



WAIGUO  
JINGDIAN DUANPIAN  
XIAOSHUO WENBEN FENXI

# 外国 经典短篇小说文本分析

刘俐俐 著

博雅  
博雅导读

北京大学出版社  
北京

## 图书在版编目(CIP)数据

外国经典短篇小说文本分析/刘俐俐著.—北京:北京大学出版社, 2004.10

(博雅导读丛书)

ISBN 7-301-08016-6

I.外… II.刘… III.①短篇小说-文学研究-外国-近代②短篇小说-文学研究-外国-现代 IV.I106.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 098465 号

书 名: 外国经典短篇小说文本分析

著作责任者: 刘俐俐 著

责任编辑: 张雅秋

标准书号: ISBN 7-301-08016-6/I·0697

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱: [zpup@pup.pku.edu.cn](mailto:zpup@pup.pku.edu.cn)

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 三河新世纪印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm×980mm 16开本 23.625印张 408千字

2004年10月第1版 2004年10月第1次印刷

定 价: 30.00元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

## 导读：聚焦于文本的愉悦

当我写下《聚焦于文本的愉悦》这个题目的时候，其实已经走过了对于叙事性文学作品文本分析的漫长道路，就这项工作的思考也有许多时日了。现在，我愿意描述自己聚焦于文本的路程，以及产生愉悦的精神之旅，以就教于学界同仁。

### 一 聚焦于文本的缘起

三年前我曾经为全校本科生开设“文学鉴赏”课，讲授中外近现代以来优秀短篇小说（也有极个别的古代小说，比如蒲松龄的《聊斋志异》中的《婴宁》）。在细读中自觉地运用 20 世纪以来西方文学研究方法，分析其艺术魅力产生的原因。所谓分析并不排斥“欣赏”，运用方法也是为了更懂行地“欣赏”。同学们喜爱“文学鉴赏”课。记得当时学生们在学校的 BBS 上讨论我讲解的一些篇目，甚至由于我讲了意大利小说家卡尔维诺的五篇现代寓言，一些同学对卡尔维诺产生了浓厚的兴趣，在网上搜集卡尔维诺的其他作品及相关材料，然后用电子邮件发给我。那些日子因为有卡尔维诺、鲁迅、辛格、芥川龙之介等作家虚拟的语辞世界，我和同学们整日沉浸在浓郁的人文情怀和深刻思考中，至今难以忘怀。以此为基础申请到了题为《短篇小说文本分析》的学校教材项目。

从课堂讲授、讨论到形成文本分析的篇章，再到陆续发表，是不断被提问和思考的过程。为了出版这部教材我开始联系出版社，出版社认为篇目太杂，不适合放在一部书里。于是我做了篇目调整，将精力集中在外国短篇小说文本分析上，共计 20 篇。选择原则这里不细说了。想说的有一点也很重要，即我深受茵伽登在《对文学的艺术作品的认识》中研究审美经验时的一个思想的影响。他认为：“我们注意避免打断了解作品的过程，所以我们也避开许多卷帙浩繁的不可能不间断地一口气读完的巨著。我们的思考将限制在阅读相对短一些的作品中”。<sup>[1]</sup> 阅读经验易于把握篇幅短的文本，所以短篇小说适宜做文本分析。

## 二 文本分析的性质

文本分析的性质是什么？这是我在文本分析写作之初就开始思考的问题。为此我重读了波兰现象学美学家茵伽登的《对文学的艺术作品的认识》，他对文学的艺术作品的审美经验这种人类精神现象进行了描绘和研究。在他看来，认识文学的艺术作品有多种态度。“有些人读文学作品只是为了消磨时间并借此消遣消遣……”。这些读者仅仅寻求消遣，而不关心使他们得到享受的究竟是什么，这种行为当然不在茵伽登研究范围之内。茵伽登认为，“我们必须考察在以下两种阅读方式中对文学作品的了解和认识，(1)出于研究目的的阅读；(2)以审美态度完成的阅读。在这两种情况中，文学的艺术作品及其具体化不再是某种其他目的的工具而是成为读者的活动，尤其是他的意识活动的主要对象”。<sup>[2]</sup>以审美态度完成的阅读，是一般读者的普通阅读，这种阅读产生的是审美经验。而出于研究目的的阅读，则是属于“前审美认识”的范围。

对文学的艺术作品进行研究的前审美认识，目的是发现那些使它成为一部艺术作品的特性和要素，即在审美具体化中构成审美相关性质的基础的东西。这种东西永恒地存在于对象之中并且完全以审美相关性质为基础。这种东西是有价值的，茵伽登称之为“艺术价值”。读者在以审美态度观照审美对象的过程中，所产生的审美经验将会创造另一种价值，茵伽登称之为“审美价值”。从茵伽登的全部论述来看，文学研究包含的任务其实是两个方面：第一，揭示和理解文学的艺术作品的“艺术价值”；第二，认识和研究艺术作品审美具体化中呈现的“审美价值”。这种认识和研究只有在审美经验中构成文学的审美对象之后才能进行。我所做的文本分析，其实就是在探寻作为文学的艺术作品的“艺术价值”，以及这样的艺术价值是怎样形成的，即分析出这些经典文学作品何以在那么漫长的时间里能够徐徐不断地挥发出艺术魅力的原因。

既然是这样的工作性质，那么，对于读者具有怎样的意义呢？这使我想到了“导读”这个字眼。所谓“导读”，顾名思义，是引导读者去阅读，但是细细区分，引导是具有不同程度和侧面的。我们所知道的第一种文学导读，是介绍作品产生的时代背景，作家的人生简历等，在我看来，这样的导读只是把读者领到文学作品的门口，然后说，你自己进去看看吧。第二种导读，是先行地把导读者自己对文学作品的理解简要地概括出来，作为读者欣赏的引导，这样的导读可能会有一些真知灼见，但是，较多的情形则是简单化，用

“主题思想”这样的路数来引导读者,在客观上框定了读者的思路。在我看来,这是不可取的。第三种导读,是对应于较长篇幅的文学作品的。“导读”就是复述一遍作品情节,结果是作品原来的韵味和蕴藉消失了,仅仅剩下情节和故事,这样的“导读”对于普及文学名著会起到一定作用,但是,无法实现揭示和理解艺术作品的艺术价值的目的。

如果将我的文本分析看做是一种导读的话,那么,我所做的就如同茵伽登说的,是在文本中“寻找能够包含着一种可能的审美价值基础的性质贮存”,“找到这个性质贮存”,再进而“探究它作为价值的基础具有什么特征”,<sup>[3]</sup>我的目的是,不仅让读者知道他所面对的是优秀之作,而且要让他们知道它为什么会有永久的艺术魅力。当然,在写作过程中,为了显示艺术作品的有效性,我也适宜地穿插一些以一般读者审美态度阅读时所产生的审美经验,以证实这个作品具有引起审美经验的力量。总之,导读是对文学欣赏的引导和超越。如果我们将自己的导读写成较高水平的文学欣赏了,那就失去了导读的意义。

### 三 关于文本的本体论思考

聚焦于文本,在细读中运用多种方法进行文本分析,这个工作其实涉及到两个方面,其一是文本,其二是方法。如果说运用方法对应着文本,而且希望对经典文学作品做现代阐释,显然是阐释学的理念,即一切人文社会科学研究其实都是在理解中存在的,理解是此在存在的方式,理解是属于被理解东西的存在,能被理解的存在就是语言。而各种批评方法则是我们进行理解的工具。但是作为理解的具体对象的文本,它以怎样的方式存在呢?如果确定了文本的客观存在,这就走向了本质主义,而不确定文本的客观存在,批评方法针对着什么呢?这是一个悖论。因此我必须思考文学作品本体论的问题。

我在思考和读书中,非常欣喜地发现了茵伽登对于文学作品的局部本体论的思想。所谓局部本体论,就是读者的文学阅读是对文学作品的意向活动。意向的对象就是以特定方式存在的文学作品,这种存在方式就是局部本体论的存在。茵伽登认为,这个存在看不见摸不着,只有当阅读它,也就是意向它的时候它才存在。那么,文学作品的存在方式是怎样的呢?关于这个问题,茵伽登在《对文学的艺术作品的认识》中,韦勒克、沃伦在《文学理论》中都思考过,可见是个关键性的问题。我又结合弗莱的《批评的剖析》和刘勰的《文心雕龙·知音》,梳理、对比,发现中外文论都不约而同地聚焦于

文学作品的存在方式,或者从“层次”或者从“面面观”的角度相应得出文学文本是一个多层次结构、多侧面构成的看法。

韦勒克和沃伦在《文学理论》第十二章“文学作品的存在方式”中逐一地批评了各种对文学作品存在方式的错误说法之后,在既是确定也是评价的含义上说:“对一件艺术品做较为仔细的分析表明,最好不要把它看成一个包含标准的体系,而要把它看成是由几个层面构成的体系,每一个层面隐含了它自己所属的组合。茵伽登(R. Ingarden)在其对文学作品明智的、专业性很强的分析中采用了胡塞尔(E. Husserl)的‘现象学’方法,明确地区分了这些层面。我们用不着详述他的方法的每一个细节就可以看出,他对这些层面的总的区分是稳妥的,有用的”。<sup>[4]</sup>

这段话表明韦勒克和沃伦认可了茵伽登的文学作品是由若干个层面结合为一个立体结构的思想。茵伽登的文学作品结构包括四个异质而又相互依存的层次:(1)字音和建立在字音基础上的高一级的语言构造;(2)不同等级的意义单元;(3)多种图式化观相、观相连续体和观相系列;(4)再现的客体及其各种变化构成。在四个层次基础上,茵伽登还有一个“形而上质”的层次(崇高的、悲剧性的、可怕的、神圣的),茵伽登认为,通过这一层面艺术可以引人深思。韦勒克和沃伦对茵伽登的这些层面进行了简化,将第五个层面即“形而上质”暗含在“再现客体”层次中。

弗莱则从意义和叙述这两个互相联系的方面对文学作品进行层次分析。他首先把文学艺术界定为“假设性的语辞结构”:文学是虚构的非现实形态,不能用真实的原则来要求;文学艺术是在语辞中存在的虚构世界,由此必须注意语辞的文化内涵以及语辞所携带的传统因素。此外,弗莱还认为文学作品具有多义性:在不同的关联域中便会有不同的意义。文学作品有五个关联域,由此具有五个层次的叙述和意义。他称层次为“相位”。五个相位分别是:文字相位,也就是文学作品内部各词语和各象征间的关系,意义是内向的和含混的。描述相位,也就是文学作品对外部世界的描述、论断和教诲作用,意义是外向的、明晰的。形式相位,也就是文学作品作为一种假设性的语辞结构与它所模仿的自然和真实命题的关系。在最接近真实的事实的一极和最虚构的一极之间,存在多种具有差别的类似于过渡色一样的形式。神话相位,这是文学自身的继承关系的体现,于此相位弗莱提出了文学原型的概念。总解相位,也就是文学作品同全部文学经验的关系,这是一个原型比较集中的阶段,多种原型密集地形成一个“原型中心”,反映了人类普遍的经验 and 梦想。<sup>[5]</sup>

刘勰在《文心雕龙·知音》篇中提出的“六观”思想,与韦勒克、沃伦、弗莱的层次和相位思想有近似之处。刘勰说:“是以将阅文情,先标六观:一观位体,二观置辞,三观通变,四观奇正,五观事义,六观官商。斯述既形,则优劣见矣”。<sup>[6]</sup>在刘勰的意识中,“知”和“音”是分开的,“音”也就是韦勒克和沃伦在他们的《文学理论》中所说的“在自己的结构中包含一种或更多种的能给予每一个后来的时代以高度满足的东西”;<sup>[7]</sup>而“知”则可被认作逢其音的主体的能力,“知”者,具有这种能力的人也。“音”只为那些具有这种能力的“知”者呈现,而且是随着这样的“知”者历时性地出现,“音”也历时性地呈现。这个思想与韦勒克和沃伦在《文学理论》中所认为的“一件艺术品如果保存下来,从它诞生的时刻起就获得了某种基本的本质结构,从这个意义上说,它是‘永恒的’,但也是历史的”<sup>[8]</sup>是极为接近的。

那么,“音”蕴含在哪里呢?刘勰认为,“六观”可以知“音”。“音”就蕴含在那六个方面之中。刘勰认为,六个方面与文学作品这个有机整体相联系。六个方面是可以进入文学作品的路径,在“面面观”中可以获得对文学作品整体的把握。刘勰的《章句》中说:“寻诗人拟喻,虽断章取义,然章句在篇,如茧之抽绪,原始要终,体必鳞次。启行之辞,逆萌中篇之意;绝笔之言,追媵前句之旨:故能外文绮交,内义脉注,附萼相衔,首尾一体”。<sup>[9]</sup>这一思想可以旁证刘勰具有文学作品是多层次构成的思想。为了确定六观的内涵,我将《文心雕龙》研究专家詹瑛的《文心雕龙义证》、范文澜的《文心雕龙注》、周振甫的《文心雕龙选注》<sup>[10]</sup>等对“六观”中每一“观”的解释和界定相互对照、梳理,发现诸位学者的共识:位体基本是作品的题材风格与作品内涵、主题相互协调适应的问题。置辞基本是作品的语辞,用字修辞的问题。通变,基本是文学作品对传统的继承和创新的问题。奇正基本是肯定以正驭奇,也涉及到正统与新奇的问题。事义基本涉及作品中的材料、人物、事物等种种内容,以及典故的运用问题。官商基本涉及的是作品的音乐性问题。

由此可以得出文学作品是一个多层次结构、多侧面的构成,分别是语辞所具有的语音和语义层面;句子和句子所组成的意群层面;形象或者意象及其隐喻层面;客体世界层面;形而上质层面。得到这样的结论,是我聚焦于文本的过程中最为愉悦的事件。因为这个发现和思想的整理,在我看来有几个方面的意义。第一,为文学批评从“多层次的立体结构”来全面动态地认识“文学性”开辟了思路。第二,文本多层次立体结构意味着划出了文本边界,对于文学批评来说是一个有意义的前提。第三,以多层次立体结构为起点,多种方法在文学作品的各层次间进行对话和交往,形成批评话语的间性。



## 四 文本批评的方法

对于文本的分析批评,实质是对文本不断认识的过程。分析批评选用怎样的方法,对应怎样的文本,这里既有直觉和经验在起作用,也有对于方法的理解在起作用。但是我的努力是探索不同的方法在文本之内结合起来运用,而且能够通过转换,使得分析能够走向评价。之所以做这样的探索,是有自己的文学观念的:文学涉及人的灵魂,是对人的心灵关怀的一种有效的方式。这是考察和评价文学价值大小的一个原则,所以,能够走向评价,这符合文本的特性。我的探索在如下几个大的方面。

(一)在自觉地运用文本系统的诸如形式主义、结构主义和叙事学批评等方法的基础上,探索如何从文本之内的分析走向文本之外,即走向文本产生的语境,从而获得对文学作品更为深刻的理解。比如,在对哈代的《彼特利克夫人》这篇被认为是批判现实主义经典作品的分析中,我采用了格雷玛斯结构语义学的行动元理论,在罗兰·巴尔特意义上的功能层进入,分析出在故事层中,客体是具有贵族血统的儿子作为自己财产的继承人,主体则是追求这个儿子的提摩太。发送者是提摩太的妻子安奈塔临终时的幻觉,即幻想出眼下出生的儿子是自己和年轻侯爵的结晶。接受者则是希望后裔是贵族的主人公提摩太。辅助者是非正常人的攀附心态以及各种假象,反对者是常人心态及事实的真相。而故事是在提摩太心理世界中展开的。辅助者和反对者作为两股力量,在提摩太心里此消彼长,目标无论是否实现,对于提摩太来说都是一个怪圈。而辅助者和反对者则是连接着社会和历史文化的通道,从这两元我走向了对于文本之外的英国注重家族、祖荫和血统的文化传统的分析,借以看出提摩太如此悲凉地体验着无法诉说的孤独,他的矛盾和痛苦,他的悲剧的最终根源是人所生活于其中的英国社会历史。<sup>[11]</sup>

原型批评虽然也是分析性质的,但是可以走向评价。我的思路是,依据弗莱在《批评的剖析》中的思想,对神话原型不同程度的移用,是文学性生成的来源,所谓移用,就是文学叙述在神话和自然主义这两个极端之间展开选择的结果。所以,在对作品进行叙事分析的基础上,使形象或者意象突显,进而分析对神话原型移用的情形,“移”是改变、革新,“移”体现了作家对自己描写对象的理解和确认,“用”是继承、借鉴,“用”体现了作家在文化传统和历史河道中的书写性质,他必须从这个传统中汲取和借鉴。我们通过对形象和意象对神话原型的移用程度的分析,则可以发现作家艺术追求的通道。在对爱伦·坡的《厄歇尔府的倒塌》的分析中我作了这样的尝试。在叙

事学分析基础之上,我从作品中许多怪诞之处入手,发现罗德里克的妹妹死而复生,厄歇尔府顷刻间的坍塌,这些日常性现象的嵌入,使作品产生了隐喻。死而复生是一个原型,再加之复生又死亡,人的死亡与厄歇尔府的倒塌两个意象形成互为隐喻的关系,以屋的倒塌喻人的死亡,以人的死亡来加强房屋倒塌的恐怖,两个意象互为隐喻,生发出象征意义:人与物具有神秘的宿命一样的关系,难以摆脱。我进而分析了,厄歇尔府和罗德里克·厄歇尔兄妹同为一体的隐喻,是对怪兽与英雄同体神话原型的移用。沿用的是怪物和人同为一体,而改变则是主要的,被改变的是罗德里克·厄歇尔兄妹不是像提修斯这样的英雄,而是恐惧、忧郁和精神失去理智的人。另一个改变是容纳在怪物中的罗德里克·厄歇尔兄妹和作为怪兽的厄歇尔府在同一个方向上走向终结,而不是像提修斯那样率领一群雅典少男少女从克里特岛的迷宫里走出来,也不再像龙的原来的牺牲者们那样在巨龙被杀死之后得以复活,以人与怪兽分离的乐观情形为结局。在这样的“移用”之中可见《厄歇尔府的倒塌》对人的精神崩溃的恐惧,对人类精神状态悲剧性的意识和焦虑。<sup>[12]</sup>

在叙述层面分析中,发现叙述者和隐含的作者之间的距离,进而分析这种距离,是从文本之内走向文本之外的另一条通道。比如在分析美国作家林·拉德纳的《理发》的时候,一方面分析叙述者即理发师的讲述,他的讲述所构成的故事,另一方面,也分析理发师讲述中不自觉地用直接引语透露出来的另一种声音,具体说就是小镇新来的斯太尔医生的声音,同时在小说结尾用“上油还是干梳”一句话,将理发的顾客从故事中拉回到现实,让读者意识到还有一个故事外的叙述者,即作家的替身,作家替身的叙述者才是最可靠的。所以,面对这种其实存在两个叙述者的小说文本,于细枝末节中发现两个叙述者及其距离,是从分析走向评价,从故事走向人文关怀的通道。我用这样的批评思路,分析过马克·吐温的非常经典的短篇小说《竞选州长》,发现小说中这个参加竞选州长的叫做马克·吐温的人,作为第一人称的叙述者,被作家设计成一个“言者不知”的叙事形象。这个视角叙述出来的是“通篇性讽刺”。马克·吐温作为言者,他进入了竞选中被人诽谤也必须诽谤他人这样的怪圈而不自知,反而用他自己认为正确的逻辑不断地解释、分辩,反而越陷越深。作者则引导心领神会的读者去加以更正,通篇讽刺只为作者与读者所知而不言者意识到。这样的分析显示出,《竞选州长》中叙述者和隐含的作者之间的距离比前面提到的《理发师》中的叙述者理发师和作家的替身的叙述者之间的距离更大,大到产生了“通篇性讽刺”的效果。

当然,从文本系统的形式主义、结构主义和叙事学等方法的分析走向文本之外的评价和判断,还有许多通道,是否可以说,那些可作为批评方法的范畴都具有“通道”的可能性?这里我仅仅就有限的几个方面做了介绍,在我的文本分析中还可以读到其他一些通道,随着探索的深入,对于通道还会有更多的发现。

(二)仅就叙事学理论而言,努力探索在经典叙事学和后经典叙事学的结合中综合分析与评论。学术界将发起于20世纪60年代,受结构主义影响而产生的叙事学理论叫做经典叙事学,也叫做结构主义叙事学,属于形式主义文论范畴,着眼于文本自身。后经典叙事学是指20世纪80年代以来产生的叙事学理论,后经典叙事学顺应着读者反应批评、文化研究等新兴学派,关注读者和语境。学术界有观点认为经典叙事学已经过时,后经典叙事学取代了经典叙事学,正如申丹在《经典叙事学究竟是否已经过时?》中所说:“20世纪80年代以来,经典叙事学遭到后结构主义和历史主义的夹攻,研究势头回落,人们开始纷纷宣告经典叙事学的死亡”。<sup>[13]</sup>在我看来,对于文本批评来说,过时与否并不重要,重要的是我们如何吸收这些理论,使之转化为批评方法,并且能够互相结合,更深入地抵达文本,揭示文本中的“文学性”。在这方面我做了一些尝试。比如,对于获得诺贝尔文学奖的英国作家奈保尔的《博加特》、《没有名字的东西》、《烟花专家》<sup>[14]</sup>三个短篇小说的分析,我运用了经典叙事学理论,分析第一人称叙事中的回忆基调,其实是有两个第一人称,一个是回忆主体,一个是体验主体,回忆主体所知所感覆盖了体验主体,并且在两个时空的对话中挥发出反思的意味。同时我也借鉴了后经典叙事学的一些思想,比如希利斯·米勒对于开头、结尾、线条等传统叙事学批评范畴的颠覆所产生的思想,转换为批评的视角和方法,<sup>[15]</sup>发现奈保尔这三篇小说的结尾,从表面上看,总是有条不紊地、一根不漏地将各条线索收拢在一起,也就是打结,但是,仔细品味,可以发现他在每一篇小说的结尾,都留下了更让人魂牵梦绕的想像,让人放心不下,也就是解结。所以,既是打结,也是解结。小说结尾的时候,人物总是在开始一个新的流浪,一个新的生活可能。新的人生故事似乎在等待着叙述。奈保尔为什么偏爱这样的结尾方式?这就可以结合语境研究了。从与奈保尔其他小说共同形成的互文性来看,发现无根的痛苦是飘荡于奈保尔许多小说的共同情调。他传达的是无根人的痛苦。他笔下的人物命运必然带有这样的漂泊感,落实在结构上,就显现为既在打结,也在解结。他不知道他笔下人物的最后归宿,他的人物和他一样,依然没有找到最后的停泊地。这就走向了

奈保尔小说对无根人的精神关怀的评价了。

将经典叙事学和后经典叙事学的范畴和理论转换为文本批评方法,并且相互结合,是文本分析中大的思路,可以结合的具体范畴和方法还有许多,有待今后的探索。

(三)借用于叙事学和其他文学批评的范畴和术语,转换成批评方法。各个时期各个流派的文学理论不仅以其理论框架为自己的特征,更将自己的文学思想凝固成一系列范畴。范畴,正如列宁在《哲学笔记》中所说的:范畴是区分过程中的梯级,既是认识世界过程中的梯级,又是帮助我们认识和掌握自然现象之网的网上扭结。范畴是严格的已经定型的理论形态,还有一些术语,也属于理论形态的一种。这些范畴和术语是对于对象的认识的体现。同样,对于叙述性文学作品的本性特征的认识,主要也是以范畴和术语表达出来的。范畴属于本体论,是关于“存在”和“是”的理论体现。本体论与方法论是一个金币的两面,自然也可以成为我们批评的武器。在文本分析中根据具体文本我做了这方面的尝试。

1. “不定点”的概念来自现象学家茵伽登,他界定为“凡是不可能说(在作品句子的基础上)某个对象或客观情境是否具有某种特征的地方,我们就发现存在着一个这样的不定点”。<sup>[16]</sup>“不定点”具有动力学意义,它可以让读者从各自非同寻常的角度重新构造意义,“不定点”还能对阅读保持自觉性和新鲜感起到激励作用。“不定点”具有本体论的意义,在本体论上,“不定点”是不可选择的,叙述必然留下“不定点”,但是,从策略上说,“不定点”又是可以选择的,叙述什么,空下什么可以依据叙述者对于书写对象的理解来决定。在对托尔斯泰的《舞会以后》的文本分析中,在叙事学分析基础上,我进而用“不定点”的概念分析了文本中的一段空白,也就是“不定点”。舞会以后,叙述者伊凡·瓦西里耶维奇兴奋至极,睡不着觉,在野外的教练场上,看到了瓦莲卡的父亲,那位在舞会上温文尔雅、慈祥可亲的上校,在发号施令惩罚逃跑的鞑靼士兵,还给那个不使劲鞭打鞑靼士兵的矮个子士兵一个耳光……这给伊凡·瓦西里耶维奇极大的刺激,伊凡·瓦西里耶维奇自己叙述道:“他显然知道一件我所不知道的事情”,“如果我知道他所知道的那件事,我也就会了解我看到的一切,不致苦恼了”。面对着如此巨大的反差,伊凡·瓦西里耶维奇保持了沉默,在叙述上相应地留下了一段空白。这在阅读上具有怎样的效果呢?其一,是刻画了伊凡·瓦西里耶维奇宽容、理解,对于不了解的事情不轻易加以判定的性格特征。其二,是在矛盾中生发出文学意味。从逻辑上来说,伊凡·瓦西里耶维奇的这个态度也显示了逻辑的力

量,但是文学意味恰恰在于,合乎逻辑就合乎情感和价值判断吗?回答显然是否定的,而艺术的力量就来自这种既合乎逻辑而又不合乎情感和价值判断的矛盾之中。我们在阅读中体会到了这种审美情感的痛苦。其三,是沉默能够调动起读者积极的想像。当伊凡·瓦西里耶维奇表示了“他显然知道一件我所不知道的事情”这个态度的时候,也就意味着把这个猜测的权利让给了读者。

2. “互文性”概念来自法国女学者克里斯蒂娃(Julia Kristeva)。“这一术语,表示任何一部文学文本‘应和’(echo)其他的文本,或不可避免地与其他文本互相关联的种种方法。这些方法可以是公开的或隐秘的引证和引喻;较晚的文本对较早的文本特征的同化;对文学代码和惯例的一种共同累积的参与等”。<sup>[17]</sup>“互文性”之所以可以引入文本批评,在我看来,主要因为这是一个关于联系的思想,可以涉及文化传统的承袭,涉及作家与社会,作家与其他作家,作家与作品,以及作品与作品的广泛的联系。这就为我探索文本之内的分析与文本之外的评价相互结合找到了一条通道。比如,我对芥川龙之介的《竹林中》的分析,首先分析叙述层的多重叙述者叙述出来的矛盾、失真、世界无法复原的特点。对此我的概括是:七个人物各自的叙述,不是无意为之的,超越于七个人之上的是隐含的作者。隐含的作者显然不是为了创造一个可以通过刨根问底就使真相大白于天下的情杀案,也不想通过曲折的情节发现元凶。追求故事的真实显然是不可能的。其中流露出隐含的作者的悲观。于是,我从“互文性”的思路,考察芥川龙之介其他作品与《竹林中》构成的互文性,以及与在日本历史上已经存在的古事构成的互文性进行分析。所谓其他作品分别是《罗生门》、《鼻子》、《父》和《孤独的地狱》《橘子》等。这些作品写作时间与《竹林中》大致相近,都是写人与人的隔膜,正如《孤独的地狱》中的叙述者说的:“在某种意义上,我也是一个受孤独地狱折磨的人”。<sup>[18]</sup>这些作品印证了《竹林中》的悲凉感叹的历史性背景。至于与古事的互文性,如鲁迅所说:芥川龙之介“复述古事并不专是好奇,还有他的更深的根据:他想从含有这些材料的古人的生活当中,寻出与自己的心情能够贴切的触著的或物,因此那些古人的故事经他改作之后,都注进新的生命去,便与现代人生出干系来了”。<sup>[19]</sup>具体地说,就是《竹林中》受到成书于日本永保元年的《今昔物语》中的一个故事的启发,并借用这个故事改写而成。但是,《竹林中》不是简单地对于较早的《今昔物语》的进一步同化,而是拓宽了意义域,超越了对武士这个阶层的某个看法,形成一种更为抽象的对世界对人生以及对真实的看法。可见,在互文性的思路中,文本分析突破

了文本自足,在更广阔的视野里对作家的艺术追求以及艺术风格予以评价和判断。

(四)文学作品本身的千变万化不断地向文学批评方法提出挑战,在文本分析的实践中,我们发现,有些作品是运用既有的批评方法所无能为力的,必须探索新的批评方法,理论的创新就在其中了。我们对卡夫卡的《饥饿艺术家》的分析就是这样。通过细读发现,无论采用怎样的方法,比如人物心理分析方法、功能分析和结构主义的叙事视角分析等,似乎永远不能抵达《饥饿艺术家》的真正意味,总觉得隔靴搔痒,无法酣畅淋漓地表达自己的理解。希利斯·米勒在他的《解读叙事》一书中认为,有些作品就像一个难以解释的符号。既不完全澄明也不完全遮蔽,而这种情形恰恰是艺术的一种存在形态,某一种艺术就存在于完全澄明和完全遮蔽之间;叙事艺术作为一种特殊的符号,具有理性无力担当的功能,讲故事的目的并不是为了搞清楚某些事情,而是为了感受某些事情;“难以解释的符号”是优秀艺术的标志。这个思想启发了我,既然艺术中有这样的类型,那么,批评对于它也不可能完全让其清晰和理性化,那么,批评能否让它的不可解释性,不可理解性更为突显出来,以揭示艺术作品产生魅力的原因?我所做的尝试是,通过直觉感觉到这个作品不可解释,于是依据文本所叙述的虚拟情境及故事,假设几种命题,并且用这些命题逐一地与文本的虚拟情境及故事对应分析,由于不可解释,所以,分析的趋势必是逻辑地发现其中的悖论,在这种悖论的展开中体悟审美意味,展示艺术价值产生的原因,我将这种批评方法叫做假设命题式批评。

对于《饥饿艺术家》,我们设置“饥饿表演是艺术”、“饥饿表演不是艺术”这两个互相矛盾的命题,分别对作品进行分析,结果是作品变得更加复杂,原来没有显现出来的悖论得到了彰显,最根本性的究竟饥饿表演是否是艺术都成了问题,那么,在这个基点上的一切判断和分析都随之成了问题。但是我们也发现,作品的魅力就来自于这个悖论的显示过程。在假设式命题中重新提问这种批评方法,与我们对作品本体的认识深化相对应。命题可以根据作品特点自行设计,命题提出后,如何进入分析,也要看具体作品的特点。但是总归探索已经开始,开始就有意义的。

## 五 文本分析的多方面意义

作为一种批评活动,文本分析具有多方面的意义。包括对于读者和我自己研究工作两方面的意义,由于后者带有心得色彩,所以我侧重说说对我

的研究工作具有怎样的意义。

文本分析激发了我关于文学的一些思考。仅以两点为例来谈谈。

首先是我对于文学理论的创新路径有了一些体会。文学理论的最初产生是对于文学现象的发现和整理、思考最后抽象为理论形态,这种方式所产生的文学理论积累到一定阶段之后,产生的机制发生了一些变化,即开始从理论生发出理论,不再是纯粹地对现象的归纳、概括和抽象,而是通过思辨,推理地从理论到理论。这是人类思维的成果日益丰富和精神财富产生方式拓宽的表现。但是,对于文学理论建设来说,当我们长久地脱离了文学现实,理论距离现实越来越远的时候,潜在的危险就是文学理论的虚空和脱离实际。因此适时地返回文学作品,是生发出理论灵感的重要途径。20世纪90年代以来,美国的文论家们不断地回到文本,尤其回到经典文学作品,发现新的问题,成为他们理论创新的特点。比如希利斯·米勒的《解读叙事》就是回到亚里士多德的《诗学》和索福克勒斯的《俄狄浦斯》,发现《俄狄浦斯》是亚里士多德《诗学》“理论阐述体系里一位怪异的客人”。<sup>[20]</sup>虽然希利斯·米勒解构了经典叙事理论的一系列范畴和概念,但是他在解构的过程中,必须依然凭借这些概念范畴进行论证,所以自然地表述了他关于叙事的思想。

用一个例子来说明我是如何在对经典文本的分析中不断地发现问题,从而产生理论灵感,并促使我进一步思考的。在分析马克·吐温《竞选州长》的时候,我确定了这篇小说是“通篇性讽刺”,即那个叫做马克·吐温的参加竞选的人是一个糊涂的没有认识到竞选本质的叙述者,那么,也就意味着我确定了隐含的作者与这个叙述者之间存在着较大距离,事实上,隐含的作者在心领神会地带领我们读者倾听/观看这个糊涂的叙述者,并且居高临下地认识他的错误。那么,相应的问题就是,我是怎么确定这两者之间是有距离的?这与文本分析者的眼光、知识和批评视野有关系。其实,《竞选州长》被介绍到我国已经很久了,以前,我们总认为那个叙述者马克·吐温所叙述的是对资本主义所谓民主选举的公平合理的虚伪性的揭露和控诉,只要认可了他的揭露和控诉,和他取得一致就是对这个文本最到位的理解了,当时对这个作品的肯定基本是在这个意义上的。那个时候我们为何没有现在这样的批评眼光呢?所以判断叙述者和隐含的作者的区分,是文本分析中一个涉及到前理解、批评视野和眼光的复杂的理论和实践两方面的问题,值得研究。

其次,文本分析工作对于我来说,也成为了一个可以激发认识和组织各种批评方法的重要的生发点。如前所述,2002年由申丹主编、北京大学出

出版社出版了共计五本的“新叙事理论译丛”。随之申丹在《外国文学评论》2003年2期发表了《经典叙事学究竟是否已经过时?》的论文,提出经典叙事学没有过时,后经典叙事学也并没有取代经典叙事学,因为经典叙事学是叙事语法和叙事诗学,讨论的是规约性的叙事语法等共同性的东西,所以没有涉及到语境和读者,而后经典叙事学是叙事批评,自然要结合具体文本,必然涉及到读者反应和语境,所以,经典叙事学和后经典叙事学是各有侧重,并不存在后者取代前者的问题。在我看来,提出“经典叙事学究竟是否已经过时?”这样的问题,仅仅在对西方文学理论的地位和影响进行评价的角度才具有意义,或者说,这个问题本身没有多大价值。我的看法是,无论经典叙事学或后经典叙事学,都应该纳入到我们自己的文论建设,具体说就是批评理论建设的框架中来理解、吸收。我们关注的是这些西方理论的方法论意义。比如我在文本分析中发现,在运用经典叙事学的诸如核心功能、催化功能的同时,也可以吸收希利斯·米勒的解构思想。作为批评方法,希利斯·米勒解构了亚里士多德《诗学》中关于开头、结尾、情节等范畴,在哲学思路里对这些范畴作了重新理解。这被我吸收到文本分析中,我进而认为,既然纯粹的开头是不可能的,但是在具体文本中又确实存在着开头,那么,可见开头是人为的、强制性的价值判断和主观感情倾向就蕴含于其中,这恰恰弥补了经典叙事学在文本之内分析而不可能涉及到价值判断的缺陷。如前所述的对奈保尔的三个短篇小说的结尾特别突出的既是打结又是解结的特点进行分析,得出这是因为奈保尔浓重的漂泊气息影响到他对文本的构架和人物的处理的结论。当然这里我仅以对经典叙事学和后经典叙事学理论和范畴进行组织和结合为例,实际上,可以组织和结合的点还有很多,文本分析可以激发的研究课题是开放性的。

## 六 本书的编排体例

将20篇文本分析编辑在一起,按照怎样的顺序呢?按照批评方法的类别,显然有问题,因为每一篇文本分析采用的方法都不是单一的,往往几种方法结合并且互相转换地运用,所以难以分类。按照作家所属的国别,也有问题,因为即便同一个国家的作家,风格和流派也可能有很大的差别,所以,同一个国度的作家排在一起没有什么意义。既然我们的文本分析,重在研究艺术价值形成的原因,那么,强调作品的个性价值是最突出的,所以,我采用了按照作品发表先后顺序的原则编排,意在文学作品一旦产生,就成为人类的共同精神财富,取世界文学的含义;还在于这样的编排,作品仿佛一颗



颗珍珠,被穿在一根时间的金线上,经受时光的考验,历久而弥新。本书以文本分析为主,在每一篇文本分析后面都附有作品,以及作家简介。既然我们所做的是文本细读中的分析,那么,阅读原作品就是必须的。回到文学事实本身总会有所发现的。至于作家简介,是为读者阅读提供一些背景性材料。

## 注 释

- [1][2][3][16] 罗曼·茵伽登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷、晓未译,中国文联出版公司,1988年版,第15页,第180页,第306页,第49—50页。
- [4][7][8] 韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚、邢培民、陈圣生、李哲明译,三联书店,1984年版,第158—159页,第163页,第278页。
- [5] 详见弗莱《批评的剖析》,第二编“伦理批评:象征理论”。陈慧、袁宪军、吴伟仁译,百花文艺出版社,1998年版。
- [6][9] 刘勰:《文心雕龙》,范文澜注,人民文学出版社,1978年版,第715页,第571页。
- [10] 詹瑛:《文心雕龙义证》,上海古籍出版社,1989年版;范文澜:《文心雕龙注》,人民文学出版社,1978年版;周振甫:《文心雕龙选注》中华书局,1980年版。
- [11] 这个文本分析以《心里展开的故事与人的痛苦》为题发表于《外国文学》2003年5期。
- [12] 这个文本分析以《〈厄歇尔府的倒塌〉的现代阐释》为题发表于《外国文学研究》2003年4期。
- [13] 《外国文学评论》2003年2期。
- [14] 这三个短篇小说发表于《外国文学》2002年1期,周茹薪翻译,陈正发校。
- [15] 详见希利斯·米勒:《解读叙事》,申丹译,北京大学出版社,2002年版。
- [17] M.H. 艾布拉姆斯:《欧美文学学术语词典》,朱金鹏、朱荔译,北京大学出版社,1990年版,第373页。
- [18] 《芥川龙之介小说选》,文洁若等译,人民文学出版社,1981年版。
- [19] 转引自吕元明《日本文学史》,吉林人民出版社,1987年版,第260页。
- [20] 希利斯·米勒:《解读叙事》,申丹译,北京大学出版社,2002年版,第5页。