修辞的小说

二十一年之后·····	( 412 )
对《小说修辞学》的评价·····	( 475 )