

读 · 书 · 文 · 丛

文学：鉴赏与思考

盛 宁

生活 · 读书 · 新知三联书店

前 言

其实，我也是后来才逐渐认识到，我落入外国文学这个行当，是在“文学”处于某个“危机”的时刻。说起“危机”，人们通常想到的是“困难”、“紧急”的严重关头，是“大事不好”，然而西文中的“危机”（crisis），更多的只是“一个转折的当口”的意思，抑或是一种“否极泰来”。因而这里所说的“文学危机”，无非是一种文学的“转向”。文学的本身在转，而更多的则是如何看待文学的观念在转，对于文学的期待在转。

70年代末，历时十年的文化浩劫终于结束了。当曾经被当作“封、资、修”黑货的中外文学名著又重印上市时，王府井新华书店门口一大清早排起数百米长的购书队伍。那哪里是买书，根本就是“抢”书！被禁锢了十多年的中国读书人，在改革开放的清风刚始于青萍之末的时候，最先希望得到解决的问题，看来还不是物质的匮乏，而

是精神的饥渴。考上北大英美文学专业的研究生，课程安排的都是古典文学名著：从贝尔武甫开始，乔叟，兰格伦，莎士比亚，弥尔顿，斯维夫特，艾狄生，蒲伯，笛福，一直到浪漫主义结束，布莱克，华兹华斯，柯尔律治，拜伦，雪莱，济兹等，余后现当代的作品，则全靠自己忙里偷闲地去涉猎浏览。

就这样读了几年，一个似乎从来不是、也不应该是问题的问题竟冒了出来：“什么才算是文学？”我发现自己真的有点迷惑了。在此之前，我对什么是“文学”其实并没有认真考虑过，但在我的下意识中，它与“思想观念”和“社会现实”等基本上是同义词。也许正因为这一缘故，当我初次接触爱伦·坡的小说和诗歌时，我感受到了一种从未有过的冲击：倒不是坡所刻画的“恐怖”、“悲怆”一类主题本身有什么了不得，我更多的是惊叹他何以能用文字将一个常人无法想象的世界描绘得如此历历在目。这一阅读经验对我来说成了一个契机。它使我触及到“文学”的一个本质特征：虚构和想象。什么是文学？纳博科夫曾这样回答：一个孩子从尼安德特峡谷里跑出来，他边跑边叫“狼来了”，如果他背后果然紧跟

一只大灰狼，那么这不是文学；如果孩子大叫“狼来了”而背后并没有狼，这才是文学。同样的意思其实亚里士多德老早就说过，“写已经发生的事是历史，写可能发生的事，才是文学。”然而不知为什么，这一点在我此前所接受的教育中，竟从来没有被强调过。

有色盲测试经验的人都知道，一旦你从彩点图板上分辨出猫狗鸡兔一类的小动物，你再要想视而不见反倒不可能了。事情就是这样，认识的印辙一旦轧出，就会形成某种定势，它只让你看到它所允许你看到的那部分世界。离开了坡以后，在相当长一段时间内，我把“文学”看成是一个边界清晰的、独立的领域，或者说，我更愿意把“文学”置于那个虚构想象的世界。而这样一种对于“文学”的认识假设，正好与开放以后最新引入的以英美新批评为代表的形式主义的文学观衔接了起来。跟着新批评，我一步一步走进了西方当代文学批评理论的领域。七八十年代以来的西方文坛，在某种意义上可以说是一个理论称王称霸的时代，形形色色的“主义”，一个接着一个登场作秀，令人目不暇接。人们似乎也渐渐相信，只要有某种理论在手，就能让文学花样翻新。

我一度也曾相信理论的这种神力，并尽我所能，就这些深奥难懂的理论说出我的一点理解和阐释。在跟踪研究了一段，即经过一个入乎其内、再出乎其外的过程之后，我终于悟出了一些道理，并产生了一定的距离感。比方说，现在在我看来，这些“主义”虽然名义上都叫作“文学的”理论，但实际上，“文学的”文本只不过是它们的切入口和例子，它们更多关注的是人如何认识世界，以及如何反映这种认识的方式，所以它们所讨论的，其实更应该说是与认识论相关的哲学和与意识形态相关的政治，而不是通常意义上的“文学”；再者，这一套套自命相互独立，甚至法门不二的理论，与其说是上升到了理性层面、具有某种普遍适用性的认识体系和方法，然而换一个角度看，何尝不是按一定认识思路而搜集到的某一类现象的集合。这里的“主义”与“现象”，恰好似“蜻蜓吃尾巴”一样，都是前提和结论互为因果的阐释的循环；而最为众多的理论家们所忽视的一点，在这些看似热闹的理论阐释的循环中，有一样至关重要的东西被人为地搁置了起来，或者说被人为地放逐了。它，就是作为文学批评之本的价值判断——与人相关的价值的判断。说到底，文学

是人写的，写人的，而且是为人的，在这个社会不公和利益冲突还远没有消失，人们还需要努力，还需要奋斗的世界里，文学怎么能超然物外，自甘堕落为一种与人的生存状况、与人的命运毫不相关的游戏呢？不知不觉地，我的思考又回到了“什么是文学”这个老问题上，刚刚由我刚刚为文学垒起的界墙又被我自己拆除了。

收入这个集子中的文章，是我这些年来在“文学”这个话题上所作的一趟思考。题名“文学：鉴赏与思考”，是因为其中有一些对于具体作家和作品的评介和阐释。但有必要指出的是，这里所谓的鉴赏，是在关于文学的认识框架不断调整的过程中对作家和作品所作的观照。因此，这种鉴赏与那种纯粹的对于某某作品具体的艺术感受的描述，或已有小小的不同，其出发点和归宿点恐都不在于作品的本身，而是对作为整体的文学、以及与文学相关的各方面问题的思考。总之，思考是贯穿其中的一条主线。现在回过头去看，理想的“文学”在我眼中一直在不断地变化，从写真写实到虚构想象，从虚构想象重又回到对于价值的关怀，否定之否定，走完了一个认识的循环。或有人会说，早知今日，又何必当初；既有今日之

认识，被否弃的往日旧见又有何陈列的必要？此话不能说没有一点道理，但仍不敢苟同。并非因为敝帚自珍的缘故，而是认为：认识就应该是一个不断的过程。认识的正确与否从来不是绝对的，而是有条件的、历史的；认识本身固然重要，然而认识的针对性，即在什么时候，什么样的背景下，针对什么样的问题而提出什么正确的认识和对策，才是更为重要的。我期待着方家和同行的批评。

一九九六年十月识于北大燕北园

目 录

1	文本的虚构性与历史的重构
2 5	人 · 文本 · 结构
49	纳博科夫如是说
59	关于米兰 · 昆德拉的思考
78	“ 冲浪人 ” 厄普代克
100	《李尔王》中的三对矛盾
118	美国短篇小说之我见
133	“ 把铲子就叫作铲子 ” ： 我读《马语者》
150	道与逻各斯的对话
162	一个众声喧哗的批评时代
183	结构主义诗学：阐释批评的超越
205	“ 关于批评的批评 ” ：论弗莱的神话一原型批评理论
230	关于后现代“ 表征危机 ” 的思考
243	“ 后现代主义文学是不可摹仿的 ”

251	文学本体论与文学批评的方法论
274	鲍德里亚·后现代·社会符号学
287	“非常危险的”让·鲍德里亚
301	历史·文本·意识形态
332	诗学研究“欧洲中心论”的突破
342	传统与现状： 对美国实用主义的再审视
365	读《英美文学散论》有感
373	藏书·读书·用书： 追忆周翰先生

文本的虚构性与 历史的重构

——从《法国中尉的女人》的删节谈起

手边这本约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》中译本，是花城出版社于1985年5月出版的，时隔六年之后才对译本的删节说三道四，不啻是十足的“马后炮”。但转念一想，我所要发的一通议论，其主要目的还不在于讨论中译本的删节是否应该，而是要探讨与西方当代小说观念和小说形式有关的一些批评理论问题，心中也就坦然了许多。

中译本的编后话称：“基于对篇幅和影响的考虑，我们征得译者同意，将某些冗长的或不合乎我国风尚的段落作了些删节。”看来被删去的主要是两方面的内容。关于后一方面的内容，人所共知，在此不论。而前一类所谓“冗长的”篇幅，除小说每一章篇首的题记引文（主要是维多利亚时

期的诗文摘引)以外,就是一部分作者本人介入小说叙述所发表论创作意图和手法的插话。试以第一章中被删的第3、第4两个段落为例:小说在描述了柯布防波堤宛如亨利·摩尔或米凯朗基罗的石雕之后,突然笔锋一转,冒出作者的自问自答:“我言过其实了?也许是的,但是我的话可以验证,因为柯布自我笔下所描述的那个年月以来,变化微乎其微;而莱姆镇却真的变了,如果您回头朝岸上看去,那我的话就不对了。”接下来的第四段也是一段作者与读者的对话,告诉读者如果他设想自己处于故事发生时的1867年,那他将看到怎样一幅景象。¹

删节最集中处在第13章。在上一章中,女主人公萨拉独自踱进山林散步遐想,受到东家蒲尔特尼太太的严厉责骂,她回到自己房间暗自落泪。此刻,作者突然介入,告诉读者说他是不会让她跳楼自杀的,然后又设问:“萨拉究竟是谁?她是从哪个黑暗的地方来到此地的?”并以此作为这一章的结束。接着,在第13章,作者对方才的设问回答说,“我不知道。”然后就完全撇下故事情节,径自发表了大约两千字关于自己的创作思想的议论。而在中译本中,这些约占全章三分之二篇幅

的议论被统统删去了。关于这部小说，作者说道：

我此刻讲的故事纯属想象。我所创造的这些人物都从未存在于我头脑以外的世界。倘若我至今仍然声称对笔下人物的思想、甚至最隐秘的念头都了如指掌，那是因为我正以一种我的故事发生时人们普遍接受的惯例进行写作（譬如说，我采用了这种惯例的某些语汇和“语气”）：小说家的地位仅次于上帝。他或许并不了解一切，但却要竭力表现出了解一切。不过，我生活在阿兰·罗布-格里耶和罗朗·巴特的时代；倘若这是一部小说，它就不应该是一部现代意义上的小说……（原书第80页）

限于篇幅，不能将删节部分全文引出，但从以上的介绍，我们已能对中译本的删节原则有一个大致的了解。编者显然认为，诸如此类的议论与故事情节、人物形象的塑造等毫无关系，读者的兴趣在于故事本身，他们不会有耐心去听作者这种关于小说作法的高头讲章。

一部文学作品迻译成另一种语言文字、并为

另一种文化传统接受的现象，向来属于比较文学的研究范畴。按照以往的翻译理论与实践，翻译时对原作作一定删节、解释、甚至增补，对文体和形式作一些改动，都是允许的。但这种做法现在已不太时兴，一般来说，翻译必须尽可能地忠实于原著的形式和内容，尽量用一种新的语言再现原作的风貌。但是，由于翻译是两种不同文化传统之间的交流，译作与原作恐怕总要存在这样那样的差异，这也是可以理解的。比较文学之所以对于翻译问题发生兴趣，乃是因为译作与原作之间的差异（明显的增删更不待言），往往恰好是作为接受一方文化心态的自然流溢，人们通过二者的对比，可以特别清晰地窥见不同文化传统的离合点，而在通常情况下，这些离合点却不易察觉。需要强调的是，这里所说的差异由于属于不同的文化范畴，因此也仅仅是文化差异而已，我们并不一定要以某一方文化传统中的价值观为标准，非道出其中的高下优劣。也正是基于这一原因，笔者无意对《法国中尉的女人》中译本所作的删节提出非议，而只想说明两个问题：一是从原作所处的英美小说传统的角度看，在中译本中被删节的部分，对于原作来说，非但不是可有可

无的“闲笔”，相反，正是这些间杂于故事叙述之中的议论和插话，赋予了这部小说以某种“旧瓶装新酒”的特色：在叙述形式上与18、19世纪的传统小说认同，亦即福尔斯所说的，按“故事发生时人们普遍接受的惯例进行写作”，然而，小说所真正传达的主题思想却不折不扣地是20世纪的观念。第二，更为重要的一点，这些被删的议论和插话透露了一个非常重要的信息，这就是自二次大战以后，亦即作者所说的“阿兰·罗布-格里耶和罗朗·巴特的时代”，英美小说观念又发生了令人瞩目的变化。回顾近三十年来英美、乃至整个西方小说创作的态势，我们就会发现，福尔斯在这部小说中所发表的对“小说”的看法，应该说表现出了一种“先锋性”的姿态，而在这种新的小说观念指引下创作的《法国中尉的女人》，显然不属于一般意义上的畅销书的范畴，它在内容和形式上都有迥异于一般通俗小说的追求。

福尔斯说，他的这部小说“不应该是一部现代意义上的小说”，读者往往会理解为这仍然是“传统”意义上的小说，可是，这显然又有悖于“阿兰·罗布-格里耶和罗朗·巴特的时代”。那么，究竟应作何理解呢？福尔斯当时未予明说。而

这正是我们今天要做的事。从他的小说观念、以及从他此后的小说创作实践来看，我们已可以有把握地说，《法国中尉的女人》是一部“后现代”意义上的小说文本。²其“后现代性”主要表现于他以虚构的文本对社会历史进行重构的自觉意识上。为说明这一点，我们似有必要先对西方小说观念的演变作一简要的回顾。

作为严格的文学类型或体裁意义上的西方小说（主要指长篇小说），发轫于18世纪。这一文学形式虽然是为适应有闲阶级（主要是市民）的消遣需要而产生的，但是，正如沃尔夫冈·伊塞尔指出的，它从出现之日起就比先前的文学形式更加直接地“关注社会和历史规范”，更注重再现社会历史的真实；其它的文学形式让读者思索内含其中的意蕴，而小说则把读者自身环境中的各种问题抛掷于他的面前，并提出各种可能的解决办法供他选择。³此时的读者也往往把小说当作理解和把握外部经验世界的最直接的借镜。一个非常有趣的现象是，在一些传统小说的插图中，都有主人公或叙述人照镜子的场面，这镜子的意象显然暗示，读者从小说中获得的印象，就是客观

大千世界的众生相。⁴但是，小说毕竟是一种文学虚构——在英语中，广义的小说与“虚构”（fiction）就是同一个词。随着当代文学批评（尤其是二战以后）对于这个问题的深入研究，已有愈来愈多的证据说明，无论是早期的小说家，例如菲尔丁，斯摩莱特等，还是19世纪那些被列为“写实主义”大师的萨克雷，狄更斯等，他们对于小说的虚构性（fictionality of fiction）的自觉意识，远比人们过去所认为的更强。菲尔丁在《汤姆·琼斯》（1749）的插话中就曾说过，“思想消遣的佳境，与其说包含于题材之中，毋宁说体现于作者如何将题材装束打扮起来的技巧之中。”⁵

但是，这种看法只是近几十年形成的。对于过去的大多数读者来说，文学的虚构性并没有被重视到今天的程度。为使虚构的文本被直接当作经验世界的现实看待，传统小说家们所惯用的种种障眼法还是十分行之有效的。例如在传统小说中，小说家往往把自己编织的故事（story）称为“历史”（history），因为这两个词的词源意义本来就相通；不少小说都声称所述故事为某人亲身经历，或按照某人的日记、通信等真实记录写成；这些小说的叙述人（作者的化身）一般都以一种上

帝式的全知全能的姿态，不仅直接向读者叙述故事的始末，而且还为读者制定如何理解小说、如何进行价值判断的准则。自18世纪至19世纪的英语小说，大体上都遵循这样一种比较固定的模式，此时的读者对于这样的叙事结构和叙述模式也视其为自然，心甘情愿地把小说文本所虚构的影像当作客观经验世界的真实反映。这就是一般所说的传统小说时期。这时，文本的虚构性问题没有被提上议事日程，文本世界与经验世界在读者心目中大体上是重合的。

到了19世纪后半期，随着西方资本主义经济的发展和科学技术的进步，社会矛盾和资本主义制度所固有的危机也日益尖锐深化，传统观念受到来自各方面的挑战，愈来愈分崩离析。“上帝死了”的呼声正是一个统一的、有序的世界影像彻底破碎的集中体现。就小说这种一向“关注社会和历史规范”的文学形式而言，早先那种由作者一手包办、强令读者将小说世界与现实世界认同的作法虽一时仍旧流行，但这种叙述形式的人为虚构性却愈来愈令人反感。既然上帝也无能为力向人们展现一个“真实”的世界，那么，“仅次于上帝的作家”还有什么资格对读者指手划脚！其