

艺文论丛（第9辑）

叶青 主编



江西美术出版社

图书在版编目（C I P）数据

艺文论丛. 第9辑 / 叶青主编. -- 南昌 : 江西美术出版社, 2015. 1
ISBN 978-7-5480-3304-2

I. ①艺… II. ①叶… III. ①文艺评论—中国—当代—文集 IV. ①I206.7-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第004475号

责任编辑：黄润祥
责任印制：谭 勋
书籍设计：郭 阳 林思同 先锋设计

艺文论丛（第9辑）

YIWENLUNCONG (DIJIUJI)

编 者：江西省文艺学会
主 编：叶 青
出 版：江西美术出版社
社 址：南昌市子安路66号
邮 编：330025
电 话：0791-86565506
发 行：全国新华书店
印 刷：江西千叶彩印有限公司
版 次：2015年1月第1版第1次印刷
开 本：889×1194 1/16
印 张：11

ISBN 978-7-5480-3304-2

定 价：45.00元

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

本书法律顾问：江西豫章律师事务所 晏辉律师

赣版权登字-06-2015-001

版权所有，侵权必究

目录 Contents	
-------------	--

文学理论

- 001 / 创造性概念的嬗变及其意义 刘汉波
- 006 / 当代文学批评标准的嬗变与文学批评价值观问题 严红兰

叙事学研究

- 011 / 叙述者的评论干预与故事可述性构建 桑迪欢
- 017 / 史传中虚构叙事的发生方式 倪爱珍
- 025 / 论传统赋论之叙事观 周兴泰
- 033 / 寓言中的叙事干预 袁演

古代文学研究

- 040 / 黄庭坚文学观念对家族后辈的影响 彭民权
- 045 / 论清代学人姚范的诗学观
 - 认其《援鹑堂笔记》为中心 温世亮
- 052 / 对《录鬼簿》编著者的再探讨 刘凤玲
- 058 / 论王庭珪的悯农诗 金建锋
- 062 / 浅析《左传》描绘子产对后世描写贤相的影响
 - 以《史记》中的张良、《三国演义》中的诸葛亮为例 王胜奇
- 067 / 儒家礼教观念中的贤德妇女
 - 以越南汉文小说为考察中心 朱洁

现当代文学研究

- 076 / 论胡先骕科学诗的探索之路 杜华平 陈晗
- 082 / 新世纪以来知青题材电视剧叙事走向 俞佩淋
- 087 / 新月派“自由主义”思想管窥
 - 从《世纪与义务》和《瑯女士》谈起 黄红春

092 / 诗人与痴鸟

——论新月诗派的诗艺精神 吴凑春

098 / 男权文化对女性自由的多重压迫

——小说《生死场》中金枝悲剧命运的女性主义解析 李婕婷

102 / 荒蛮中的挣扎

——论赵树理小说《登记》的自我分裂性特征 熊玫

106 / 于边界处发现“风景”

——论史铁生的“悖论” 张细珍

112 / 绕不开的故乡和童年

——胡辛赣南地域文学艺术创作探析 蔡海波

117 / 琦君散文中的意象世界 戴勇

文化艺术研究

122 / 用旋律重塑大山

——歌曲《井冈颂》的艺术之魅 陈政

126 / 从化装宣传到民族新歌剧

——中国革命戏剧的主要类型及发展脉络 汤建萍

133 / 论《董生与李氏》达成古典戏曲情韵美的方式 陈丽芬

137 / 论绘画的视觉存在 矫芙蓉

141 / 论民生视野下的当代艺术设计发展思路 徐津

144 / 1929年西湖博览会艺术馆的筹备与展示设计研究 张相森 包礼祥

149 / 绝地通天的神人

——上古文化中的巫与觐 王军

新著撷英

151 / 肖像画与南昌瓷板画 叶青

158 / 宋代江西文学家的散文创作

——以欧阳修、曾巩、王安石、杨万里、周必大等为中心 夏汉宁 黎清 刘双琴

文学理论

创造性概念的嬗变及其意义

刘汉波

摘要 将invention等同于creativity的做法具有本质主义的嫌疑,而且与创造性概念的演变史不相吻合。从创造主体来看,创造性概念实际上是变动不居的,经历了由神到人、由精英到大众、由主体到交互主体的演变过程。对创造性概念做学术史的考察具有反本质主义的意义,有助于在当下语境中思考与阐释文学及其相关问题。

关键词: 学术史 创造性 本质主义 反本质主义

基金项目: 江西省社会科学研究“十二五”规划项目“法律规制下文学的生存状态问题研究”(13WX08); 赣南师范学院中国语言文学省级重点学科2012年度招标课题“法律的规制与文学的突围”(12WY001)。

刘汉波, 赣南师范学院文学院教授, 博士。

英美新批评的集大成者韦勒克、沃伦在他们合著的《文学理论》一书中认为,文学突出的特征是虚构性(fictionality)、创造性(invention)和想象性(imagination)^[1]。刘象愚等人将本意为“发明”的invention翻译成“创造性”,而“创造性”在西方对应的词实际上是creativity,可见,以刘象愚为代表的中国学者在invention与creativity二者之间硬性地画了等号。如果说韦勒克等人强调文学具有固定不变的三个特征,是将文学作了一次本质主义的处理,那么,刘象愚等人的翻译让人错以为创造性是一成不变、不增不减的,可以说进一步加重了文学的本质主义倾向。创造性果真是铁板一块吗?纵观创造性的概念史与艺术创作史,我们发现并非如此。从创造主体来看,创造性实际上是变动不居的,经历了一个由神到人、由精英到大众、由主体到交互主体的演变过程。

一、由神到人:创造性概念的第一次转变

“创造性”这个概念最早并不是出现在艺术领域,而是出自宗教领域,出自《圣经》,指的

是神对天、地、人和万物的创造;而且神学领域的创造还不是一般的创造(creativity),而是指原创(originality)。《新旧约全书》开篇“创世纪”所记载的“神说‘要有光’,就有了光”^[2],就是原创的最好表达。不管是光,还是天、地、人、万物,原来都是没有的,是神花了6天的时间先后把它们创造出来的。神这种“将存在性赋予事物的行动”^[3]就是原创。由《圣经》的相关描述可以看出,神的创造有如下几个特点:

第一,无中生有性。从神的创造材料而言,它是空无一物;从神的创造结果而言,它是无所不能。我们几乎可以说世界上的任何东西都是神创造的。这样一种从无到有的创造决定了神的创造是一种最典型的独创、原创、首创:独创体现在神创造的万物没有借鉴任何既有成果,完全是他独自一人凭空而造的;原创体现在所有的神造物都是前所未有的,都是神第一次创造出来的,不会跟既有成果重复;首创体现为所有这些创造都是神首先创造出来的,任何他人都无法与神抢功。

第二，神圣性。神的非凡才能让神的创造显得神圣而神秘：从其创造的速度来说，这不是任何常人所能比的，他在言说的同时，创造物便出现了；从其创造的能力来说，他能量惊人，他无须任何材料，也无须任何工具，只凭言语便创造出了世间万物；从其创造的结果来说，他无所不能，只要他有了想法，创造物便应运而生，他所创造的产品是无人可及的。所以说，这样一种创造只有无所不知、无所不能的神才具有，非常人所敢奢想，常人所能做的工作只是发现和找到。正是在这个意义上，塔塔尔凯维奇指出，在基督教时代，“所谓‘创造’只限于用来表示上帝从无中生有的创造活动”^[3]。这样的创造尽管能量巨大，让常人感到不可思议，神秘莫测，以至在叹为观止中赋予了神一种神圣而神秘的色彩，但是由于距离人间太远，使得常人敢欲而不敢求，把创造看成与己无关的事。所以说，此时尽管有了创造、原创的概念，但是并未对人们的生产、生活活动包括艺术活动产生太大的影响。

第三，非艺术性。尽管神无所不知、无所不能，但是基督教神学对他创造的描写与其说是一种写实，还不如说是一种信仰。因为当对世界的玄妙无法解释时，古人便虚构出一个神，把这些伟绩归功于这个从未出场但又时刻在场的神秘之源。尽管柏拉图在《伊安篇》等文中已经把诵诗人的灵感归功于缪斯女神的“神灵凭附”，但我们只是承认神也有创造艺术的能力，并不认为哪首诗、哪幅画是神创造的。相反，我们对艺术的解释是模仿。所以说，神的创造具有非艺术性的特点。

创造观念由神下降到凡人，是文艺复兴时期的事。创造的主体由万能的神转换到有限的人类，这种转变是创造性概念史的巨大飞跃。这个飞跃源于我们对人的认识的巨大转变。原来的人被看作卑贱的、无能的、被动的，而在人文主义思潮兴起后，这种观念发生了质的改变。人被看作是宇宙的精华、万物的灵长，人的价值得到了认同和尊重，人的主观能动性获得了挥洒的空间和舞

台。在宽松的人文环境下，人的身心获得了全面的解放，人的主体性得以弘扬。所以说，在某种意义上，只有主体性崛起之后，才谈得上人类的创造，艺术创造性才会提上议事日程。文艺复兴时期之所以提倡复兴古希腊经典，其中的关键也就在于古希腊是以人为中心，而非以神为中心，乃至把宙斯等神都写得很人性化，古希腊的这种以人为本精神才是文艺复兴真正要复活的。“人文主义者不断反复要求的就是，哲学要成为人生的学校，致力于解决人类的共同问题”^[4]。以人为中心的时代重视人的价值。意大利的亚尔培蒂等人就认为，人有能力控制和改变自己的命运，人生的目的不是虚度岁月，而是要创造丰功伟业。文艺复兴时期人文主义者的自信由此可见一斑。所以，尽管这个时候还没有把“创造”这顶帽子加在这些天才艺术家的头上，但是他们实际上已经在从事着创造性的工作。他们也确实创造了一个奇迹：但丁的《神曲》、莎士比亚的《哈姆雷特》、米开朗琪罗的《大卫》、达·芬奇的《蒙娜丽莎》、拉斐尔的《圣母》……人们已经在呼唤着“创造”这个词的降临了。终于在17世纪，波兰诗人兼诗歌理论家沙比斯基把“创新”和“发明”这两个词赋予了诗人，他因此而被称为“大胆启用创作一词的第一人”^[3]。我们从塔塔尔凯维奇使用“大胆”这个修饰语可以感受其中的分量：一项本来只有神享有的桂冠，如今被偷偷地置换到了诗人头上，这还不大胆吗？换成以往，这个念头是想都不敢想的，而如今却成为了现实。这个质的转变既把“创造”从天上拉到了人间，也把艺术的地位从模仿抬高到了创造，彻底改变了艺术的仆从地位，艺术得以放开手脚进行大胆创造。从这个层面来说，文艺复兴的功绩是不可埋没的。值得注意的是，首先被赋予创造之名的是诗人而非所有艺术家，这可能跟诗人的创造最为纯粹，基本上也是如神一般从无到有有关，或者说跟柏拉图奠定的逻辑惯性不无联系。柏拉图认为：“优美的诗歌本质上不是人的而是神的，不是人的制

作而是神的话语诗人只是神的代言人……”^[5]可见，在柏拉图看来，诗人的创作并不是他自己的功劳，而是神灵凭附的结果，是神将灵感降临到诗人头上，诗人才得以把诗歌源源不断地写出来。所以古希腊时期，诗人的创造性并没有得到应有的重视，真正的创造还是被看作是神做出的，诗歌只是神借诗人之手创造出来的，诗人的主体性似乎无关紧要。文艺复兴的功绩就在于把创造的目光由神转移到了人（诗人）头上，不过此时迈的步子还不够大，既不敢把创造之名赋予所有艺术家，也没对艺术家的创造工作进行科学揭示，依然把这样一种创造方式说成是“神的方式”，作者代替了神，充当了主宰作品和读者的角色，其神秘色彩不减当年。

二、从精英到大众：创造性概念的第二次转变

在文艺复兴冲开了创造的堤岸后，把艺术家与“创造”“想象”“发明”等词联系在一起也就越来越频繁了。伏尔泰认为“真正的诗人都是富于创造性的”，艾迪生则说：“想象中所包含的成分跟创作一样。”^[3]扬格、康德、“狂飙突进”运动、浪漫主义思潮更是把创造推上了至高无上的位置。雨果在《〈短曲与民谣集〉序》一文中就声称：“一个普通人只能作出规规矩矩的东西，只有非凡的天才才能驾驭创作。创作者居高临下，驾驭一切；模仿者在近旁观察，事事遵循规矩，前者按照他本性的法律创造，后者遵循他流派的规则行事。艺术之于前者，是一种灵感，而于后者，仅仅是一种科学。总而言之，我们同意人们根据对所谓古典文学和浪漫主义的两种文学的考察而得出的结论：匀称是平庸者的趣味，秩序是天才的趣味。”^[6]人们在高呼创造的同时，发现并非人人都能创造，真正能创造出奇迹的还是少数人，于是他们把这部分人称为“天才”，以区分于只会模仿的庸人。从“天才”的称呼，我们似乎还能看到神的影子。人们是把这部分人当成人间的神来崇奉的，因为他们善于以神的方式创造出新

的事物。值得注意的是，这时的天才并非延及所有的领域，而只限于艺术领域。“‘创作者’于是变成了艺术家和诗人的同义词”^[3]。正是在这个意义上，我们把从文艺复兴到19世纪末的创造概念称为“精英创造”，因为只有少部分人的工作才被看作具有创造性，这个词还没有普及到普通大众头上，一般人的工作也就是在是否创造上与诗人、艺术家拉开了界限，而且这个界限不小。诗人、艺术家等人被看作是人类灵魂的工程师，而其他人则似乎与灵魂、与创造无关。创造性成了艺术的专有属性。

进入20世纪以后，创造性概念开始泛化，不仅它的适用范围在拓宽，而且创造主体也在扩大。创造适用的范围由原来的艺术领域拓展到一切人类生产的领域，只要具有创意可能、发明可能的工作基本上都可以称为创造性的工作，而创造主体也由原来的精英（艺术家）下降为普通大众。一个人只要工作有了突破性的进展，就被视为有创造性，创造性成了人人都可能具备的一个本领。所以，塔塔尔凯维奇认为：“在当代人的理解之中，创造性乃是一个外延极为广泛的概念，它包括一切种类的人类活动和作品，不只是那些艺术家的作品，还有那些科学家和技术家的作品”^[3]。伴随着创造适用范围的扩大，人们把以前附载在创造性之上的等级观念打破了，人的努力得到了社会的承认，人的积极性和主动性得到了前所未有的张扬，在某种程度上可以说这是一个创造力大解放的时代。普通人的工作得到认可，普通人的成果得到肯定，普通人的价值得到尊重，这是时代的幸事。但不可忽视的是，当人人都可能被视为有创造才能时，离创造性概念的取消也就不远了，因为创造性概念的提出本来就建立在等级观念的基础上，是少数人的事业，是少量工作所赢得的荣誉，而现在把这样一种价值削平后，就体现不出创造性本来应有的意义了。伴随着创造性适用范围扩大的是创造内涵的日益降低。发展到当代，“一个人只要他不止于陈述、重复和模仿，

而提供出一些本来属于他自身的東西來，那麼他就是在創造”^[3]。創造的內涵已經只剩下個性了。這不能不說是創造性概念發展的悖論。

三、從主體到交互主體：創造性概念的第三次轉變

從文藝復興到現代，創造性針對的主要是個體，我們一般都能找到創造性成果的創造者，創造者的身份是鮮明的。因此，對於那些特別出眾者，即創造成果的质量都非常卓越的人，我們往往以“天才”呼之。但自從20世紀90年代以來，出現了另外一種情形，對於一個作品（嚴格來說還不能稱為一個作品，因為它尚處於發展過程之中），我們很難確定其作者，到底是誰醞釀並出品了這樣一個成果，無人說得清，創作仿佛又回到了一種“集體創作”時代。這種情形在網絡寫作中體現得最為鮮明。在那些網絡接龍的小說寫作中，“遊戲組織者僅僅規定基本的人物、背景、規則，情節的具體內容要靠玩家的交互來創造”^[7]。往往剛剛貼出一部小說的開頭，後面就可能跟上無數的帖子，對小說進行續寫和改寫。這些續寫者和改寫者要么用網名，要么匿名，小說的樣態也呈現出千姿百態，誰都無法預料它有什麼樣的結局，有多少種結局。創作就在這樣一種能指中滑動推行，讀者同時也是作者就在這種能指遊戲推行中享受到文本的快樂。網絡環境下的作者跟以往也有了很大的不同。如果他遭遇到創作瓶頸，他完全可以求助於網絡上素不相識的朋友，以投票或設置作品討論區的方式邀請他人幫他指引創作的方向或思路。此時，讀者由被動走向主動，在一定程度上承擔了作者的使命。他們不僅可以發揮自己的聰明才智幫助作者彌補疏漏，甚至可以提升作品的境界。由此可見，網絡環境下的創作可以不再是作家個體的功勞，而可以極大程度地“利用”他人，個體創作越來越走向一種群體創作——由作者和讀者交互展開的創造活動。對於這樣一種“交互式創造”，再以主體的創造呼之就有点不太恰當了，不妨借用“主體間性”的概念，稱

之為主體間創造或交互創造，各個網絡寫作的參與者作為主體散落在主體群落之間承擔起閱讀與創作的雙重使命。

當創造主體變成交互主體時，創造性概念發生了翻天覆地的變化。它不再一味地要求內容的原创性，而是自由地剪切他人文本，將之挪用到自己的文本之中，使自己的文本與他人的文本構成互文性。特別是在網絡寫作中，拼貼、挪用變得更容易、更為頻繁。以2006年春節期間胡戈制作的網絡視頻《一個饅頭引發的血案》來說，它的鏡頭主要取自陳凱歌導演的電影《無極》，再套上《中國法制報道》的框架，把《無極》的命運故事改造成了一個精心策劃的謀殺案。像這樣一種“我中有你”式的互文性創造，已經從現代性邏輯轉換成了後現代邏輯，追求的不再是結果的全新性，而是行為的反抗性。在某種意義上可以說，胡戈之所以會制作這樣一段網絡視頻，其隱秘心理在於對陳凱歌們壟斷社會資源的不滿。陳凱歌們凭着天時地利佔據了社會的主要資源，縱使胡戈們再怎么才華橫溢，也無法與陳凱歌們一爭高下了。面對如此穩定的結構，胡戈們別無他法，只有借助解構的方法對陳凱歌們進行顛覆。所以，當觀眾觀賞《一個饅頭引發的血案》時，相同的鏡頭會勾連起他們對《無極》的回忆，兩部作品風格的迥異又會使他們領會胡戈灌注其中的戲仿與反諷效果，從而發出會心的笑聲。陳凱歌們的權威便在這朗朗的笑聲中灰飛煙滅。從這個意義上來說，胡戈借助自己的作品完成了一次儀式抵抗。這樣一種追求過程的創造也與既往的創造形成了鮮明的區別，在某種程度上甚至可以稱之為“反創造”。

綜上可見，從創造主體由神到人、由精英到大眾、由主體到交互主體的轉變中，創造性概念的內涵也在發生着轉變：在神創造的時代，創造性指的是自無生有，這是一種全新的創造性，材料的全新和結果的全新使得這種創造的难度被視為無窮大，因此也只有無所不能的神才能擔當此

重任；在艺术家创造的时代，结果的新奇仍然被视作创造的题中应有之义，但材料和题材可以使用现成的，无须凭空创造，创造的难度降低了，但结果的全新也使得一般人不敢想象，因此，此时的创造重任落在从缪斯女神那里获得了灵感的天才艺术家身上；在大众创造时代，只要是新的组合，或者作品中包含有创作者的个性，就可被视为有创造性，此时，创造的难度降低到了人人凭努力都可以达到的程度；在交互主体创造的时代，创造性似乎又回到了它的起点，个人的创造不再被独尊，其创造必须与他人的创造联合起来才能获得价值，换句话说，与他人的共创才被看作是真正的创造。当我们对创造性的概念作了一次学术史的清理之后，再认为创造性的内涵是固定不变的，并且把这种不变的创造性当成文学的本质特征的做法就显得不够严肃了。对创造性概念作一次溯源式的考察实际上具有反本质主义的意义，有助于在当下语境中思考与阐释文学问题，对于著作权司法实践也有一定的借鉴价值。它要求法官在审理文学剽窃官司时不固守独创性的含义，而是根据文体的特点选择与其相适合的创造性标准，从而作出尽可能准确的审判。

参考文献：

- [1] 【美】雷·韦勒克，奥·沃伦著．文学理论．刘象愚等译．北京：生活·读书·新知三联书店，1984：14.
- [2] 中国基督教协会印发．新旧约全书．南京：南京爱德印刷有限公司，1994：1.
- [3] 【波兰】瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇著．西方六大美学观念史．刘文潭译．上海：上海译文出版社，2006：261，253，255，256，256，263，267.
- [4] 【英】阿伦·布洛克著．西方人文主义传统．董乐山译．北京：生活·读书·新知三联书店，1997：14.
- [5] 【古希腊】柏拉图．柏拉图文艺对话集．朱光潜译．北京：人民文学出版社，1963：36.
- [6] 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会编．欧美古典作家论现实主义和浪漫主义（二）．北京：中国社会科学院出版社，1987：122.
- [7] 黄鸣奋．超文本诗学．厦门：厦门大学出版社，2002：472.

当代文学批评标准的嬗变与文学批评价值观问题

严红兰

摘要：新中国成立以来，当代文学批评经历了一个由左倾到理性化、学理化的嬗变过程，在这一过程中，文学批评标准也由以往的单一封闭逐渐走向多元开放。这一嬗变过程在给当代文学批评带来生机和活力的同时，也使当前的文学批评出现了一些价值观问题。只有站在马克思主义人学立场上，建构一种科学合理的主导文学批评价值观，才能使当前文学批评走出误区，回归正确的发展轨道。

关键词：文学批评标准 《在延安文艺座谈会上的讲话》 文学批评价值观 人学

基金项目：江西省 2013 年高校人文社会科学研究项目“当代文学价值观念的嬗变与重建”（ZGW1305）。

严红兰，南昌师范学院中文系副教授，江西师范大学 2012 级文艺学专业博士生。

文学批评标准指的是人们在文学批评活动中，用来分析、评价文学作品、文学现象的价值尺度。它是文学批评者文学价值观念的集中体现，是其用来判断文学作品价值高下的依据。它就像文学批评中的一根准绳，在整个批评活动中占据十分重要的地位。

一、当代文学批评标准的嬗变

在当代文学批评史上，随着中国当代文学理论批评的发展，当代文学批评标准也经历了一个由左倾到理性、由单一封闭到多元开放的过程。

1. 毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》与当代文学批评标准的确立

1942 年 5 月，为了配合延安整风运动，澄清当时的一些作家和文艺理论家在文艺方面的模糊甚至错误认识，以实现“使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器”^[1]的目标，毛泽东在延安召开文艺座谈会，发表了著名的《在延安文艺座谈会上的讲话》（简称《讲话》）。在这篇文章中，毛泽东对文学的本质、文学与生活、文学与时代、文学与人民等重要文艺理论问题都作出了自己的阐释。关于文学批评的标准，毛泽

东在《讲话》中是这样规定的：“文艺批评有两个标准，一个是政治标准，一个是艺术标准。”^[1]

关于政治标准，《讲话》是这样解释的：“按照政治标准来说，一切利于抗日和团结的，鼓励群众同心同德的，反对倒退、促成进步的东西，便都是好的；而一切不利于抗日和团结的，鼓动群众离心离德的，反对进步、拉着人们倒退的东西，便都是坏的。”^[1]也就是说，所谓“政治标准”，指的是文学的政治思想倾向性，即文学与政治的密切程度。大意是说，如果文学紧扣当时的政治需要，有利于当时的政治就是好的；反之，则是不好的。所谓“艺术标准”，则指的是文学作品的艺术性，诸如美的形式、典型性等。关于这两个标准的关系，《讲话》也作出了明确的指示，是“政治标准第一，艺术标准第二”。也就是说，判断一部艺术作品的价值高下，首先要看其政治倾向性，然后再看其艺术性。

随着新中国的成立，中国共产党成为执政党，《讲话》顺理成章地成为新中国文艺方面中的纲领性文件，肩负着对整个新中国文艺进行指导的重任，是新中国一切文艺活动（包括文学活动）的依据。就像周扬在 1949 年 7 月所召开的第一次

文代会上的发言所强调的一样：“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向，解放区文艺工作者自觉地实践了这个方向，并以自己的全部经验证明了这个方向的完全正确，深信除此之外再没有第二个方向了，如果有，那就是错误的方向。”^[2]《讲话》中所说的“政治标准第一，艺术标准第二”这两个文艺批评标准自然成为当时文艺界所必须遵守的准则；并且，经过周扬、茅盾、胡风、邵荃麟等党的文艺论家的阐释与运用，逐渐成为文艺界权威性的批评准则。其中，周扬的阐释可能是最接近《讲话》本意的：“政治标准第一，艺术标准第二，不是看分析作品有几分政治，几分艺术，……政治标准第一，是从今天的需要出发，提倡什么，反对什么，李后主的词对今天没有好处，可以不提倡它。”^[3]这段话出自周扬20世纪50年代所发表的论文《对编写文学概论教材的意见》。在该文中，周扬认为，文学概论教材的编写应从当时的政治需要出发选择作家作品，对于艺术性较高，但“对今天没有好处”即不符合当时的政治需要的作品，如李煜的词等应予以舍弃。在这里，周扬显然是在践行《讲话》中“政治标准第一”的指示精神。当然，对于“艺术标准”，周扬也是兼顾到了的。在同一篇文章中，周扬曾说：“艺术特点讲起来，无非就是一个形象思维。形象思维有它自己的逻辑，它是需要有形象的，需要有情绪的，没有情绪，没有情感，一切都是空的。”^[3]这说明，周扬也注意到了文艺的形象性、情感性等特性。

2. 文艺大批判与文艺批评标准的“左倾”

如果说在正常情况下，文艺批评界能够在“政治标准第一”的前提下兼顾艺术标准，做到“艺术标准第二”，则随着政治领域左倾思潮的发展，文艺作为意识形态斗争的重要场域也跟着“左”起来。到了20世纪五六十年代，随着“反右”“反修”等左倾思潮的发展，文艺批评领域也出现一些“左”的倾向。这主要表现在当时的一些文艺批评中，往往从政治需要出发，过分强调“政治标准”而

有意或无意地遮蔽“艺术标准”，有种将“政治标准第一”上升为“政治标准唯一”的意味。如果我们仔细研究当时的一些文学批评理论与实践，就不难发现这种罔顾文学艺术的特性、违背文学艺术创作规律的非理性批评十分常见。

关于这一点，我们首先可以从当时的一些文艺论家的言论中得到证实。例如，在20世纪50年代初，时任文化部部长以及《人民文学》主编的茅盾就在一次座谈会上说：“如果两者（完成政治任务与艺术性）不能得兼，那么，与其牺牲了政治任务，毋宁在艺术上差一些。”还说，“滥造是不应该的，但有时为了革命的利益，粗制实未可厚非”^[4]。这样的言论明显有为了政治标准而牺牲艺术标准的左倾意味。除此之外，周扬也曾经明确表示，“无产阶级的艺术标准，我以为不必谈”^[3]。这些言论集中反映了当时文艺批评界对艺术标准的漠视乃至无视。

另外，当代文艺批评标准的“左倾”，恐怕更明显地表现在20世纪五六十年代所发生的数次大型文艺批判活动中。从1951年电影《武训传》的大批判开始，17年期间，文艺界开展了多次大规模的文艺批判活动，除电影《武训传》批判之外，主要包括以下文艺批判活动：关于萧也牧等人创作倾向的批判，俞平伯《红楼梦研究》的批判，“胡风反党集团”批判，“丁玲、陈企霞、冯雪峰反党小集团”批判。这些文艺批判活动有相当一部分涉及文艺批评的标准问题。例如，1951年开展的持续了近半年的电影《武训传》批判，就让当时的人们切实体会到了“政治标准第一”的威力，折射出当时文艺批评的“左倾”与非理性。电影《武训传》是以清末的一位行乞办学——武训的人生故事为题材、由著名导演孙瑜所导演的一部电影。该片于1950年年底在全国公映，一开始获得很多好评，《大众电影》杂志还把《武训传》列为1951年十部最佳国产片之一。但到1951年5月，《文艺报》《人民日报》等开始发表一些批判文章。但真正引发全国性大讨论的应该是毛泽东于同年5

月20日发表在《人民日报》上的一篇社论，题目为《应当重视电影〈武训传〉的讨论》。在这篇社论中，毛泽东对《武训传》提出了尖锐的批判，认为：“像武训那样的人，处在清朝末年中国人民反对外国侵略者和反对国内的反动封建统治者的伟大斗争的时代，根本不去触动封建经济基础以及上层建筑的一根毫毛，反而狂热地宣传封建文化，并为了取得自己所没有的宣传封建文化的地位，就对反动的封建统治者竭尽奴颜婢膝的能事，这种丑恶的行为，难道是我们应当歌颂的吗？向着人民群众歌颂这种丑恶的行为，甚至打出‘为人民服务’的革命旗号来歌颂，甚至用革命的农民斗争的失败作为反衬来歌颂，这难道是我们能够容忍的吗？承认或者容忍这种歌颂，就是承认或者容忍污蔑农民革命斗争，污蔑中国历史，污蔑中国民族的反动宣传为正当宣传。电影《武训传》的出现，特别是对于武训和电影《武训传》的歌颂竟至如此之多，说明了我国文化界的思想混乱达到了何等的程度！”^[2]自从毛泽东的这篇社论发表之后，全国各地的文化教育部门闻风而动，纷纷召开座谈会、讨论会、批判会，报刊上的批判文章更是连篇累牍。直到8月8日周扬在《人民日报》上发表《反人民、反历史与反现实主义的艺术》一文之后，这次由文艺批评而上升为一场全国性的大规模的政治批判活动才宣告结束。

从文艺批评的角度来看，电影《武训传》之所以遭到批判，是因为其政治倾向性“出了问题”。根据当时的官方意识形态，电影《武训传》至少包括以下思想政治问题：首先是阶级立场不对，武训道德品格再高，他也不是纯正的无产阶级；其次是武训的斗争方式不对，行乞办学动机再好，但走的是一条与封建地主阶级合作的“改良”而不是“革命”之路，显然不符合当时官方意识形态所提倡的阶级斗争、暴力革命等理论学说。电影《武训传》正是因为出现了这些政治倾向性问题，所以遭到了大规模的批判。其实，就艺术性而言，该电影还是不错的，甚至在导演、人物表演等方

面有很多可取之处。但在当时那样一种政治环境下，政治上出了问题，艺术性再高也无济于事，甚至被批判得更厉害。因为在毛泽东看来，“内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥”^[1]。

从电影《武训传》的批判中，当时文艺批评标准的左倾可略见一斑。随后进行的关于萧也牧等人创作倾向的批判同样践行了“政治标准第一”的方式，也是当时文艺批评左倾的表现。到1957年，反修正主义运动盛行的时候，文艺批评标准被具体化为以下六条标准：“（一）有利于团结各族人民，而不是分裂人民；（二）有利于社会主义改造和社会主义建设，而不是不利于社会主义改造和社会主义建设；（三）有利于巩固人民民主专政，而不是破坏或者削弱这个专政；（四）有利于巩固民主集中制，而不是破坏或者削弱这个制度；（五）有利于巩固共产党的领导，而不是摆脱或者削弱这种领导；（六）有利于社会主义的国际团结和全世界爱好和平人民的国际团结，而不是有损于这些团结。”^[1]这六条标准基本上都属于政治范畴，后来的文艺批评界就是根据这六条标准来区分“香花”和“毒草”。在左倾思潮泛滥的年代，文艺批评就这样直接沦为左倾政治的工具。到“文革”期间，文艺批评更是成为“四人帮”清除异己、阴谋篡权的工具，对当代文艺批评乃至整个文艺理论与创作带来了较大的负面影响。

3. 新时期对文学批评标准的反思与重建

“文革”结束后，全国进入拨乱反正时期，在“解放思想、实事求是”这一时代潮流的影响下，人们开始大胆质疑“政治标准第一，艺术标准第二”的科学性，认为它并不符合文艺本身的特性规律；并且，政治功利色彩过于浓厚，容易使文艺成为“为政治服务”的工具。林兴宅的《关于政治标准第一的几种论证的商榷》就是其中颇具代表性的一篇文章。在该文中，作者指出：“政治，它与文艺一样都是经济基础的反映，也要受生活实践的

检验,尽管它们的地位不同,但政治不能决定艺术。用政治标准去检验文艺,这等于用一种意识形态去检验另一种意识形态,在理论上是说不通的。”^[5]这篇论文试图对政治和文艺的关系作出理性的分析,力争从学理上论证政治标准和艺术标准的关系,有力地反驳了以往将政治标准凌驾于艺术标准之上的言论。所以,其后,很多文论研究者都开始意识到以往文艺批评标准的狭隘与非学理性,有的学者建议最好以更为宽泛的“思想标准”来代替“政治标准第一”,以修正文学批评标准过于浓厚的政治功利色彩。如此一来,文学批评的标准就这样被改成了“思想标准”和“艺术标准”。“思想标准指的是用来衡量文学作品思想性正误强弱的尺度,而艺术标准是用来衡量作品艺术性高下优劣的准绳”^[6]。但是,即使是这样一种文学批评准则,在20世纪90年代中期以后也备受人们的冷落。究其原因,主要如下:一是在经历了较长时期,尤其是“文革”期间的左倾政治之后,人们对于政治心有余悸,一种疏离政治即所谓“去政治”的心态成为“文革”之后人们普遍的心态。文学批评标准问题由于具有一定的政治色彩,而被当作一种政治话语,因此受到人们的冷落与淡漠。二是中国实行改革开放的政策,西方的许多文学批评观念、方法随着国门的打开竞相涌入中国,使中国当代文学观念,包括文学批评观念日趋开放和多元。在这样一个开放多元的时代,再来规定文学批评的标准似乎有些不合时宜。正是鉴于以上原因,文学批评标准问题逐渐淡出人们的视野。

由此可见,当代文学批评标准经历了一个由左倾到理性化、学理化的过程。在这一过程中,文学批评标准也由以往的单一封闭逐渐走向多元开放。

二、从文学批评标准到文学批评价值观

1. 关于文学批评价值观

在现实生活中,文学批评活动仍在进行,仍需要对文学作品作出价值评判。只是随着后现代

主义文艺思潮的到来,人们在从事文学批评时,所持的价值尺度即文学批评标准日益多元化。多元化的文学批评标准为文学批评打破旧的文学批评标准、促进文学批评的繁荣作出了贡献。与此同时,我们又必须看到,当前文学批评由于缺乏主导价值观而显得有些杂乱无章,甚至陷入了玄虚化、功利化的误区,导致文学批评公信力下降。文学批评成为一种作家不睬、读者不看的似乎是“多余”的东西。

为了改变当代文学批评所面临的这种窘迫状态,重新发挥文学批评干预文学实践、介入社会现实的积极作用,我们必须在当前文学批评标准混杂多元的情形下,努力确立主导文学批评价值标准。

但是,由于我们目前正处于一个新旧价值观念并存的社会转型期,因此我们在研究文学批评标准时,需要作出适当的转换。那么,该如何转换呢?我们的建议是:把文学批评标准问题转换成文学批评价值观问题来研究。这样一来,不但可以避免文学批评标准问题上的一元化倾向,而且还有利于改变当前文学批评价值观的缺失甚至混乱状况,为文学批评主导价值观乃至社会主导价值观建设作出一定的贡献。

所谓文学批评价值观,指的是“文学批评活动中,在对文学的意义阐释与评价中所体现出来的种种价值观念,如审美价值观、社会历史价值观、人文(或人学)价值观以及各种文化价值观等等”^[7]。一般来说,文学批评作为一种以文学作品为中心兼及其他各种文学现象的认识与评判活动,无论是从文学批评的对象——文学作品而言,还是从文学批评的主体——批评者而言,都存在一个价值观问题。首先,就文学批评的客体——文学作品而言,它本身就是作家进行价值选择、价值创造的结果,是作家各种价值观包括历史观、审美观、人性观、文化观的载体。换言之,作家的各种价值观总是或隐或显地潜存于作品中,需要批评者对之进行阐释与评价;而对文学作品意义的阐释

与评价本来就是文学批评应尽的职责之一。其次，从文学批评的主体——批评者而言，任何批评者在从事文学批评活动时，总是自觉或不自觉地从运用某种价值观去分析、评判文学作品、文学现象，并对之作出相应的价值判断。所以，文学批评价值观问题实际上是一个比文学批评标准问题意义更为广泛而且深刻的问题。

2. 当代文学批评价值观问题

新时期以来，随着中国改革开放的进程，当代文学批评受社会现实生活中人们价值观念的影响，在价值观上也逐渐由原来的统一封闭走向开放多元。当代文学批评价值观的这种开放与多元状态，为当代文学批评破除以往僵化与保守的价值观，建构开放多元的文学批评价值观体系、恢复文学批评的自由与活力发挥了重要作用。与此同时，我们又必须看到，当代文学批评由于受到消费主义、后现代主义等社会文化思潮的影响，在价值观上出现了一些问题，有的甚至陷入一些误区：

受西方后现代主义思潮尤其是新历史主义和解构主义思潮的影响，一些文艺创作不顾历史的真实性，肆意虚构历史，甚至游戏历史、“消费历史”。对于这样一些文艺创作，我们的一些文学批评似乎很少对之作出合理的价值判断。

在审美观上，某些文学批评为了迎合大众的娱乐消遣需要，将娱乐性作为判断文艺作品价值高下的首要准则，将审美娱乐化、美感快感化；有意或无意地忽视文学的审美解放与超越等层面的意义与价值。

在人性观上，有些文学批评者在对文学作品的阐释与评价中，缺乏正确的人性观。面对有些文艺作品将人性粗鄙化甚至动物化的情形，缺乏清醒的批判意识。

在文化观上，有的批评者一改以往重视经典，倡导高雅文化的审美价值取向，主张跨越界限、填平鸿沟，取消文化的雅俗界限；强调大众文化促进社会世俗化、民主化等方面的积极意义，而对其媚俗、庸俗乃至低俗化的一面却言之甚少。

当代文学批评在价值观上所存在的上述问题，正是当前社会现实生活中人们价值观混乱的一种折射和反映。这些问题的存在既不利于当代文学批评自身的健康发展，又不利于廓清现实生活中人们在价值观方面的层层迷雾。只有站在马克思主义人学立场上，以追求人性的自由全面发展与社会的合理健全发展为价值目标，建构起一种科学合理的文学批评主导价值观，才可能使当前的文学批评走出以上误区，回归到正确的发展轨道上来。只有这样，才可能实现文学批评的科学发展，并使文学批评价值观与社会价值观形成一种相互促进的良性互动关系。

参考文献：

- [1] 陆贵山，周忠厚编著. 马克思主义文艺论著选讲：第4版. 北京：中国人民大学出版社，2007：410，419，420，460，420.
- [2] 洪子诚主编. 当代文学史料选 1949—1999. 武汉：长江文艺出版社，2002：150，195.
- [3] 周扬. 周扬文集 第3卷. 北京：人民文学出版社，1990：227，111，272.
- [4] 文艺报，1950，1（8）.
- [5] 上海师范学院中文系文艺理论教研室编著. 文学理论争鸣辑要：下. 上海：上海文艺出版社，1983：960.
- [6] 童庆炳. 文学理论教程：第4版. 北京：高等教育出版社，2008：353.
- [7] 赖大仁. 当代文学批评价值观的嬗变与建构. 中州学刊，2013（3）.

叙事学研究

叙述者的评论干预与故事可述性构建

桑迪欢

摘要：可述性对于成功的故事讲述或文学创作具有重要意义。要实现较高程度可述性的叙事，叙述者的评论干预是其关键所在。故事事件的选择和再现体现了叙述者的态度，构建了故事的可述性。同时，叙述者针对读者疑问的解释说明，对于故事人物合适得体的评价判断，以及通过情感宣泄与读者产生的心灵接触抓住读者的阅读兴趣，提升作品的可述性。

关键词：叙述者 评论干预 可述性

基金项目：江西省社会科学“十二五”规划项目“文学叙述的评论干预研究”（12WX29）；华东交通大学女性研究中心资助项目。

桑迪欢，华东交通大学人文学院讲师，文学博士。

叙述者在叙事过程中总要或显或隐地表现出对叙述本身、故事中人物和事件的评价和态度，因此任何叙述文本都避免不了叙述者的评论干预，都渗透着叙事主体的自我意识。叙述者无法在叙事中保持绝对的中立和公正，正如布斯所言，即使是“最中立的议论也会暴露出某种信奉”^[1]。“可述性”（tellability）这一概念最初源于口头叙事分析，也可称为可报道性（reportability），指的是“那些使情境和事件具有报告价值和值得讲述的品质”^[2]。当然，除了事件本身的特征之外，叙事文本的可述性程度高低还取决于其话语特征，即叙述者如何表述故事，因为即使是可述性较低的事件，经过话语层面的加工编辑，其可述性也很有可能得以提升。叙述者的评论干预和故事可述性是否存有某种关联？答案是肯定的。著名的叙事学家普林斯认为，一个值得报告的断言通常被认为是具有令人惊叹的力量，叙述者常会借助评价策略来强调其断言的可述性。虽然肯定了评论干预对于可述性的强调作用，但是具体而言，叙述者的评论干预又是如何促进故事可述性的构

建？学界并未给予充分关注。本文在解读“可述性”这一重要概念的基础上，从事件的选择和再现以及读者阅读兴趣的保持两个方面探讨评论干预如何促进故事可述性的构建。

一、解读“可述性”

社会语言学家和叙事学家拉波夫强调叙事的形式特征和叙事交际活动实施的功能密切相关。著名学者杰罗姆·布鲁纳指出：“拉波夫最大的贡献在于其指出叙事结构存在两种成分：‘发生的事情以及事情值得讲述的原因’。”^[3]拉波夫等叙事学者重视叙述行为，认为目的仅在于概括经历的叙事“可能会被视作空洞无物”，这类叙事同时也应该展示“叙事行为发生时的社会语境所促动的个人兴趣”^[4]。事实上，多数叙述文本的设计都极为重视情境的奇异性，因为简单的事件发展序列并不足以显示事件的重要性，也不能表明故事的要点；也就是说，事件的可述性程度较低。就连追求“客观”事实报道的新闻文本也认为新闻价值高的事件通常正是那些不寻常的事件，如19世纪50年代左右的新闻观就认为，只有那

些离奇、古怪、反常的事件和现象才能构成新闻报道的对象，新闻就是充满趣味性、新奇性、非常性的各种怪闻，“最反常的事实就是最好的新闻，只有罕见的、令人吃惊的事件，才是最有价值的事件”^[5]。这里，我们无意纠葛于这种新闻观念的好坏标准，但需要强调的是，事件本身的新奇特质是构成其可述性的一个重要因素，普通的日常事件可述性自然不会太高。

除了独立于话语层面的事件特征之外，故事的可述性程度高低还取决于其话语特征，即叙述者如何表述故事，以赢得读者情感上或者审美上的回应。很明显，那种认为可述性只和故事层面的事件本身相关的说法是站不住脚的。布鲁纳坚持认为，“故事要值得讲述，必须考虑如何违背或者偏离隐性的经典脚本”^[3]，因为毕竟读者对于存有一定程度不可预见性或者神秘性的故事讲述更有兴趣。故事发展过程之中的惊奇和悬念往往是这种不可预见性的具体体现，如《水浒传》第二十三回“横海郡柴进留宾，景阳冈武松打虎”，武松辞别柴进，“缚了包裹，拴了梢棒要行”。此后文中多次提到“梢棒”，给读者造成的期待是武松将用此“梢棒”打虎。不料，景阳冈真的派上用场之时，却又断成两截：

武松见那大虫复翻身回来，双手抡起梢棒，尽平生气力，只一棒，从半空劈将下来。只听得一声响，簌簌地将那树连枝带叶劈脸打将下来。定睛看时，一棒劈不着大虫。原来慌了，正打在枯树上，把那条梢棒折做两截，只拿得一半在手里。^[6]

金圣叹就此评论道：“半日勤叙梢棒，只道仗他打虎，到此忽然开除，令人瞠目噤口，不复敢读下去，梢棒折了，方显出徒手打虎异样神威来。只是读者心胆堕矣。”^[7]“梢棒”暗示了惊险，同时造成了期待。期待的惊险场面来临时，“梢棒”折断，另一个惊险和悬念产生。故事正是在这种惊奇悬念此起彼伏的过程中，吸引读者，生成文本的可述性。

故事的可述性还可能源于话语层面情节的复杂程度，或者说语义的复杂度。国际知名叙事学家玛丽—劳里·瑞安颇有见地地指出：“有些事件之所以最终成为更好的故事，是因为其叙述版图上存在着更多的叙述支流。”^[8]叙述事件之间不仅存在横向的逻辑联系，也存在纵向的等级关系，重要性不一，查特曼区分了核心事件(Kernels)和卫星事件(Satellites)^[9]正是这个道理。我们完全可以将查特曼的卫星事件视作瑞安的叙述支流，但无论是卫星事件还是核心事件，两者对于叙述文本可述性的重要程度不存在主次之分，甚至某些语境下卫星事件对于可述性的贡献更大，因为卫星事件增加了跌宕起伏和惊险悬念，正是叙述者大展才华的地方。例如中国古代小说《白娘子永镇雷峰塔》描述了一个凄婉动人的故事，罗钢指出其核心事件有下列9个：

1. 许宣与白娘子在西湖上邂逅相遇；
2. 白娘子向许宣表示爱慕之情，赠银给许宣；
3. 许宣因银子被告发，发配到苏州；
4. 白娘子追踪而至，与许宣成亲；
5. 许宣因白娘子赠送的衣物再次受到牵累，被迁徙到镇江；
6. 白娘子再次追踪而至；
7. 许宣与法海相遇，法海指出白娘子是妖怪，白娘子逃遁；
8. 许宣回杭州，再次与白娘子相逢；
9. 法海将白娘子镇压在雷峰塔下。^[10]

这些核心事件固然对于作品的可述性有所贡献，但围绕核心事件的还有很多卫星事件，如许宣与白娘子的初次相逢就伴有“共船”“借伞”和“索伞”等卫星事件，这些事件用以具体化核心事件，使得核心事件更为丰富多彩，从而增强整部作品的可述性。

由此可见，文本的可述性程度取决于故事层面事件的新奇性以及话语层面情节的反常性和复杂性。这两层因素和叙述者的评论干预不无联系，是叙述者主体意识的渗透和彰显。任何事件都是

可以叙述的，区别只在于可述性的程度高低之分。对可述性有了一个较为清晰的认识后，我们在下文从事件的选择和再现以及读者阅读兴趣的保持两个方面全面考察叙述者的评论干预如何促进故事可述性的构建。

二、事件的选择和再现

叙事研究离不开事件，因为它是故事文本中可以直接接触的东西，其他东西可以说都程度不同地隐藏于其后。一个故事讲述的是一件事情，但这件事可大可小，可以划分为许多小事件，小事件还可以再次划分为若干更加微小的事件。因此，一个叙述文本的形成源于多个事件的选择和组合。那么，我们的问题是：为什么讲述的是这件事，而不是那件事？赵毅衡先生认为：“凡是被选择叙述的事件，总有被选择的理由，这个理由就是‘可说性’。”^[11]赵毅衡的“可说性”正是我们这里论述的“可述性”。事件被选择讲述的理由，在很大程度上和叙述者的价值观念相联系。叙述者为什么选择讲述这件事，而不是其他事情，这本身就暗含了叙述者的评论干预。即使是摄像机摄像，也是需要—个取景的角度。取景当然需要在各个场景之间首先比较一番。确定某一场景，也就是摄像人员认为这一场景优于其他场景，有助于表现摄像人员的目的和意图，这其实就隐含了摄像人员的评价和态度。既然任何既定存在的叙述文本所聚焦的事件都是值得讲述的，那么我们完全可以认为事件选择所体现的评论干预是成功有效的。

在选定了主题事件之后，整体事件之中的子事件选择也着实体现了叙述者的评论干预，参与故事可述性的建构。《旧唐书·郭子仪传》和《新唐书·郭子仪传》虽然都讲述郭子仪的故事，但是在故事构成事件的选择上有着较为明显的区别。前者从“郭子仪，华州郑县人”到“唯以饕怒，诬奏判官户部郎中张谭杖杀之，物议为薄”^[12]，约1万字；后者从“郭子仪字子仪，华州郑人”到“子曜、旼、晁、晁、晤、暖、曙、映，而四

子以才显”^[13]，5500字左右，约是《旧唐书》的一半。两相比较，《新唐书》描述的事件增加了什么，又减少了什么？整体而言，一方面，《旧唐书》讲述的事件，如郭子仪还朝，宦官宰相设宴庆功一事、郭子仪诬告张谭且杀之一事等，《新唐书》都没有纳入。究其原因，显然，两件事情或说明了郭子仪的铺张奢华，或表明了郭子仪的不明智，都不利于维护其忠臣形象。另一方面，

《旧唐书》没有选择的事件，如郭子仪常阳破史思明、郭子仪之子郭旼战死沙场、民众以郭子仪吓唬寇贼等，《新唐书》均一一讲述。究其原因，皆因为这些事件突出了郭子仪的军事威名和以大局以国家为重的忠臣气魄。正如董乃斌先生所言：

“《新唐书·郭子仪传》在素材选择和叙事策略方面，对于能够表现郭子仪军事成就和其公忠体国的事件记叙较多，对于有损于郭子仪形象的事件则采取摒弃态度，故较《旧唐书·郭子仪传》，传主的形象更加高大完美。”^[14]

有时，故事讲述即使选择的是同一子事件，其不同的再现方式也可以直接或间接地反映叙述者的态度，构建故事不同效果的可述性。我们试以“张爱玲传记”的三个不同叙述文本为例，比较分析这三个文本如何再现同一事件，即同一时期知名女作家潘柳黛对张爱玲的回忆，从而揭示出叙述者的评论判断如何构建出不同效果可述性的文本。

潘柳黛以女性作家的细腻捕捉到张爱玲在待人接物上的独立性，这是一种非常可爱可敬的性格，盛妆待朋友，哪怕是熟悉的朋友，也是对人对己的尊重。在遵守时间这一点上，张爱玲也是非常地西方化的。潘柳黛作了详细记述^[15]。

上述引文出自刘川鄂的《张爱玲传》。刘川鄂显然是将潘柳黛回忆张爱玲这一子事件作为正面材料使用，其用词“可敬可爱”“对人对己的尊重”等明显散发出叙述者对于张爱玲浓郁的爱之情。叙述者对于潘柳黛又持什么态度呢？“细腻”二字多少能够让我们感受到叙述者对其持有