



外国文学研究资料丛书

意识流,文学手法研究

华东师范大学出版社

意识流,文学手法研究

中国社会科学院外国文学研究所

外国文学研究资料丛书编辑委员会编

[美]梅·弗里德曼 著

申丽平 王少丽 曲素会 陈冯熾 译 张中载 校

华东师范大学出版社

(沪)新登字第201号

意识流：文学手法研究

中国社会科学院外国文学研究所 编
外国文学研究资料丛书编辑委员会

[美]梅·弗里德曼 著

申雨平 曲素会 王少丽 陈冯嫵 译

张中载 校

华东师范大学出版社出版

(上海中山北路3663号)

新华书店上海发行所发行 华东师范大学印刷厂印刷

开本:850×1168 1/32 印张:8.25 字数:210千字

1992年8月第一版 1992年8月第一次印刷

印数:1-3,000本

ISBN7-5617-0887-4/I·070 定价:6.40元

外国文学研究资料丛书编辑委员会

(以姓氏笔划为序)

顾问:	冯至	季羨林		
编委:	王佐良	王道乾	叶水夫	包文棣
	刘宁	刘硕良	朱虹	吕同六
	吴元迈	陆梅林	陈冰夷	陈桑
	李芒	李辉凡	张羽	张耳
	张玲	张黎	余顺尧	郝铭鉴
	姚见	柳鸣九	袁可嘉	郭家申
	夏玫	夏仲翼	倪蕊琴	黄宝生
	绿原	董衡巽	韩耀成	谭立德
主编:	陈桑			

外国文学研究资料丛书

编辑说明

本丛书原名《外国文学研究资料丛刊》，主要编译世界各国古代、中世纪、近代和现代的重要文学资料，以供外国文学、文学理论的研究和教学等工作参考用。选材以有代表性、有重大影响或有较高学术价值者为主，兼收正面和反面材料。分册出版，每册有一个或几个中心。一般为资料汇编，个别则为专著的译本。

丛书的内容包括以下各个方面：(1)马克思主义经典作家文艺思想研究资料；(2)文艺理论问题研究资料；(3)文学史上重要时期、重要流派或思潮研究资料；(4)现代、当代各国文学流派研究资料；(5)重要作家和批评家、重要作品研究资料；(6)其他。

序 言

本书所探讨的，是意识流中与文学直接相关、与心理学和音乐间接相连的某些方面。第一章从某种意义上说，可谓总览全书，目的是以微形呈现这一理论的发展过程。人们常用内心独白、感觉印象、内心分析等术语与意识流替换使用，本章把意识流与这些术语区分开，并为之确定意义。第二章从文学史角度对意识流在英国、法国和俄国的发展进行研究，上自斯特恩、狄德罗，下至约瑟夫·康拉德和格特鲁德·斯泰因。第三、第四两章探究首先在威廉·詹姆斯和亨利·柏格森的著作中，然后在弗洛伊德和容格的理论中得以揭示的意识流问题的心理学宗旨。文学与音乐之间的关系令人困惑，而在同现代小说相关时，这一问题尤其突出。这便是第五章所思考的内容。人们不仅看到旋律配合、和声、主导旋律运用于文学，而且还发现以诸如赋格曲和奏鸣曲等音乐形式为基础的种种真正的相似性。第六章研究两位被人忽视的法国作家——爱德华·迪雅尔丹和瓦勒里·拉尔博。他们两人为使意识流成为法国小说中人们接受的一种传统作出过努力。写作风格的相似，以及他们与乔伊斯的友谊，使他们两人联系密切，也决定了他们生前不能获得很大文学成就。第七章探讨多萝西·理查森和维吉尼亚·吴尔夫对英国小说中意识流手法所作的贡献，而内心分析法则一向为英国小说界所偏爱。第八章对乔伊斯运用意识流方法写作的作品，尤其是《尤利西斯》，进行了细致研究。最后一章简要地估价意

识流手法及其在乔伊斯以后小说中的衰落。

全书的结构是由抽象到具体，前五章是全景式的综述，其余四章是紧扣原文的分析。本书旨在对个别作家认真研究之前，先讨论一切有关方面：文、史、哲、心理学以及音乐等以介绍本书主题。这种方法自然是一系列研究文学的途径的综合；它试图把明显对立的如德国的思想史同法国评论界倾向的文本分析进行调和。

本书只对有关问题作了一个概括的介绍，希望有志者对书中提到的某些方面作一些更为深入细致的探讨。这样一项工作不仅需要讨论乔伊斯之后小说未来的发展方向，还需要对近期的小说作出评估。因此，对书中故意夸张的范围和某些十分明显的纯文学倾向，敬希读者谅解。

就在本书即将完稿之前不久，罗伯特·汉弗莱一本关于意识流的专著出版了。汉弗莱先生在前言中声明，他的作品本来是“一种如何写意识流小说的指南”。他的书只限于此，所以，他已经优雅地为我们这部研究意识流手法的历史及其在文学以外的各种应用的作品打开了方便之门。

书中所有的法译英均由我翻译。似乎很有必要在有关迪雅尔丹和拉尔博的那一章里附上原文，因为，翻译无论同法语原著如何接近，原文中许多文体上的优雅细腻之处还是丧失了。《月桂树被砍》这本小说，现存的有斯图亚特·吉尔伯特的佳译《不复林中》。我参考了这一译作，但没有照搬照抄。

现在这部作品原先是上交耶鲁大学比较文学系的一篇博士论文，第六章的一部分经修改后曾刊载《耶鲁法语研究》。这项研究是在亨利·佩尔的建议下进行的。我对意识流的兴趣是同我对他本人以及他对文学无比的忠诚所怀的崇敬分不开的。我要感谢勒内·韦勒克，他仔细阅读了我的手稿，在复审时提出了准确无误的建议。他在文章的评论性和学术性方面都给予了指导，对此我十分感谢。也感谢埃里希·奥尔巴赫，因为他的《论模仿》给我以灵感，启发了最后一章的研究方法，他也对手稿的修订提出了宝贵的建

议。肯尼思·康奈尔不吝才华，不惜时间，给我以帮助，我对他也表示深深的谢意。

下列出版者允许我引用版权所有的资料：阿尔弗莱德·A·诺普夫股份有限公司：《人生历程》，多萝西·理查森；韦金出版社股份有限公司：《青年艺术家的肖像》、《都柏林人》、《为芬尼根守灵》，詹姆斯·乔伊斯；蓝登书屋股份有限公司：《尤利西斯》，詹姆斯·乔伊斯，《喧嚣与愤怒》、《在我弥留之际》，威廉·福克纳；《西格蒙德·弗洛伊德的基本著作》，哈考特·布雷斯股份有限公司：《达洛威夫人》、《到灯塔去》、《普通读者》（第一、二集），维吉尼亚·吴尔夫；《寻找灵魂的现代人》，C. G. 容；亨利·霍尔特股份有限公司：《心理学原理》，威廉·詹姆斯；哈珀兄弟股份有限公司：《针锋相对》，奥尔德斯·赫胥黎；查尔斯·斯克里布纳子公司：《小说与传说》，第19、21卷，亨利·詹姆斯，《小说艺术》，亨利·詹姆斯；布兰特及布兰特股份公司：《蓝色的航程》节选（查尔斯·斯克里布纳子公司出版）1927年版权拥有者康拉德·艾肯；加利马尔出版社：《情人，幸福的情人》，瓦勒里·拉尔博；艾伯特·梅森出版社：《内心独白》、《月桂树被砍》，爱德华·迪雅尔丹。最后我还要感谢《光轮》的编辑们，他们让我从他们的翻译本上引用了C. G. 容格有关乔伊斯《尤利西斯》的文章中的段落。

梅尔文·弗里德曼

一九五四年八月于耶鲁大学

目 录

序 言	1
第一章 意识流概述	1
第二章 意识流小说的历史背景	21
第三章 威廉·詹姆斯与亨利·柏格森:心理学基础	70
第四章 弗洛伊德与容格:意识问题	94
第五章 与音乐的相似性	116
第六章 爱德华·迪雅尔丹与瓦勒里·拉尔博:内心独白的运用	132
第七章 多萝西·理查森与维吉尼亚·吴尔夫:意识流在英国	166
第八章 詹姆斯·乔伊斯:意识流手法的全面发展	197
第九章 乔伊斯以后的意识流:终曲	231

第一章 “意识流”概述

第一次世界大战之后不久，一种新的文艺技巧受到了人们相当大的欢迎。它几乎完全阻止了作家插手自己的作品，使得不加评述解说的类似内心生活的片断在文学上成为可能，这种技巧曾恰当地被称做“内心独白”或者“意识流”。它不可避免地会引起同巴尔扎克、司汤达的个人独白，白朗宁和丁尼生的戏剧性独白和普鲁斯特的回忆独白的比较。

要想追溯“内心独白”这个词的真正出处是不大容易的。（一般来讲，它译成英文就是“interior monologue”，或“inner monologue”。）据我们所知，最早提到这一名词的是在大仲马的小说《二十年后》（1845）里：“公爵怀着焦急的心情听着拉·拉梅的内心独白，以至于他脸上都露出来了。”在戈蒂叶^①的《丧门神》里也有类似的说法——戈蒂叶的这本小说，我们这一辈人几乎一点也没注意过，但从技巧方面看来，它很有趣味，值得重新加以评价。戈蒂埃曾这样写道：“他的内心独白归结为这样的一句话，他焦急地咕哝着：‘利奥波德号的船长要是把这个家伙扔到大海里就好了。’”

“内心独白”在大仲马和戈蒂叶这两部小说里，大概还不算是1845或1857年间使用这种文艺技巧的实例。它们只是一些孤例，说明最初把两个词儿连接起来，用以表示那时候还没有适当的文学词汇可以描写的现象。大仲马和戈蒂埃给现代文学的批评词汇

① 戈蒂叶（1811～1872），法国作家。

增添了一个名词,同时,在运用当中,预示了一种新的艺术技巧。

“意识流”这一名词,当初并不象“内心独白”一样应用在文学作品里,但是使用起来却很有效验。在威廉·詹姆斯的《心理学原理》里曾见过这一名词。这本书当初是1874到1890年间在刊物上发表的一些文章。与我们有关的两篇,即全书第一卷中的第八、九两章,是在1884年《心灵》杂志上发表的。文章阐述了詹姆斯心理学学说最有特色的理论:即把思想比做一股流水的概念和“意识汇合”的观念。这些概念是把心理学语词变成艺术手法的试金石。詹姆斯在他的《心理学原理》第九章里使用“意识流”这种说法至少有五次之多,并且和不大合适的“思想流”的说法经常交替使用。把意识流比做一股流水是贯穿全章的一个隐喻。它给我们当代文学增加了一个固定词汇。它是一个相当生动的说法,出色地表现了徘徊在无意识边缘上的思路。詹姆斯心理学原理的这种定义很容易运用到文学作品上。“意识并不表现为零零碎碎的片断。譬如,象‘一连串’或者‘一系列’等字样都不象起初表现的那样合适。意识并不是片断的连接,而是流动的。用一条‘河’,或者是一股‘流水’的隐喻来表达它是最自然的了。此后,我们再说起它的时候,就把它叫做思想流,意识流,或者是主观生活之流吧。”

批评家们几乎不加区别地使用“内心独白”和“意识流”。用英文写作的批评家们一般惯用后者,用法文写作的则一贯采用前者。这也许是因为,在法文中没有直接相当于意识流这个名词的同义语。德国人和俄国人——我们也将考虑他们的文学传统——分别采用“erlebte Rede”(经验谈),和“внутренний монолог”(内心独白)的字眼。这些字眼当然比“意识流”更接近于“内心独白”。显然,詹姆斯新创的隐喻,就象许多诗中的形象一样,不大容易翻成其他国家的文字。德文正好有一个恰当的同义语,就是“Strom des Bewusstseins”(即意识流)。但是,这个名词几乎完全只限于用在形而上学上。这一事实多多少少解释了至少是上述三种外国文学中的混乱现象。不过它不能说明用英文写作的批评家的难处。他们

常常用“意识流”的字眼，把它当作“内心独白”的确切的同义语。

依照罗伯特·汉弗莱^①的说法，当批评家把这两个名词等同起来的时候，他们正好是把“文体——意识流——和“技巧”——内心独白——混淆起来了。意识流小说应该被认为是一种主要挖掘广泛的意识领域、一般是一个或几个人物的全部意识领域的小说。换句话说，在这部小说里，无论是结构、主题，或者是一般效果，都要依赖人物的意识作为描写的“银幕”或者“电影胶片”而表现出来。我们之所谓意识，实际上就指的是注意力的整个范围，包括逐渐趋向无意识的演变和完全的清醒状态。

其实，并没有什么意识流技巧。假若有人这样说，那么在文学批评的专门术语上就犯了严重的错误。“意识流”是小说的一种形式，正如“颂歌”或“十四行诗”是指诗的某种形式。“颂歌”和“十四行体”虽然运用某种互不相同的诗的技巧，但是它们仍然属于同一类别范畴。在叙述体小说和意识流小说之间也可能作出类似的区别。技巧上的不同来自两种不同的思维方式。可以说始终是这样：一种是直接的思想，另一种是梦想，或者是幻想。用传统的句法表达思想的叙述体小说是麻烦而又耗费笔墨的。与此相反，意识流小说用回忆和预想却可以通畅自如地表达思想。

在意识流的形式中，有许多可能变换的技巧，其中主要的要算内心独白了。维吉妮亚·吴尔夫著的《达罗威夫人》和《海浪》的技巧可以看得出是不同的；但是，它们都同样运用意识流。《海浪》的主要手法是采用一套风格化的内心独白，中间插以描写天空太阳的方位，和潮水涨落的变化诗意的散文。而《达罗威夫人》则用了稍为迂回的方法，有些象福楼拜的间接的、自由的风格。所不同的是，它用了诗意的组织。环绕在《达罗威夫人》周围的“意识之光圈”，在《海浪》里是不可想象的，正如《海浪》中的自然主义的内心独白如果用在《达罗威夫人》里，也是不可想象的。

^① 汉弗莱，当代美国批评家。

我说《海浪》采用了内心独白的技巧，就是说，这种独特的技巧一用进意识流小说中去，人们总可以把作者叙述的文体和书中表现人物的沉思或单纯“感觉”的文体区分开来。但在较晚的亨利·詹姆斯的作品中，或者在普鲁斯特的作品中，或者在维吉妮亚·吴尔夫的大部分作品中就不大容易区分了。在这些作品中，人们往往会意识到作者的存在，至少从风格上来讲是这样。通过内心独白的技巧来暴露思想意识的人物，总是用切合他的精神状态的词汇和语法表达他自己的。乔伊斯就是因为《尤利西斯》里经常使用这种方法，他才得以把利奥波德·柏路思想和斯蒂芬·德杜拉丝的思想分别开来。要紧的是，要了解如果一贯采用内心独白的方法，人物的精神状态就戏剧性地表现出来了。由此也就满足了柏格森苦心拟就的关于“内心电影”(cinéma intérieur)的全部要求。维吉妮亚·吴尔夫的《海浪》就是这一原理以美学的方式搬进小说中去的一个范例。主要不同的地方是，她的处理方法类似诗人的方法，而她的用意是打算给人们看到意识的各个不同的面，而不是详尽地探索单一的思想。

内心独白可以再现意识的任何一个领域。它并不象某些批评家所说的，局限于接近完全清醒的领域。只要把《尤利西斯》的前三个插曲涉猎一下，就可以看出来斯蒂芬·德杜拉丝的思想穿越的特殊的意识领域：最初以完全自觉的、接近于专注的独白开始，以第三章里渐渐成了带着隐喻的完全无意识的冥想告终。（这就是所谓本身内在联系[umbilical telephone]和语言多方面的变化）。但是，这三章都运用了同一手法，就是内心独白。

在意识流小说里还可能还有其他两种方法。它们涉及一个特定的意识领域，并且只限于再现该领域内的意识。第一种已经恰当地命名为“内心分析”，第二种是“感官印象”。内心分析是要把人物的印象汇总在作者的叙述内，因此它永远也不会脱离接近直接的思想和理性的控制的范围。它有些象弗洛伊德叫做前意识的心理领域。充其量它只可以说是用来再现意识的抽象，是一种作陪衬用的

画布。审慎的作家采用了这种技巧，不必担心过分违背传统的文学实践。这个方法早在斯汤达和陀思妥耶夫斯基的作品中已经在一定程度上存在了，但是直到亨利·詹姆斯的后期作品和普鲁斯特的《追忆逝水年华》中，才完全实现。这两个恪守意识流传统的小说家，绝不肯损伤以作者的文体来表达的间接叙述，不把它和人物内心的直接言语混合起来。如果直接描写了这种心情，则在引语的两头括以引号，从而这两种文体就不致于混淆不清了。

至于感官印象，它的手法很象内心独白。最大的区别就是涉及的范围不同。感官印象所涉及的是距离注意力的焦点最远的，而内心独白则包括全部意识。感官印象是作家记录纯粹感觉和意象的最彻底的作法，它把音乐和诗的效果移植到小说方面。虽然用内心分析手法的作家也可以运用隐喻，就象普鲁斯特和詹姆斯曾经成功地运用过一样。但他往往仅止于此。另一方面，利用感官印象的作家，一般甚至于会象创作音乐和诗一样改造作品的整个结构。在小说里，用感官印象最成功的一个范例是《尤利西斯》中描写海妖的一段。它是依赖类似音乐中的赋格体构造的。与象征派的诗相仿的地方，在描写独眼巨人库克罗普斯的一段里也是同样明显的。其间，按照考比埃尔和拉福格^①的手法，透露出一种喜欢用不谐和音和从高雅诗意一下落到平庸讽刺的音调上的骤然变化的趋向。

记录感官印象这种方法的用意就是要再现纯属个人性质的印象。为了接近感觉，语言必须依靠从未有过的词形和用法表达出来。这正好是多数好诗的作法。从这里，允许创造各种各样的新词。但是，一般感官印象并非是独白的一部分。所以，在技巧上它随时随地都可以和内心独白的手法区别开。当运用感官印象的手法时，往往就难以将从内心引述来的话和某一个特定人物联系起来。

感官印象再现的是谨慎的作家有时或全部省去或通过内心分

^① 拉福格(1860~1887)，法国象征派诗人。

析间接地表现出来的那种意识。在它应该接近的这种状态下，头脑一般说来是消极被动，只受瞬息即逝的印象的约束。它几乎完全侵占了内心独白的境界，在内心独白的情况下，头脑一般说来是活跃的，尽管它也许接近完全的无意识状态。

所以内心独白是在产生思想或印象的过程中、并且从头至尾都处于活跃状态的心灵的直接引述。它可以涉及全部意识的领域（不仅仅是语言的领域），也可以涉及意识的任何部分。它一般是一段内心的叙述，并且可以作为一个完整的单元而独立存在。内心分析只涉及意识的一小部分，即语言领域。由于作者的介入，它成了间接的和叙述性的——作者绝不会被提炼到完全消失的地步。但他的兴趣完全放在小说人物的内心世界上，永远有一意识中心来保证他的探讨保持心理的纯净性。一部作品通篇都可以利用这种手法，其结果就构成了大段的叙述。

同样，感官印象也只是和一小部分意识有关，但它是距离注意力中心最远的一部分。感官印象与内心独白同内心分析不一样，它几乎经常是片断的。据我所知，它从来还没有在通篇作品中使用过。也许这是因为差不多完全处于被动状态的头脑只记录最不易消化的印象的缘故——这些印象时常同诗中的意象一样，通过美感表达出来。

由于意识流的出现而产生了与传统小说不同的作品。在文学当中，初次有了涉及全部意识范围的小说。距离语言的领域最远的精神领域，几乎在整个十九世纪里都没引起人们的注意。可能只是在1907年弗洛伊德对威廉·延森^①的《格拉底瓦》做了心理学研究以后，前意识和无意识才变成小说的合法领域。在这以前，当然也曾寥寥落落有过些例子。不过，在弗洛伊德之后，小说才经常用这种形式来表现那包容了所有其他抽象概念的一种抽象概念——人的意识。象普鲁斯特、乔伊斯和维吉妮亚·吴尔夫这样的一些作

^① 延森(1837~1911)，德国小说家和诗人。

家,仅仅利用人和事件作为表现抽象意识本身的必不可少的媒介。

二十世纪某些小说家显著的特点就是,他们企图把全部意识直接地和戏剧性地和盘托出。就《尤利西斯》来说,它尽可能运用了将近全部的意识流技巧——从内心分析到感官印象,整段都用了某种特殊的表现手法,以揭示人物在每一个注意焦点和平面的不同心情。它是一部指南,不但指出如何正确地运用意识流及其各种不同的方法,而且还指出如何对人类意识进行详细的剖析。

福克纳的《喧嚣与愤怒》虽然在技巧上没有那样雄心勃勃,四个部分的安排也有些造作,但是作为揭示内心世界的小说,相当接近《尤利西斯》。前三部分完全是独白,只是随清醒的程度不同而有区别。第四部分则是间接的叙述。各部分的布局明显地分为两层。第一层,书中从童年讲到老年。第一部分的独白者,班吉,虽然是三十三岁的人了,但是还有着儿童的智力。第二部分的昆丁是乱伦与自杀的念头纠缠在一起的少年人的典型。在第三部分里,杰生是一个家庭中成年的家长,而迪尔西则表现了老年人主要的观点(虽然最后这部分的“叙述焦点”并不集中在她的思想上)。这部作品所用的第二种格式,对我们的研究更有关系。这部小说是以近乎无意识状态的完全不清醒的意识开始,以完全清醒的意识告终。

班吉的独白是不受理性的控制表白出来的,所用的句法简化到最低限度,其词义在使用中也改变了,并且还常常是歪曲的。刚开始,回忆还有整段的。之后,班吉的回忆就越来越琐碎了,以至回想往事的只言片语,以不合逻辑的方式连结在一起。三四个阶段发生的事情用一句话同时讲了出来,包括在同一非现实的框框之内。康普生一家的所有事情,最后通过班吉歪曲的印象流露了出来,好象书中最后一部分那样,似乎一切事情都是同时发生的。正如欧文·豪^①说的,并列堆砌可能是这一段情节的主要方法。描写班吉的一段把小说中即将发生的事情差不多完全预示出来了,因

^① 欧文·豪(1920~),美国批评家。

而，实际上与其说是故事的开端，倒不如说是作品的核心。这和弗洛伊德关于无意识的概念是符合的。它不但是最少警觉的领域，也是在艺术上最发挥尽致的区域。并且，衬托得好，它还是最易包罗其它意识领域的区域。

班吉的一段给小说提供了一个意识中心。昆丁的一段却给小说提供了一个理智中心。昆丁的清醒状态曾经一度距离班吉的状态甚远，可能接近于弗洛伊德所没有明说而一般心理学家将它叫做下意识的那个领域。在这里，虽然理智时常能尽情发挥，说了些福克纳最精心修饰的言语，清醒的神志却相当松弛下来了，对于意志的控制也放松了。有时候，这种控制似乎完全中止了。特别是当昆丁形象地重新表演出他和达尔登·阿密斯格斗的时候。关于这件事的叙述，占了十八页篇幅。但是，一瞬间控制又恢复了，他纵然没有决定方向，但决定了下面源源而来的思想和意象的大部分内容。这一段当然是小说中最流畅的了，同时也是将技巧发挥淋漓尽致的一段。当追述达尔登·阿密斯格斗的时候，暂时滑入了无意识状态，使它起了对位作用。讲话和描写都各成段落，取消了正统的标点和字首大写是这一单元比其他部分不同的地方，使它获得希望达到的效果（福克纳也许是从《尤利西斯》的莫莉·布卢姆的独白中得来这种似乎只能用于下意识的窍门）。一般来说，在这种意识领域内，呈现的梦境并没有“做梦”的技巧，也就是说，并没有把词汇歪曲，或把词拆成原有的字根。或者，无意识地把几个单词的组成部分重新凑成一个没有意义的词。在叙述昆丁的一段里，符合下意识的运用，将年代混淆。因此，谈到了往事，象在目前发生的一样。但是，时间上的混乱还不象叙述班吉的一段那样厉害。同时，时间和焦点限制得更狭窄了。昆丁只提到他生活的两个阶段：即当时的阶段和他妹妹凯蒂结婚的阶段。而班吉的不善于选择，则使得他与所有的时期发生了关系。福克纳为了把这一点突出，对班吉过去和当前的经历，使用了相同的标点和大大写字母。这样一来就暗示给读者，对班吉紊乱的思想来说，往事的鲜明并不比当前的逊色。