

Narratology and Rhetoric



叙事门与修辞术

中国当代小说的诗学谱系

王侃 著

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

by Wang Kan

I207.42
W245

叙事门与修辞术

中国当代小说的诗学谱系

王侃 著

I207.42

W245

图书在版编目(CIP)数据

叙事门与修辞术:中国当代小说的诗学谱系/王侃 著.
桂林:广西师范大学出版社,2009.12
ISBN 978-7-5633-9386-2

I.叙… II.王… III.小说-文学研究-中国-当代
IV.I207.42

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第243962号

总 监 制:郑纳新
组稿编辑:竺金琳
责任编辑:傅 捷
装帧设计:孙豫苏

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路22号 邮政编码:541001)
网址:<http://www.bbtpress.com>

出版人:何林夏

全国新华书店经销

销售热线:021-31260822-129/139

山东新华印刷厂临沂厂印刷

(山东省临沂市高新技术产业开发区新华路东段 邮政编码:276017)

开本:650mm×960mm 1/16

印张:22 字数:290千字

2009年12月第1版 2009年12月第1次印刷

定价:42.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

(电话:0539-2925659)

目 录

第一章 主义与问题

- 一 形式主义批评:谱系与形态 / 3
- 二 神话原型批评:弗莱的意义 / 22
- 三 解构主义批评:德里达的范畴 / 29
- 四 新历史主义:小说及其范本 / 38

第二章 叙事与修辞

- 一 叙述:中国当代小说的一种语言现象 / 51
- 二 张力:中国当代小说的叙事模式 / 64
- 三 修辞:虚实之辨与有无之论 / 76
- 四 想象:无限与自由 / 97

第三章 地域与文学

- 一 “浙江潮”与中国现代小说理念的变革 / 107
- 二 “浙江潮”与中国现代小说流派的多元创造 / 113
- 三 浙江现代小说潮的整体价值 / 131
- 四 “十七年”时期与“文革”中的浙江小说 / 148
- 五 转型期的嬗变与重振浙军的光荣和梦想 / 157

第四章 性别与话语

- 一 性别与中国:20 世纪中国女性文学研究批判 / 173
- 二 合谋与反叛:中国现代女性文学史论略 / 187
- 三 解构与建构:中国当代女性写作的历史书写 / 199
- 四 批判与重建:中国当代女性写作的语言之维 / 222
- 五 祛魅与返魅:中国当代女性写作的欲望叙事 / 243

第五章 批评与细绎

- 一 黑暗中的叙述 / 277
- 二 黑暗叙述的最终方向 / 286
- 三 身体的政治与现代性批判 / 300
- 四 存在之重 / 307
- 五 性别话语与文化生态 / 311

附 录

- 一 美在生命 / 320
- 二 余华小说的张力叙事 / 327
- 三 地域·文化·文学史 / 338

后 记 / 344

第一章 主义与问题

一 形式主义批评：谱系与形态

形式主义批评、神话原型批评及解构主义批评,以其先后涌现的顺序,体现着 20 世纪以来西方文学批评主流的方法谱系。某种意义上说,这三种批评方法真正代表了自现代以来西方文学批评范式的转换。它们着重代表了现代以来西方文学批评思潮中形式主义精神的崛起,代表了西方美学传统中形式美学的具体化与实践化。这些批评方法自 1980 年代陆续舶入中国以后,批评界也是趋之若鹜,因为其鲜明的形式主义取向,同样对统治中国传统文论千年之久并影响至今的“载道”原则构成有力挑战,成为 1980 年代以来中国文学批评倡导“向内转”的重要理论支撑。它们不仅为阐释 1980 年代以来中国当代文学涌现的崭新思潮(如朦胧诗、先锋文学、新历史主义等)提供了方法、指明了途径,而且同时还诱发和推动了当代中国新文学思潮的涌现。

这些批评方法与西方现代语言学所取得的杰出成果密切相关。不管其形态如何,在其理论根部,它们都有着对语言学的倚重。不仅如此,更为重要的是,它们都试图为文学批评寻求终极方案,为文学释义提供终极模式。无论是俄国形式主义对“文学性”的强调,新批评对“本体论”的重视,结构主义对“结构”的迷恋,还是神话原型批评对“原型”的探求,解构主义对“互文性”的发现,究其实,它们都是想让文学批评回到文学本身,并由此建立关于文学批评的科学体系。

形式主义批评,通常被认为源自柯勒律治提出的文学作品是有机整体的观点,是由此提出的一种新的批评方法。此后,托多洛夫说:“形式主

义一词从它的对手加给它的贬义来说,指的是1915年到1930年期间在俄国出现的一种文学批评潮流。”^①而自“新批评”被正式命名之后,“形式主义批评”就一直被英美批评家认为是“新批评”的理论与实践。实际上,形式主义批评的源流有着更为宽广的脉络以及由此形成的种种冲积平原。在当代西方文学批评理论的谱系里,形式主义批评涵盖了1920年代兴起于俄国的形式主义、1940年代和1950年代活跃于英美的新批评、1960年代盛行于法国的结构主义。这股有半个世纪历史跨度的批评思潮,同时还包括了诸如本体批评、语义学批评等诸多的流派,并显然形成了各具特征的阶段性潮流。魏伯·司各特在《西方文艺批评的五种模式》中,将形式主义批评称为是“当代最有影响的批评模式”。他说:“事实上,一提起现代批评,人们就自然而然地想到这种批评方法。”^②

形式主义批评是一种专注于分析作品自身的美学结构、形式特点和文学风格的文学批评。此前的西方文学批评,或注重模仿论,以阐释文艺与现实的关系问题,从而在现实世界中寻找文学;或注重表现论,以解决文学与人的主观世界的关系问题,从而在作者的思想感情中寻找文学。而形式论或形式主义批评,则要研究文学的语言形式问题,在文学自身的形式中寻找文学。^③ 威尔弗雷德·L.古尔灵说:“形式主义批评的唯一目的是发现和解释文学作品的形式。这种批评方法把文学本身看做是独立的,因此文学作品以外的考虑,如作者的生平、作者所处的时代、作品对社会、政治、经济和心理等方面的意义,相对来说是不重要的。”他进一步说,“形式主义批评家所研究的核心问题可以简述为:文学作品是什么?文学作品的形式和效果是怎样的?这些形式和效果是如何实现的?这些问题

① [法]茨维坦·托多洛夫编选:《俄苏形式主义文论选·编选说明》,蔡鸿滨译,北京:中国社会科学出版社1989年版,第5页。

② [美]魏伯·司各特:《西方文艺批评的五种模式》,蓝仁哲译,重庆:重庆出版社1983年版,第83页。

③ 参见蔚志健:《二十世纪西方形式主义文论之路》,见《文艺理论与批评》2005年第2期,第127页。

的答案都应该直接来自作品文本。”^①

(一) 俄国的形式主义批评

俄国形式主义发端于 20 世纪初,以什克洛夫斯基于 1914 年发表《词语的复活》为其诞生的标志,同样,它也以什克洛夫斯基于 1930 年发表的《学术错误志》而宣告一个文学批评时代的结束。

由维克托·什克洛夫斯基、鲍里斯·艾亨鲍姆为领袖的彼得格勒大学诗歌语言研究会和由罗曼·雅各布森为代表由七名莫斯科大学生组成的莫斯科语言学小组这两个自发的研究群体,推动了这股为 20 世纪西方文学批评揭开新篇章的思想潮流。就其思想来源而言,俄国形式主义明显受到索绪尔的语言学、胡塞尔的现象学及俄国的象征主义、未来派的影响。索绪尔的语言学启发了俄国形式主义将文学研究分为内部研究和外部研究。与索绪尔强调建立对语言的共时性研究一样,俄国形式主义强调应该将文学研究的重点转向对文学的内部规律的研究,如对文学的语言、结构、功能的研究。胡塞尔的现象学强调的“历史的悬置”,则使俄国形式主义主张文学研究必须对与其相关的哲学、心理学、宗教的阐释进行“悬置”,使对文学的关注进一步聚焦在文学作品本身。象征主义和未来派则因其对艺术形式和技巧的讲究,以及反传统的革新姿态,直接引导和契合了俄国形式主义的形式主义倾向。托多洛夫说:“这个运动(指俄国形式主义——引注)是和艺术的先锋派——未来主义合拍的。”^②

俄国形式主义的目的是要把文艺学“从古老而破旧的传统中解放出来,并迫使它重新检验所有的基本概念和体系”,并最终“使诗学回到科

^① [美]古尔灵:《文学批评方法手册》,姚锦清等译,沈阳:春风文艺出版社 1988 年版,第 94、95 页。

^② [法]茨维坦·托多洛夫编选:《俄苏形式主义文论选·编选说明》,蔡鸿滨译,北京:中国社会科学出版社 1989 年版,第 5 页。

学地研究事实的道路上来”。^① 俄国形式主义致力于建立一种新的、能把文学研究变成科学的批评理论,他们在研究中抛弃有关作者、读者和文学作品的心理内涵等难以量化的非实证因素,在研究对象、研究方法乃至具体的概念、术语的界定上都追求一种严谨的科学态度,力图客观地分析艺术本身,探求艺术内部各因素的组合和转换规律。^② 在最初的论战中,形式主义者们在提出口号的同时逐步形成了一些理论原则。这些原则包括提出文学作品是形式的总和、形式是一切之主宰的艺术观念,推翻了传统原则中关于文学作品是形象思维的产物、由形象构成的观念,它“中止艺术作品是模仿(即占有内容)的常识性看法”,掀起了“批评的革命”。^③ 在形式主义看来,有意义的工作是分析作品的语言构成,由此概括出诗歌语言与普通语言的区别。正是在这样的区分中,“文学性”的概念被提了出来。“文学性”使文学获得了“科学的特殊性”(艾亨鲍姆语),即“文学性”是使文学能够使自己与其他学科区分开来,成为一门独立自足的系统科学的显著标志。换言之,由于“文学性”这一重要原则的提出,文学研究才成其为科学。

雅各布森说:“文学科学的对象不是文学,而是‘文学性’,也就是说使一部作品成为文学作品的东西。”在一篇题为《现代俄国诗歌》的文章中,雅各布森写道:“直到现在,我们还是可以把文学史家比作一名警察,他要逮捕某个人,可能把凡是在房间里遇到的人,甚至从旁边街上经过的人都抓了起来。文学史家就是这样无所不用,诸如个人的生活、心理学、政治、哲学,无一例外。这样便凑成一堆雕虫小技,而不是文学科学,仿佛他们已经忘记,每一种对象都分别属于一门科学,如哲学史、文化史、心理

^① [俄]鲍里斯·艾亨鲍姆:《“形式方法”的理论》,见茨维坦·托多洛夫编选:《俄苏形式主义文论选》,蔡鸿滨译,北京:中国社会科学出版社1989年版,第22、23页。

^② 参见王先霈等主编:《文学批评导引》,北京:高等教育出版社2008年版,第169页。

^③ [美]弗雷德里克·詹姆逊:《语言的囚牢》,钱汝佺译,南昌:百花洲文艺出版社1995年版,第82页。

学,等等,而这些科学自然也可以使用这些文学现象作为不完善的二流材料。”^①在这段文字中可以看到,雅各布森强调若不将“文学性”列为文学研究的重要对象,文学批评将不免会成为社会学、心理学、历史学和哲学等学科的大杂烩,而文学作品也将容易成为其他学科的二流文献。在形式主义者看来,文学性只能在纯粹的文本世界中去寻找。什克洛夫斯基说:“我的文学理论是研究文学的内部规律。如果用工厂的情况作比喻,那么,我感兴趣的不是世界棉纱市的行情,不是托拉斯政策,而只是棉纱的支数及其纺织的方法。”可见,文学不存在于文学作品的内容及与之相关的外在社会因素之中,而是存在于文学的艺术形式和形式构造之中,存在于语言的诗性特征之中,诚如雅各布森所说:“诗不过是语言的美学操作。”由此,形式主义的文学分析,就进入了由隐喻、转喻、暗喻、明喻、象征等语言修辞学构成的术语网之中。

将“文学性”确定为文学研究的对象,还生产和牵涉了一系列具有方法论意义的理论范畴,如自动化、陌生化、可感觉性等。这其中,“陌生化”是最为重要的概念。“陌生化”(又译奇特化、反常化)概念由什克洛夫斯基提出,是指使文学作品具备文学性的手段。他说:“为了恢复对生活的感觉,为了感觉到事物,为了使石头成为石头,存在着一种名为艺术的东西。艺术的目的是提供作为视觉而不是作为识别的事物的感觉;艺术的手法就是使事物奇特化的手法,是使形式变得模糊、增加感觉的困难和时间的手法,因为艺术中的感觉行为本身就是目的,应该延长。艺术是一种体验事物之创造方式,而创造成功的东西在艺术中已无足轻重。”^②陌生化是相对于自动化的习惯、经验和无意识而言的,它产生于变形和扭曲,产生于差异和独特。它要求“审美主体对受日常生活的感觉方式支持的习惯化感知起反作用,要很自然地对主体生活于其中的世界不再看到

^① 转引自茨维坦·托多洛夫编选:《俄苏形式主义文论选》,蔡鸿滨译,北京:中国社会科学出版社1989年版,第24页。

^② [俄]维克托·什克洛夫斯基:《艺术作为手法》,见茨维坦·托多洛夫编选:《俄苏形式主义文论选》,蔡鸿滨译,北京:中国社会科学出版社1989年版,第65页。

或视而不见,使审美主体即使面临熟视无睹的事物时也能不断有新的发现,从而延长其关注的时间和感受的难度,增加审美快感,并最终使主体在观察世界的原初感受之中化习见为新知,化腐朽为神奇”^①。“陌生化”概念的提出给俄国形式主义的批评方法提供了一个有力的支点,如果说对文学性的追求是该批评流派的终极目的,那么艺术形式的陌生化功能则使得文学性获得了实践的价值。

“陌生化”理论运用于诗歌的分析,最著名的是日尔蒙斯基对普希金的诗作《为回到遥远祖国的岸》的细致解析。通过这些解析,他指出,普希金诗歌的分行分节方式和押韵方式,诗歌中种种修饰语、修辞技艺和语词组合,以及细腻、含蓄和朴素的诗歌风格,都源自普希金的诗歌语言对日常语言的偏离以及对视觉形象的营造,也就是说,正是这种陌生化的诗歌语言给读者带来了新异的审美体验。“陌生化”理论运用于小说的分析,最著名的是什克洛夫斯基对托尔斯泰小说作品的精彩辨析。如在《量布人》中,托尔斯泰从一匹马的角度来观察和叙述人类的生活,使人类的生活变得陌生。因为“马”在“叙述”人类的这一现象时,已经把人类的私有制按自己的“理解”重新“构造”了。习惯于私有制生活的人读到这段文字,会产生一种距离感,甚至感到震惊。“陌生化”理论运用于戏剧的分析,最著名的是艾亨鲍姆对悲剧如《哈姆雷特》的剖析,他认为哈姆雷特之所以一再拖延复仇的行为,并非如通常认为的那样是因为人物性格的犹豫迟疑,而是由于为使悲剧情节充分展开,就应当延宕和阻滞悲剧。这里的“延宕”、“阻滞”,是“陌生化”的变体或衍生概念。实际上,“陌生化”理论直接影响了布莱希特关于“间离效果”的戏剧理念。

俄国形式主义对叙事学的贡献同样巨大。除了用“陌生化”理论对叙事文体所作的分析之外,俄国形式主义还区别了“本事”与“情节”,展开了关于“母题”的研究,并有了弗拉基米尔·普洛普《民间故事形态学》

^① 赵一凡等主编:《西方文论关键词》,北京:外语教学与研究出版社2006年版,第339页。

这样的重要成果,使形式主义的叙事学直接成为现代叙事学的先驱。

(二)新批评

虽然同属“形式主义”的旗下,但成势较晚的“新批评”与俄国形式主义之间并没有承传关系。“新批评”的命名得之于兰色姆于1941年出版的《新批评》。这个批评流派于1920年代肇端于英国,1930年代形成于美国,并于1940年代、1950年代在美国文学批评中占据主导地位。“新批评”是关注文学文本主体的形式主义批评,认为文学的本体即作品,文学研究应当以作品为中心,对作品的语言、构成、意象等进行认真细致的分析。

诚如兰色姆在《新批评》一书中所作的追溯,这一批评流派当推艾略特和瑞恰兹为先驱。艾略特在1919年到1923年间撰写了一系列批评论文,其中《传统与个人才能》一文中提出的著名的诗歌非个性论成为新批评的理论基石。艾略特认为,诗人不能超越传统,“诗不是放纵感情,而是逃避感情,不是表现个性,而是逃避个性”^①。由此,艾略特强调文学批评不应当着眼于诗人,而应当着眼于诗本身,直接开启了新批评关注文本的批评思路。瑞恰兹则将语义学引入文学批评,并为新批评奠定了诗歌语言研究的方法论基础。他在1925年出版的名著《文学批评原理》中区分了科学语言与文学语言之间的异趣,他指出,科学语言求“实证”,是通过实验等方法得到验证的“真陈述”;文学语言求“情感”,是一种只能在文学文本内部有效的“拟陈述”,它不能直接对应现实,但它引人产生联想,引起情感反应。在瑞恰兹那里,复义被视为是文学语言的必然结果,因此,对文学语言的研究就是对其作语义分析。可以说,瑞恰兹为新批评开启了从语义学进行文本解读的途径。

艾布拉姆斯基把新批评派共有的“几个观点和步骤”概括为:一、诗歌

^① [英]T.S.艾略特:《传统与个人才能》,见[英]戴维·洛奇编:《二十世纪文学评论》(上册),葛林等译,上海:上海译文出版社1987年版,第138页。

应被看做是一个独立的、自足的实体。二、“新批评家与众不同的步骤是对作品的详细解释,或是仔细阅读:详尽精微地分析一部作品中各组成部分之间的复杂关系和含混”。三、“新批评的理论基本上是词语的。就是说,文学被设想为一种特别的语言,它的特征是由对科学语言和对富有逻辑性的论说语言的系统性反对来说明。新批评的主要思想是论述词义、词的相互作用、修辞手段和象征”。四、“体裁的差别虽然是偶然地意识到,在新批评中是无足轻重的。他们认为,任何一部文学作品——不管它是抒情的、叙事的,还是戏剧的——的基本组成部分是词语、意象和象征,而不是人物、思想和情节”。^① 这些概括基本覆盖了新批评的主要方面。

我们可以从几个重要的概念和批评范畴来深入地了解新批评。这几个重要的概念或范畴是:本体论、含混、张力、反讽、隐喻及细读等。

(1)本体论,或称作品本体论。兰色姆在《新批评》最后一章以“征求本体论批评家”为题,以表明“本体论批评”才是他理想中的文学理论。而早在1938年,他在这一年出版的《世界的肉体》中就开始倡导并反复阐释“本体论批评”,他提出诗是一种具有“存在秩序”的“本体”。其门徒布鲁克斯在《精制的瓮》中也强调,一首诗就是一个独立自主的实体,因此,真正值得注意的是“诗之所以为诗”。维姆萨特和比尔兹利合著的《意图谬误》和《感受谬误》都是强调作品本体论的力作。“意图谬误”视对作者意图的探究为谬见,认为一首诗的意义在它的内部,是由其话语层面的语法、词义和句法等决定的,不决定于诗人的谈话、书信和日记里吐露的意向,因此文学批评应当与作家传记式的研究决裂,因为作家的意图与作品的意义不相干,也与文学批评不相干。“感受谬误”则反对把艺术效果的分析建立在读者反应的基础上,因为读者的反应可能是盲目的、个别的、主观的和变动不居的,无法加以客观判断。因此,必须以作品为本体,反对把作品视为作家与读者的中介。新批评的捍卫者雷内·韦勒克在《文

^① 参见王先霭等编:《文学理论批评术语汇释》,北京:高等教育出版社2006年版,第323页。

学理论》中通过对文学的“外部研究”和“内部研究”的区分,强调了“内部研究”(即视文学作品为本体的研究)的正宗地位。

(2)含混,又译朦胧、复义、晦涩。这是新批评常见的术语,由燕卜苏引入新批评,见其所著《含混七型》(又译《朦胧的七种类型》)。具体地说,含混是指一个单词或表现方法导致多义或歧义,并引发了不同的态度或感情。燕卜苏说:“任何语义上的差别,不论如何细微,只要它使同一句话有可能引起不同的反应”,^①就形成了语言的含混现象。燕卜苏同时认为,含混的作用是诗歌的基本要素之一。在《含混七型》中,他“按照逻辑和语法的混乱程度”罗列了含混的七种类型,使含混程度一层层提高,与此相应的,他分析了三十九位诗人、五位剧作家和五位散文家的二百多部作品片断,以证明含混在文学作品中无处不在,以证明文学批评不存在终极阐释。

(3)张力,或张力论。1938年,美国批评家退特在《论诗的张力》一文中说:“我们公认的许多好诗——还有我们忽视的一些好诗——具有某种共同的特点,我们可以为这种单一性质造一个名字,以便更加透彻地理解这些诗。这种性质我称之为‘张力’。”他认为,诗歌的语言中有两个经常起作用的因素:外延(extension)和内涵(intension)。外延是指词的“词典意义”,指词的本义或指称意义,内涵是指词的引申义或暗示意义,或附属于文辞上的感情色彩。退特提出的张力概念,是指语义学意义上的外延与内涵的有机协调,它强调的是诗歌语义结构的复杂多样性,他认为,诗既要倚重内涵,也要倚重外延,也就是说既需有丰富的联想意义,又要有概念的明晰性。他说:“诗的意义就在其张力,即我们在诗中所能发现的全部外延和内涵的有机整体。”^②诗歌由此获得辩证意义结构,即张力结构。实际上,张力论向来被认为是最成功地总结了新批评对辩证结构问

① [英]燕卜苏:《含混七型》,见赵毅衡编:《“新批评”文集》,天津:百花文艺出版社2001年版,第344页。

② [美]艾伦·退特:《论诗的张力》,见赵毅衡编:《“新批评”文集》,天津:百花文艺出版社2001年版,第130页。

题的见解,它是新批评对诗作为一个独立自足的有机体所具有的内在辩证结构的一种解释,旨在把批评的焦点引向诗的内部研究。退特建议将外延和内涵两词削去前缀,创造一个词 *tension*,即紧张关系。由是,张力这一术语的含义不断被后来的批评家加以引申和发展,使它成为一种更为普遍的规律。罗吉·福勒说:“一般而论,凡是存在着对立而又相互联系的力量、冲动或意义的地方,都存在着张力。”^①也就是说,在张力论看来,一切相互对峙而又相互作用的原则、意义、情感、修辞、语词,都可产生张力。诗歌内部诸种能动的二元对立所产生的张力,使诗歌内部诸要素精确地落位于某种美学序列中,并由此形成一个有机的统一体。在中国古典诗歌中,南朝梁诗人王籍《入若耶溪》诗中的“蝉噪林愈静,鸟鸣山更幽”句便是“张力诗学”的典范。此句中,“蝉噪”/“林静”、“鸟鸣”/“山幽”分别是一个“动/静”二项式,“动”、“静”之间语义背离,形成两极,但两极间的相互作用却相反相成,营造出一个动中有静的新的意境。清代诗论家吴雷发由此进一步发挥道:“真中有幻,动中有静,寂处有音,冷处有神,味外有味,诗之绝类离群者也。”^②

张力论作为对新批评理论的一个出色的总结,受到了新批评派的普遍赞同,“张力”成为新批评理论的标签,他们有时径直将新批评理论称为“张力诗学”,而维姆萨特和布鲁克斯在其《文学批评简史》中则将张力论称为“现代批评的顶点”。

(4)反讽。当言辞的表层结构始终处于言不达意的状态,而真正的语义则在言辞意指方向的反面时,就出现了反讽。反讽作为语言修辞,在新批评那里被上升为诗歌语言的结构原则。瑞恰兹在新批评派中最早将反讽论作为创作原则进行阐发,并赋予其现代意义。瑞恰兹认为“反讽性观照”(ironic contemplation)是诗歌创作的必要条件,“通常相干扰、冲突、

^① 转引自王先霏等主编:《文学批评术语词典》,上海:上海文艺出版社1999年版,第287页。

^② [清]吴雷发:《说诗菅蒯》,见胡经之主编:《中国古典美学丛编》(上),北京:中华书局1988年版,第264页。