

国家教育部人文社会科学研究项目

A History of British Criticism of the Novel

英国小说批评史

殷企平
高 奋 著
童燕萍

上海外语教育出版社

目 录

绪论	(1)
第一篇 萌芽时期：18 世纪	(13)
概述.....	(13)
第一章 笛福的突破性贡献	(16)
第一节 小说创作的真实性问题.....	(16)
第二节 小说的道德教益作用.....	(21)
第二章 塞缪尔·理查逊的小说观	(28)
第一节 “我塑造人物”	(28)
第二节 “我就在人物之中”	(31)
第三节 理想的正义	(34)
第三章 亨利·菲尔丁的小说理论	(38)
第一节 关于小说的界定	(38)
第二节 虚构与真实	(40)
第三节 小说的形式	(42)
第四节 小说家的资格	(45)
第五节 读者的作用	(47)
第二篇 成熟时期：19 世纪	(52)
概述.....	(52)
第一章 1800—1884 年期间的主旋律及其成因	(54)
第一节 小说的道德教诲功能.....	(55)

第二节	小说的其他功能	(62)
第三节	主旋律的成因	(66)
第二章	1800—1884 年期间主旋律的变奏	(73)
第一节	小说体裁的特性	(73)
第二节	作者的引退	(75)
第三节	叙述视点	(78)
第四节	想象的作用	(80)
第五节	形式的统一和主题的统一	(83)
第三章	詹姆斯的理论贡献	(90)
第一节	与生活竞争	(91)
第二节	视点说	(93)
第三节	有机体论	(98)
第四章	史蒂文生的小说创作论	(104)
第一节	小说的艺术本质	(104)
第二节	真实和典型	(107)
第三节	论小说的风格	(109)
第五章	王尔德和弗农·李的小说观	(113)
第一节	王尔德对小说批评的影响	(113)
第二节	弗农·李论小说	(120)
第三篇 繁荣时期：20 世纪上半叶		(126)
概述		(126)
第一章	威尔斯向詹姆斯挑战	(129)
第一节	小说是目的还是手段？	(129)
第二节	钻进树丛打猎	(131)
第二章	独一无二的卢伯克	(138)
第一节	主题决定论	(138)
第二节	图戏交替论	(140)

第三节 读者完成论	(145)
第三章 攀登小说美学阶梯的福斯特	(151)
第一节 福斯特小说思想的根源	(151)
第二节 从“低级的”故事到“高级的”节奏	(154)
第四章 福特和康拉德的小说观	(164)
第一节 小说的功能	(165)
第二节 关键的关键是看见	(169)
第五章 伍尔夫和她的生活决定论	(180)
第一节 生活决定论	(180)
第二节 生活决定论的扩展	(185)
第六章 乔伊斯和劳伦斯的贡献	(192)
第一节 乔伊斯论小说艺术	(192)
第二节 劳伦斯论小说与生活的关系	(195)
第七章 鲍温和她的小说三要素	(201)
第一节 逼真生动的情节	(201)
第二节 逼真生动的人物	(203)
第三节 对人际关系的兴趣	(205)

第四篇 反思、创新时期：二战以后 ... (209)

概述	(209)
第一章 李维斯的“反理论”	(212)
第二章 伊恩·瓦特论形式现实主义	(219)
第一节 形式现实主义	(219)
第二节 小说体裁成熟的标志	(224)
第三章 克莫德和他的终极关怀	(230)
第一节 终极的意义	(230)
第二节 论小说的特性	(233)
第三节 秘密的产生与发现	(237)
第四节 人物和情节	(240)

第四章 默多克给当代小说治病	(246)
第一节 论当代小说的状况	(246)
第二节 走出小说的困境	(250)
第五章 威廉斯的小说观	(256)
第一节 反对“两个分裂”	(256)
第二节 论可知群体	(260)
第三节 召唤新现实主义	(262)
第六章 福尔斯和约翰逊论小说	(273)
第一节 小说不怕电影篡权	(273)
第二节 小说的创作动因	(275)
第三节 撒谎、想象和作者的声音	(278)
第七章 布洛克—罗斯的小说理论	(284)
第一节 小说都是现实主义的	(284)
第二节 论小说的死活	(287)
第三节 论代码的确定	(291)
第八章 伯贡齐论不再新的小说	(297)
第一节 小说不再新	(297)
第二节 对叙事理论的贡献	(301)
第九章 布雷德伯里的小说诗学	(309)
第一节 寻求新的小说诗学	(309)
第二节 小说的双重性	(313)
第三节 论现实主义	(315)
第十章 戴维·洛奇的小说理论	(321)
第一节 小说也是语言艺术	(322)
第二节 小说的语言模式	(326)
第三节 小说的独特性	(332)
附录 参考文献	(341)

绪 论

本书书名中的小说批评史,即小说理论发展史。

“批评”的含义是什么?根据艾布拉姆斯(M. H. Abrams, 1912—)所著的《文学术语汇编》第7版(*A Glossary of Literary Terms*, 1999)，“批评”(criticism)含有“理论批评”(theoretical criticism)的意思。理论批评的任务则是“提出明确的文学理论,即能够被用来鉴定并分析文学作品的一般原则,包括一整套术语及其含义的区分和适用范围,还包括可用于评价作品及其作者的标准”。^①本书所说的“批评”取的也就是这个意思。

小说批评的对象是什么呢?我们不妨借鉴一下颜元叔有关文学批评的对象的定义:“文学批评的对象有四,即作家、作品、读者、时空。文学批评处理这四个对象的个别本身,也处理其间互相的关系。”^②更具体地说,小说批评讨论小说家与作品的关系,小说家与读者的关系,作品与读者的关系,以及时空(社会和文化等)分别与小说家、作品和读者三者之间的关系。

小说批评还应该包括“为批评的批评”,亦即人们通常所说的“批评理论”。郭绍虞曾经有过这样的说明:“为批评的批评……可以指导批评,同时也可以指导作家。到这地步,才发挥了批评的力量,文学批评的意义和价值就在这一点。”^③

简而言之,“小说批评”和“小说理论”在许多情况下因涵义重合而可以互换,这也是读者们即将在本书中所发现的情形。

长期以来,在西方文学批评领域中,人们比较忽视英国小说批

评。在多数情况下,只要一谈起西方小说批评,人们总是首先把目光投向美国和欧洲大陆的一些国家。我们甚至还不时地听到这样的诘问:“英国产生过重要的小说理论吗?”詹姆斯(Henry James, 1843—1916)算是个例外,然而他是一个有争议的人物——关于他究竟代表美国还是英国的问题,至今仍未有定论。至于詹姆斯以前的英国小说理论,那遭遇可就更惨。在许多人的眼里,詹姆斯以前的英国小说理论领域几乎是一片荒原。著名西方学者马克·肖勒(Mark Schorer, 1908—1977)和瓦尔特·爱伦(Walter Allen, 1911—1994)都曾经断定,在现代文学批评界“决定把严肃的地位赐予小说家以前”,英国没有任何小说理论。^④直到不久以前,爱德蒙·威尔逊(Edmund Wilson, 1895—1972)还下过这样一个结论:“英国一直等到詹姆斯的出现才有了自己的小说理论。”^⑤然而,事实并非如此。早在18世纪的英国,小说的本质、小说的构成、小说的社会功能、小说中的道德标准、真实与虚构的关系以及两者之间的界限、小说形式的审美特征、或然性(probability)原则的遵循和读者的作用等理论问题的讨论已初步展开,其价值至今仍不可低估(具体理由见本书第一部分的概述)。19世纪以后的情形就更加不容忽视:1838年,布尔沃·利顿(Bulwer-Lytton, 1803—1873)发表了具有深远意义的理论力作《论小说艺术》(*On Art in Fiction*)。在其后的四十六年里(以亨利·詹姆斯在1884年发表的《小说艺术》为界线),罗斯科(William Caldwell Roscoe, 1823—1859)、刘易斯(George Henry Lewes, 1817—1878)以及其他许多小说批评家都发表过有关小说的理论著述。与此同时,狄更斯(Charles Dickens, 1812—1870)、萨克雷(William Makepeace Thackeray, 1811—1863)、特罗洛普(Anthony Trollope, 1815—1882)和乔治·艾略特(George Eliot, 1819—1880)等几乎所有小说大师都在不同场合就小说发表过具有理论意义的精辟见解。正如理查德·斯唐(Richard Stang)所说的那样,在19世纪中叶,“关于小说本身技巧方面的重大理论问题——如作者跟自己作品的关

系、叙述视点以及在以叙述为主的作品中对人物和场景的戏剧化处理,乃至小说的结构和整体效果等——都得到了相当充分的讨论”。^⑥

正是鉴于英国小说批评长期被忽视,笔者萌生了写一部《英国小说批评史》的念头。然而,书名一旦确定,难题也就接踵而至:首先该怎样划分历史时期?划分的标准是什么?一个比较诱人的做法是沿袭当下仍然时髦的模式:即用“古典主义”“现实主义”“现代主义”和“后现代主义”这样一些现成的概念来划分。然而,经过仔细的思考之后,我们放弃了这种做法。主要原因有二。

其一,上述概念本身就很容易造成混乱——实际上它们已经造成了很多混乱。姑且不论有关它们含义的种种争论,即便人们在这方面已经达成共识,只要把它们落实到具体的人,往往就会导致结论简单化。以伍尔夫(Virginia Woolf, 1882—1941)为例:大部分学者都把她划在现代主义的名下,但是如果我們仔细考察一下她的小说批评,就会发现她最崇拜的是奥斯汀(Jane Austen, 1775—1817)和托尔斯泰(Leo Nikolaievich Tolstoy, 1828—1910)这两个通常被称为现实主义大师的作家,而且她还多次强调客观经验的重要性(见本书第三篇第五章)。此外,她还被公认为女权主义的先驱者之一,而女权主义又常常被视为后现代主义的一股支流。又如,被公认为极端‘前卫’的布洛克-罗斯(Christine Brooke-Rose, 1926—)绝对接受过结构主义的洗礼,而且她本人的创作还与许多常人眼里的后现代主义特征相吻合,可是她在理论阐述中却偏偏钟爱“现实主义”一词(当然,她对该词有自己的解释)。显然,我们不应该简单地往伍尔夫和布洛克-罗斯头上分别套一顶‘现代主义’和‘后现代主义’的帽子了事,不然我们就会失去对她们理论体系的复杂性的认识。

其二,给绵延不断的历史划分时代本来就是无奈之举。陆建德博士曾经颇有见地地指出:“文学史上没有地理学上的海岸线和分水岭,历史的变化缓慢而不易察觉,它绵延不断,没有结合处和固定的

形体。因此文学史上的分期、分界线需要时时修订,如能统统去掉或许更好。^⑦文学史是如此,小说批评史也是如此。用‘现实主义’、‘现代主义’和‘后现代主义’等概念划分历史时期很可能造成突变或断裂的错觉,致使人们对各个历史时期之间的延续性认识不足。

然而,一概摒弃历史分期的做法又会产生另一个问题,即容易使人忽略历史上的一些有意义的变化。同时,全盘放弃历史上的分期还会给本书的叙述带来诸多不便。有鉴于此,本书把整个英国小说批评史分成了四个时期,即萌芽时期、成熟时期、繁荣时期和反思时期(具体的分期理由见各个部分的概述)。对此,有必要作三点说明:第一,上述分界线只是本书作者‘片面入场’的结果,只是为了从某些侧面大致反映英国小说批评史的发展概况;第二,本书的分期方法至少有助于显示英国小说批评的延续性——“萌芽”、“成熟”、“繁荣”和“反思”这样一些概念应该不会造成各个时期之间发生断裂的错觉。第三,上述做法的最终目的是淡化(但并非取消)分期的概念,而把重点放在介绍各个年代的重要理论及其代表人物,并加以分析和评价,同时对于历史上的一些重大争论、精彩主张和热门话题也给予较多的关注。

本书虽然不用诸如‘现代主义’之类的‘标签’来划分历史时期,但是这并非意味着我们忽视了主要思想观点的发展线索。读者只要稍加留意,就会发现书中不乏对一些主要观点的来龙去脉的追踪。

英国小说批评肇始于18世纪,可是它的源头却可以从英国古典文论、西方中古文论一直追溯到古希腊和古罗马的文艺批评思潮。回顾18世纪以前的英国文艺批评史,我们发现亚里士多德(Aristotle 384—322BC)的‘摹仿说’在英国古典文论中一直占着主导地位——当然,亚氏的学说还可以追溯到赫拉克利特(Heracleitus, 500BC—?)坚持的艺术摹仿现实的主张。在亚氏之后,该学说又由贺拉斯(Horace, 65—08BC)等人继承并发展。无论是锡德尼(Sir Philip Sidney, 1554—1586)关于诗是一种‘摹仿的艺术’的论点,还

是莎士比亚(William Shakespeare, 1564—1616)著名的‘镜子说’,无论是德莱顿(John Dryden, 1631—1700)在《悲剧批评的基础》(*The Grounds of Criticism in Tragedy*, 1679)中阐述的悲剧‘永远有必要酷似真实’的观点,还是爱迪生(Joseph Addison, 1672—1719)、杨格(Edward Young, 1683—1765)和约翰逊(Samuel Johnson, 1709—1784)等人对艺术作品必须真实地描写生活的本来面貌这一观点的认同,都表现出了一种倾向,即以追求真实为最高的创作艺术境界。这一传统深刻地影响了英国 18 世纪和 19 世纪的小说批评,即使到了 20 世纪,仍然以各种形式显示出了强大的生命力。从笛福(Daniel Defoe, 1660?—1731)、菲尔丁(Henry Fielding, 1707—1754)倡导的模仿自然论到狄更斯和特罗洛普等人的真实观,从詹姆斯·史蒂文生(Robert Louis Stevenson, 1850—1894)和威尔斯(H. G. Wells, 1866—1946)等人有关艺术和生活之间关系的争论到劳伦斯(D. H. Lawrence, 1885—1930)提出的小说能反映‘全部生活’的观点,从李维斯(F. R. Leavis, 1895—1978)对生活的崇敬态度到默多克(Iris Murdoch, 1919—1999)主张的‘总体方式’与‘个体方式’的融合,从威廉斯(Raymond Williams, 1921—1988)的‘可知群体’到布雷德伯里(Malcolm Bradbury, 1932—2000)试图建立的虚构和现实之间的桥梁,我们始终可以发现‘摹仿说’的线索。

当然,上述学说在每个历史时期都产生了新的含义。本书搜集的几乎所有代表人物都在不同程度上表现出对模仿现实和再现真实的关注,而他们所理解的‘真实’不尽相同。在 18 世纪,人们在总体上还难脱古人的窠臼,往往一味强调真实,而对虚构艺术则持怀疑态度。不过,笛福和菲尔丁等人对真实的理解已经突破‘事实’的表层,深入到了对人的生存状况和生存方式这种形而上的问题的思考。同时期的理查逊(Samuel Richardson, 1689—1761)甚至已经开始从多方面表述自己的虚构意识。到了 19 世纪下半叶和 20 世纪上半叶,人们对艺术真实和生活真实之间的联系和区别有了越来越明确的认

识,追求典型意义上的真实以及‘反映艺术规律的真实’逐渐占了上风,蔚然而成气候。与此同时,偏重生活真实、主张优先考虑生活的呼声始终没有消失,有时还非常强烈。进入20世纪下半叶以后,有关小说与生活之间的关系、真实与虚构之间的张力等问题的探讨继续向纵深推进:人们日益觉察到‘真实’涵义的多重性和复杂性。大多数英国小说批评家和理论家一方面认可主观意识的作用、艺术本身的规律以及小说文本的自我关涉层面,另一方面又保持着对客观经验和小说的社会关涉层面的浓厚兴趣。换言之,在进入了本书所说的‘反思时期’之后,以前的种种主张,无论是极端的崇尚写实或极端的推崇虚构,都被一一重新审视、演绎并重新申述。

然而,总的说来,上述主张又不外乎托多洛夫所说的三种‘真实’。

托多洛夫(Tzvetan Todorov, 1939—)曾经为文学的‘逼真性’提出了三条不容忽视的定义:首先,“所谓逼真性,是某一具体文本与另一种普遍而散漫的、或许可称之为‘公认’的文本之间的关系”。^⑧其次,所谓逼真性,“是在某一体裁中受到传统的认可或期待的东西,有多少种体裁,就有多少种逼真”。^⑨最后,逼真性是作品与现实之间的一致性。托多洛夫从三个不同参照层面,即文化文本、体裁文本和客观现实,提出了文学作品逼真化的三层内涵,实质上指明了实现文学文本真实性的三大途径。其一,具体文本与客观现实之间的一致性。它要求作家在创作过程中再现客观世界的特性。“小说旨在写实’的论点正是基于对这一层次的真实性的认同。其二,具体文本与社会文化常识之间的一致性。文学作品的创作过程是作家们根据自己对或然律或必然律的认识,对客观现实素材进行提炼、取舍和加工的过程。在这一过程中,作家为了获得读者对其作品的认可,往往以其自身对客观现实的全部知识迎合一般读者对客观世界的看法,以确定作品与客观世界之间的约定俗成的关系,保证作品的可理解性和可阐释性。这种‘真实’的建立主要依靠作家对一系列公

认的文化规范、公认常识的掌握和运用。其三,具体文本与某种被认可的文学话语模式——体裁——之间的一致性。每一部具体文本都是在吸收并消化了其他相关文本的基础上形成的。文学体裁,作为一种被文化所认可的再现或表达客观世界的话语模式,以其特有的形式技巧以及内在统一的规律,建构着一个半自足的文学世界。其内在规律与客观世界的规律不尽相同。但是,文学体裁的内在规律却能使文本以内的行为和事件具有可理解性和逼真性。这种“真实”其实是对一个被认可的想象世界的确认。

对上述三个层面的“真实”的不同程度的关注和侧重是形成英国历史上不同小说创作观的根本原因。

需要指出的是,上述三种对真实的理解有时候会产生于同一个人。让我们以菲尔丁为例:他曾经声称自己作品中的“一切均是对大自然这部巨著的模仿”(见本书第一篇第三章第二节),这显然是追求作品与现实生活具体特征的一致性。不过,他又在《汤姆·琼斯》(*Tom Jones*, 1749)序章中反复强调作品必须限制在“可能性”和“或然性”的范围之内,必须符合“合情合理”的原则,这其实是基于他对先前文学公认的常识的领会和把握。他还继承了亚里士多德有关文学体裁模式的理论(即每一种文学体裁都规定了哪些行为是可以认可的,哪些是不能认可的,如悲剧中的人物应该比实际的人更崇高,而喜剧中的人物则应该比实际的人更渺小),指出了18世纪小说某种约定俗成的体裁模式,如它的情节包罗万象,它的人物种类繁多,而且大都是“下等人”,它的措辞诙谐可笑,它的情感平淡普通。此处的菲尔丁恰好触及了托多洛夫所说的“真实”的第三层内涵,即具体文本与某种被认可的文学话语模式之间的一致性。

当然,在多数情况下,我们还是能够辨析有关代表人物的倾向性的。例如,威廉斯一方面承认人类不可能在意识、语言不介入的情况下认识现实,另一方面又强调客观世界确实存在。尽管如此,从有关客观现实的论述在他作品中所占的比重来看,他心中的天平明显地

倾斜于上述‘真实’的第一层内涵,即小说文本与客观现实之间的一致性。与此相仿的情形还有很多。例如,詹姆斯·福特(Ford Madox Ford, 1873—1939)、卢伯克(Percy Lubbock, 1879—1965)、乔伊斯(James Joyce, 1882—1941)和戴维·洛奇(David Lodge, 1935—)等人的观点明显地偏重于具体文本与某种被认可的文学话语模式之间的一致性,而威尔斯、劳伦斯、福斯特(E. M. Forster, 1879—1970)、李维斯和布雷德伯里等人则显然更注重具体文本与客观现实之间的一致性。不过,倾向性不等于单一性和绝对性。在注意到上述人物的基本倾向的同时,我们还应该充分考虑到他们观点的多重性和复杂性。事实上,他们中间大多数人的小说思想都有相当丰富的内涵,用一两个定性词来概括往往容易出错。这一点在本书中有多次明示或暗示。

我们不仅应该对具体人物和具体观点的复杂性有足够的认识,而且应该对有关思想的发展线索的复杂性有所了解。上文提到,英国小说批评对真实的关注可以追溯到亚里士多德的‘摹仿说’。事实上,这种关注还跟柏拉图的‘理念’一说有关,因为亚氏的理论本身是对柏氏以理念为核心的摹仿说进行改造的结果。柏氏有关真理的学说——理念即真理即一种理想化了的生活本身——也构成了英国小说批评的源头之一。在18世纪乃至19世纪的许多小说家和批评家的眼里,‘真实’几乎等同于‘真理’。换言之,小说必须以认识真理、传播真理为目的。塞缪尔·约翰逊就曾经直截了当地宣布:‘小说的合理要求是传播真理。’^⑩在这里,‘真理’不仅指生活的本真,更主要的是代表一种理想化的、高尚的人生境界。18世纪英国小说批评中对小说的认识作用和小说的教益作用的强调正是源于有关作家对‘真理’的不懈追求。同样,19世纪上半叶英国小说理论的主旋律——围绕小说诸多实用功能展开的讨论——也与此有着千丝万缕的联系。20世纪的许多主张,如克莫德(Frank Kermode, 1919—)对小说中终极关怀的强调,其实也是出自同样的动机。

除了真实/真理问题之外,还有不少几乎在每个历史时期都颇受重视的理论问题,如现实主义的涵义(这一问题其实跟真实问题紧密相关)、小说的道德功能、小说的体裁特性和小说的叙事角度等,而每个时期对这些共同问题的回答又都有一些微妙的变化。

现实主义概念涵义的嬗变是一个饶有趣味的现象。在詹姆斯之前,笛福和菲尔丁等人有关“模仿自然”和“让事实说话”的思想一直起着主导作用。这些思想代表了传统意义上的现实主义小说观。自詹姆斯以来,现实主义概念更多地掺入了主观意识乃至无意识的成分(当然,这种思想的萌芽在理查逊那儿就可以找到)。二战以后,现实主义概念就更加呈现出多元化的倾向。一个明显的标志是出现了一些新的术语,如伊恩·瓦特(Ian Watt, 1917—)提出的“形式现实主义”、“评价式现实主义”和“呈现式现实主义”,以及布洛克—罗斯提出的“现实主义复数”,等等。至于对现实主义内涵的理解,以及讨论这些内涵时的切入角度,那式样就更加多了:既有戴维·洛奇和布洛克—罗斯等人强调语言符号对现实的干预作用的观点,又有威廉斯和默多克等人把现实主义的精髓归结为个人和社会之间的平衡的主张,还有克莫德和布雷德伯里有关如何在写实和虚构两极之间巧作周旋的策略。

文以载道的思想也贯穿了整个英国小说批评史。18世纪的笛福、理查逊和菲尔丁全都主张把小说作为劝人改过向善的工具。到了19世纪,围绕小说道德教益作用展开的讨论有增无减,并且有了质的变化。梅森(David Masson, 1822—1907)和利顿等人不再把道德视为小说的外在目的,而是把道德看作了小说艺术的固有特性。这一时期对道德和艺术之间关系的研究要比18世纪的细致得多、深入得多。一个典型的例子是罗斯科:他曾经仔细研究过小说的剪裁方式,以便发现何种方式会引起读者在道德方面的何种反应。当时的英国小说批评界还达成了一个共识,即实现小说道德功能的最佳途径是“作者引退”。这方面的例子还有许多,如詹姆斯·费兹詹

姆斯·斯蒂芬(James Fitzjames Stephen, 1829—1894)提倡突破因果报应模式的观点、莱斯利·斯蒂芬(Leslie Stephen, 1832—1904)对于浅薄的道德观的批判、刘易斯和乔治·艾略特关于通过具体图景实现小说道德功能的主张,以及弗农·李(Vernon Lee, 1856—1935)有关小说如何帮助人们甄别‘道德音符’的论述,等等。这一思想传统在整个 20 世纪仍然显示出了强大的生命力。福特和康拉德把小说视为‘唯一的思想载体’的观点就是一个突出的例证。更值得一提的是李维斯:他提倡的道德意识并没有简单地停留在是非判断的水平上,而是表现为对是非曲折背后的原因穷追不舍。即便是跟李维斯唱反调的戴维·洛奇——他公开反对小说批评偏重道德判断的倾向——也并非跟李维斯没有相通之处:洛奇主张从语言的角度去把握作品的意义,这其实跟李维斯强调通过对文字的敏感性来培养道德意识的观点有异曲同工之妙。

其他可以理出头绪的具体理论还有许多。本书在可能的情况下对它们的来龙去脉都作了勾勒。例如,“叙事观点”一说如何诞生于 19 世纪上半叶,如何经詹姆斯之手得到发展,然后又如何在 20 世纪由卢伯克进一步完善,这一条线索在书中有清楚的交代。又如,夏洛特·勃朗蒂(Charlotte Brontë, 1816—1855)、狄更斯、萨克雷和福尔斯(John Fowles, 1926—)等人的小说观明显地带有柏拉图(Plato, 427—347BC)的‘迷狂说’和郎吉弩斯(Longinus, C. 213—273)的‘狂喜说’的痕迹。再如,詹姆斯等人的有机结构论可以追溯到亚里士多德和德莱顿:亚氏曾经强调悲剧必须‘有头、有身、有尾’;^①德莱顿也曾坚持认为悲剧‘必须有一个自然的开始,一个中局和一个结尾’。^②其他重要小说思想的源头包括普罗提诺(Plotinus, C. 205—270)的新柏拉图主义对福斯特的影响,阿奎那(Saint Thomas Aquinas, 1225—1274)有关美没有外在目的的观点对王尔德(Oscar Wilde, 1854—1900)的影响,索绪尔(Ferdinand de Saussure, 1857—1913)和巴尔特(Roland Barthes, 1915—1980)等对布罗克—

罗斯的影响,雅克布森(Roman Jakobson, 1896—1982)和巴赫金(Mikhail Bakhtin, 1895—1975)等对戴维·洛奇的影响,等等。所有这些都在本书中作了交待。

笔者在选择各个时期的主要代表人物时,曾经颇为踌躇:究竟哪些人物最具有代表性?取舍的标准是什么?我们的基本想法是:选入本书的重点人物至少应该在某一段时期曾经把工作重心放在小说批评上(包括写小说的序跋等)。此外,我们没有收入伊格尔顿(Terry Eagleton)这样的重要人物,是因为他本人不断地在修改自己的理论,而且目前仍然处于非常活跃的时期,一时很难加以定论。

最后还须作一点说明:本书收入的有些代表人物其实跨越了我们人为划定的两个历史时期。例如,詹姆斯既可以被看作成熟时期的主要代表之一,又可以被放在繁荣时期来探讨。为了叙述方便起见,我们把专门介绍他的那一章放在了成熟时期,可是这决不意味着他在繁荣时期的活动并不重要。事实上,我们在有关繁荣时期的章节中还是多次提到了他的存在和作用。

不管怎么说,我们必须承认:本书所呈献的只是一个十分粗疏的轮廓,其中难免有这样或那样的空白和漏洞。倘若本书能够起到抛砖引玉的作用,笔者的心血也就算是没有白费。

* * * * *

本书第一篇三章由高奋撰写,第四篇第十章由童燕萍撰写,其余的二十一章均由殷企平撰写。各篇的概述以及全书的统稿由殷企平负责。

《英国小说批评史》受到国家教育部社会科学基金资助,并且得到浙江省社科规划办的立项支持。在撰写过程中,不少友人曾经鼎力相助,他们或无私地提供文献资料,或中肯地提出宝贵意见。这些友人包括中国社会科学院研究员盛宁先生和陆建德博士、香港大学何漪涟博士和科尔博士(Dr. Douglas Kerr)、北京大学丁宏为博士、上海外国语大学张和龙博士、浙江大学王永博士、美国加州州立理工

大学潘大安博士、美国纽约墨尔西学院孙干钊博士。谨在此一并鸣谢。

注释：

- ① M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth : Hartcourt Brace College Publishers, 1999, p. 50.
- ② 颜元叔,“西洋文学批评的几个重镇——代译序”,《西洋文学批评史》(卫姆塞特等著),北京 : 人民出版社 1987 年版,第 1 页。
- ③ 郭绍虞,《中国文学批评史》,上海 : 中华书局 1961 年版,第 1 页。
- ④ 分别参考 John W. Aldridge, ed., *Critiques and Essays on Modern Fiction 1920—1951*, New York, 1952, p. XV. 和 Walter Allen, *The English Novel, a Short Critical History*, New York, 1954, p. xxi。
- ⑤ Edmund Wilson, *Essentials of the Theory of Fiction*, New York : Durk University Press, 1988, p. 6.
- ⑥ Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, New York : E. P. Dutton & Co., INC., 1984, p. 223.
- ⑦ 陆建德,《现代主义之后 写实与实验》,北京 : 中国社会科学出版社,1997 年,第 1 页。
- ⑧ 乔纳森·卡勒,《结构主义诗学》,北京 : 中国社会科学出版社,1991 年,第 209 页。
- ⑨ 同上。
- ⑩ 转引自伍蠡甫,《西方文论选》(上卷),上海 : 上海译文出版社,1979 年,第 510 页。
- ⑪ 见本书第二篇第二章第五节。
- ⑫ 《西方文论选》,第 309 页。

第一篇 萌芽时期：18 世纪

概 述

以 18 世纪作为探讨英国小说批评的起点,主要出于以下三个方面的考虑:

第一,18 世纪的英国文艺批评家们,如同欧洲其他国家的一些文艺批评家一样,开始比较全面地探讨文学中所存在的许多基本问题,如文学和现实的关系问题、文学形式的结构和体裁问题以及文学对读者的作用问题,等等。无疑,18 世纪是研究英国文学批评的一个有意义的起点。18 世纪英国小说批评作为当时英国文艺批评研究的一个微小的部分,虽然仍处于对小说本体的直觉认识过程之中,却基本具备了借助整体理论反映自身特征的能力。

第二,18 世纪英国文艺批评开始打破自文艺复兴以来所确立的新古典主义的条条框框,寻求理论上的突破点,为浪漫主义理论的形成铺平了道路。正是这种理论上的突破,为当时‘不登大雅之堂’的小说留下了立足之地,也为小说形成自己的理论留出了小小的生存空间。

第三,虽然理论上的崇古仍然是 18 世纪英国文学批评的主流,但是英国文学创作实践却左冲右突,在文学形式种类的拓展、文学创作技巧和风格的创新等方面进行了不断的尝试,逐渐形成其特有的表现原则和叙述方式。18 世纪的英国小说已经具备了小说体裁基本的审美特征。

正是基于对上述三方面原因的思考,本书第一篇将主要侧重下

面几个问题的探讨:18世纪英国小说批评究竟处于什么样的状况?这一时期的主要代表人物有哪些?他们在多大程度上继承了古典文论的衣钵?又在多大程度上突破了前人的观点?对小说体裁的基本审美特征有哪些表述?这些理论表述的意义何在?

当然,有一点是明确的:18世纪英国对小说的探讨尚处于萌芽阶段,并未形成任何周密的理论体系。虽然人们传统上习惯于将小说的起源确定在17世纪下半叶到18世纪上半叶,但是英语中“novel”一词直到18世纪末、19世纪初才被确切地赋予“小说”这一含义——此前“novel”和“romance”以及“secret history”等词往往被混淆,而且“novel”常常被用来指“novella”(中篇小说)。既然小说的命名直到19世纪初才真正被确定,那么18世纪英国小说理论的零散和不成系统自然是在情理之中。总的来说,这一时期对小说现象作出初步阐释和概括的人员主要是一些小说家,其中最具有影响的当属丹尼尔·笛福、塞缪尔·理查逊和亨利·菲尔丁。他们的观点大都作为向读者介绍自己的作品的一种附庸,散见于作品的序跋、小说的序章,以及作者与他人交流的书信之中。虽说如此,是他们率先探讨了小说的本质、小说的构成、小说的社会功能、小说中的道德标准、真实与虚构的关系以及两者之间的界限、小说形式的审美特征、或然性原则的遵循和读者的作用等理论问题。正如巴尔托罗密欧(Joseph F. Bartolomeo, 1958—)指出的那样,这些问题在“如今仍然是小说批评家们关注的中心问题”。^①更确切地说,当时的理论表述已经涉及三大范畴,即小说的目的、手段和来源,而“后来的所有小说批评都可以被划归在这三大范畴之中”。^②从这一意义上说,18世纪的先驱们对英国小说批评的孕育和形成起到了至关重要的作用。

严格地讲,英国小说批评史应该从1692年说起:康格里夫(William Congreve, 1670—1729)于该年发表了小说《匿名者》(*Incognita*),其序言曾经被誉为“小说批评领域中的第一份重要文件”。^③同时期的曼莉(Mary Delariviere Manley, 1663—1724)甚至

有过‘小说批评之母’的称号。^④然而，他们大都只是简单地把亚里士多德和贺拉斯等人的古典批评理论搬入了小说领域，少有突破之处。有鉴于此，也出于篇幅方面的考虑，我们将从第一位真正有影响的人物——丹尼尔·笛福——说起。

注释：

- ① Joseph F. Bartolomeo, *A New Species of Criticism*, Newark : University of Delaware Press. 1994. p. 10.
- ② 同上, p. 20.
- ③ Irene Simon, “Early Theories of Prose Fiction : Congreve and Fielding”, 载 *Imagined Worlds: Essays on English Novels and Novelists in Honor of John Butt*, (ed.) Maynard Mack and Ian Gregor, London : Methuen, 1968. p. 19.
- ④ *A New Species of Criticism*, p. 23.

第 1 章

笛福的突破性贡献

丹尼尔·笛福(Daniel Defoe,1660?—1731)是英国文学史上第一个重要的小说家,同时也是第一位花大力气阐述自己的小说观的重要人物。他关于小说的见解大都直接发表在他的小说作品的序言之中。这些论点主要集中在两个基本方面:1)小说创作的真实性问题;2)小说的道德教益作用。

第一节 小说创作的真实性问题

小说最根本的作用是什么?米兰·昆德拉(Milan Kundera, 1929—)对此曾经作过精辟的论述:“哲学和科学忘记了人的存在,如果这是事实,那么更为明显的事实是,随着塞万提斯而形成的一个欧洲的伟大艺术不是别的,正是对这个被人遗忘的存在所进行的勘探。”^①这个“被人遗忘的存在”自然是指“生活的世界”,而探知并再现这个“生活的世界”是小说兴起、存在和发展的唯一理由和目的。米兰·昆德拉的结论不过是重复了无数文艺理论家对小说本质的理解,即把神的解体和人性的回归确立为小说形成的第一要素。换言之,塞万提斯(Miguel de Cervantes, 1547—1616)以来的小说家们不断从可视的外在世界和不可视的内心世界探知存在的本质,并且将“寻找自我”作为小说关注的基本问题。追根溯源,在英国文学的历

史上笛福是第一个有意识地将创作的对象确定为真实的“生活的世界”，并努力通过作品确立小说创作的基本原则的作家。

翻开笛福的小说，我们发现笛福几乎在每一部小说的序言中都要不厌其烦地反复强调他所叙述的故事的真实性。我们不妨抄录笛福的原话，看看他是如何建构这种真实性的。

“编者相信，这部自述是事实的忠实记录，其中绝无虚构之处”^②

《鲁滨逊漂流记》(*Robinson Crusoe*, 1719) 第一卷, 序言}

“我要说，它同它们(指同时代的其他作品，笔者注)在这个重要而基本的方面有所不同，即这部书是以真实的事件为基础的，因而不是一则故事，而是一段历史”。^③

《罗克萨娜》(*Roxana*, 1724) 序言}

“这个故事，虽然是寓言性的，但同时又是历史性的。它是一种绝无仅有的生活苦难和一种无与伦比的生存方式的精妙的再现。……此外，这个故事，或者说这个故事的大部分，直接暗示了一个至今还活着的，而且是颇有名气的一个人的一生。正是他的经历构成了这几部书的主要内容”^④

(《鲁滨逊漂流记》第三部序言)

从这几段序言中，我们可以看出，笛福试图从正反两个方面框定小说创作的基本范畴。它们的共同核心是：作品中的故事是真实的。更具体地说，笛福的真实观需要从以下两个方面去理解。

首先，笛福赋予“虚构”以特定的含义，认定它就是那些超越于“真实的事件”之上的捏造。笛福的“虚构”一说是实有所指的：当时的文人作家们习惯于从早期的神话、传说、历史和古典文学作品中提取情节，在此基础上创作诗歌、戏剧和散文体虚构故事等。笛福认为这种创作行为超越于人的经验之上，因而无异于凭空捏造。他对这样的“虚构”表现出一种十分坚决的否定态度，甚至把它等同于罪恶：“凭空虚构故事真是一桩可耻的罪过。这是撒谎，只要它在你心上打

开一个洞,撒谎的习惯就渐渐钻进你的心里。”^⑤这种否定态度为他重新界定真实铺平了道路,昭示了他对传统创作思想的反叛和突破。

其次,从他的序言中,我们不难看出,笛福在否定传统的虚构创作倾向的同时,还反复地声明他自己的作品的真实性,明确宣布了他对真实的理解,并努力为小说的真实确定界限。他所理解的真实有两层内涵:第一,笛福认为小说的真实就是小说与客观现实之间的一致性。他反复说明他作品中的主人公是一个“至今还活着”的人,他的故事是以“真实的事件为基础的”,其目的不过是为了让读者相信,他所讲述的故事是发生在客观世界中的真人真事。第二,在否定了以往那种以传统的历史和传说为创作基础的倾向之后,笛福将创作对象确定在个体的人所经历的具体事件上,让个体经验成为备受关注的焦点,首次让文学创作稳稳地着落在人们实际的生活世界这一坚实的土地上。

为了实现他所说的“真实性”,笛福努力在作品叙事层面与客观现实之间划等号,创立了一种类似于“让客观事实自己说话”的现实主义创作模式。在实践上,他大胆地将创作的对象确定为现实生活中的普通人,并率先赋予人物以真实可信的姓名——关于这一点,伊恩·瓦特在《小说的兴起》(*The Rise of the Novel*, 1957)中作了分析(见本书第四篇第二章第一节)。在理论上,他放弃了传统文艺理论中有关叙述结构整体性的观点。我们知道,亚里士多德主张文艺作品要“环绕着一个整一的行动,有头、有身、有尾”,^⑥“里面的事件要有紧密的组织,任何一部分一经挪动或删削,就会使整体松动脱节。”^⑦笛福针锋相对地提出,“精彩的行动细节”和“五花八门的事件”就“足以使作品立足”。^⑧按照这一观点推理,那种过于讲究整体性的文艺观只会束缚小说作品的发展。事实上,笛福自己的小说往往从头到尾一气呵成,不仅没有标明章节,而且头、身、尾的界线也并不明显,仿佛像一个未经任何构思训练的叙述者所讲述的故事,所有的经历被一古脑儿倾倒出来,没有给听众留下一丝喘息的机会。此

外,故事还采用第一人称的视角,完全按照‘我’在实际的年代顺序中的感觉和行动来安排故事的情节,没有刻意的悬念、激烈的冲突和完美的结局。这种创作手法正是笛福在序言中反复提倡的创作方式:让真实的人物自己来讲述故事。

从本质上讲,笛福强调的‘让客观事实自己说话’的现实主义创作模式,仍然是古典文论的核心纲要——文学模仿自然——的一种翻版。但是,在自觉或不自觉中,笛福的创作思想正在与新古典主义文学理论分道扬镳。我们知道,新古典主义文学理论的中心概念是模仿自然。它的‘自然’虽然意指客观现实,尤其是指人性,然而它特别强调所反映现实的‘一般性’、“典型性”和‘普遍性’,并且以‘合宜、合度、合体’为创作的标准。这种对‘普遍的自然’的模仿,意味着‘对于所表现的人物的伦理及心理特性有着非常明确的要求,言外之意就是摒除一切不符合当时社会理想的东西,’^⑨而笛福的观点和实践显然是反其道而行之。他对‘自然’的理解主要集中在以特殊个体经验为基础的‘客观事实’上。从更深的一层意义上说,笛福对文艺的真实的理解意味着一种突破:自亚里士多德以降,有关‘诗的真实’的两大基本概念深深地扎根于人们的观念之中,即文艺作品的真实一要反映普遍性,二要具有强烈的艺术震撼力,而笛福的真实观则突破了这两大概念所框定的界限。

在如何运用语言来获得小说的逼真感的问题上,笛福也形成了自己的看法。当时的一些文人政客时常撰文批评笛福,指责他的作品‘文体卑下’、“表达枯燥”。对此,笛福的回答是:‘至于语言,我已经使本书的语言符合于文章内容的格式,而不求文体谨严藻饰,我宁愿按照随笔短论的性质采用轻松灵活的笔法,而不想曲意追求文字的完美。’^⑩在笛福看来,小说是‘对整个世界说话’,^⑪因此不同的内容自然需要不同的语言风格。这种‘语言符合于作品内容’的宗旨不仅在笛福自己的小说创作中得到了完美的体现,而且还对后世的现实主义小说产生了深远的影响。

以上分析已经表明,笛福提倡的是模仿实际存在的真实时空,据实记录个体的人的特殊感性知觉和生活环境,使小说与真实生活之间建立起某种程度的一致性。这种一致性通常被认为是小说安身立命的本钱。然而,要使小说真正从早期不成熟的写实故事发展成为一种文学体裁,单单靠上述特征是不够的。正如意大利小说家阿·莫拉维亚所说,“小说的共同特性中最至关重要的乃是我们称之为思想意识的东西的存在。”^⑫对于真正的小说而言,情节不只是由建筑在因果关系基础之上的真实事件和人物的诸多情感所组成的。它的更重要的组成部分是某种明确无误的、真实的思想意识,它所反映的是作家对存在的疑问和对自我的探究。米兰·昆德拉将这一种保证小说的内在机制和小说的内在连贯的东西称为“主题的统一”。^⑬它无疑是构成小说的最重要的因素。笛福已经意识到了这一点,所以他特别强调自己的小说是对“一种绝无仅有的生活苦难和一种无与伦比的生存方式的精妙的再现”(见本节第三段中的引语),并坚持“把人性中虽非最有魅力却最能经久不衰的东西当作自己的创作基础”。^⑭从笛福的多处论述来看,他所说的“经久不衰的东西”其实就是人的生存能力。显然,笛福对真实的理解并没有局限于“事实”这一表层,而是深入到了对人的生存状况和生存方式这种形而上的问题的思考,并以此保证小说的整体连贯性(这种“整体性”和上文中所说的结构形式的整体性是两回事儿)。正是这一点使笛福成为英国小说的奠基人。

当然,对人的生存状况的思考并非始于笛福。17—18 世纪的英国哲学家们在他之前就已经开始了对“人格”“自我”等问题的全面探讨。洛克就曾经说过:“所谓人格就是有思想、有智慧的一种东西,它有理性,能反省,并且能在异时异地认识自己,是同一的能思维的东西。”^⑮而人格之所以形成,是因为人的思维“在重复其过去行动的观念时,正伴有它以前对过去行为所发生的同一意识,并伴有它对现在行动所发生的同一意识”。^⑯简而言之,人格的同一性,或曰自我,

就在于意识的同一性。一旦小说家们接受了这一哲学观点,一旦把扩展于过去或未来的行动的意识的一致性等同于个体的人格和自我,他们也就形成了一种基本倾向,即把对生存的思考和自我探究作为小说的根本问题。笛福的功绩在于:他的理论和实践都代表了这一倾向。

总之,笛福在真实性问题上的贡献主要表现在两个方面。其一,他突出了个体经验在艺术作品中的重要地位,并以此取代了深受传统青睐的人类的集体经验。其二,他突破了传统的诗歌和戏剧以有关正义、美德等理想化的观念作为文学探讨的重心的惯例,将小说的主题统一在对人的生存本质的探究上。正是凭这两个方面的突破,笛福使小说这样一种新生的文学体裁找到了独立门户的依据和路径。

第二节 小说的道德教益作用

自柏拉图以来,文艺的道德教诲作用一直是人们关注的对象。柏拉图认为应该将诗人逐出理想国,其理由是:诗能引起快感,破坏人们心灵的和谐,在德行和情操上对人有害无益。亚里士多德在文艺的社会功用问题上比柏拉图前进了一大步:他肯定了文艺的认识功能和愉悦功能,肯定了艺术对读者心灵的净化作用。贺拉斯综合两家之说,认为艺术同时具备教益和娱乐两大功用。此后,这一观点被文艺复兴和新古典主义时代的文艺理论家们反复援引和论证。笛福吸收了他们的观点,在自己每一部作品的序言中都表明了他对文学的道德教诲作用的重视,声称他一贯的创作目的是‘要使有罪的人幡然悔悟,或者告诫天真无辜的人免入歧途。’^{①7}不过,他同时又强调必须通过树立真实典范的方式,以‘一种潜移默化的,几乎是不知不觉的力量吸引人们改过向善。’^{①8}为此,他批判了缺乏道德意识的荷

马式英雄伦理观,宣扬一种建立在理性基础上的善恶观。他还努力超越传统诗歌和戏剧领域中普遍盛行的净化说和寓教于乐说,力图创立一种适合于小说的朴实的道德教诲方式。在保证作品真实的前提下,将道德意识融入叙事形式之中,让作品在不知不觉中感化读者的心灵。

在1726年出版的《论文学》中,笛福驳斥了早期文学中——尤其是荷马史诗中——那种将历史变成寓言或传奇,将‘恶棍’塑造为‘英雄’,将‘英雄’升华为‘神’的虚构倾向,并且发出了这样的哀叹:“除了普鲁塔克,古希腊没有一个道德家。”^①如果我们参照荷马的英雄伦理观,我们就可以较好地理解笛福的道德观。在荷马的作品中,善包括两个方面的内容:一方面,善与人的社会地位和物质财富紧密相关。一个善的人必须降生在一个善的家庭,而且他自己必须富有而强壮。另一方面,善就是一个英雄行动上的过人之处。他在力量、技巧与勇气方面都是出类拔萃的。他的这些卓越的美德最适宜于表现的地方就是战场。如果英雄为获得个人的善而损害了他人的利益,他可能会遭到批评,但他作为英雄的形象和善的声誉却不会受到损失。也就是说,当正义和社会的要求与个人的目标和价值发生冲突的时候,荷马式的英雄伦理观鼓励人们去扩展自我的利益,而以牺牲社会中他人的利益为代价。每个英雄只为自己的荣誉而战,而且乐于为赢得荣誉而战,可是这种荣誉带给大众的却可能是邪恶和痛苦。^②荷马这种削弱法律和社会公德,淡化他人利益的伦理观遭到了笛福的批驳。笛福崇尚理性,宣扬平等、博爱和自由。他对社会问题的许多看法反映了新兴资产阶级的基本观念。他在著名的政论文《惩治不从国教者的捷径》(“The Shortest Way with the Dissenters”, 1702)、《枷刑颂》(“Hymn to the Pillory”, 1703)和《计划论》(“An Essay upon Projects”, 1697)中,就个人的政治权利、社会地位以及许多社会问题,如教育问题、妇女问题等提出了许多积极而进步的见解。例如,他认为‘上帝赋予每个人以灵知,这就等于向全

体人类赏赐了同等的礼物和能力,人之所以有智愚贤不肖之分,不是由于器官构造的偶然差别,就是由于受教育方面的不同。’^①他还认为,如果妇女有机会受到和男人同等的教育,她们就会比男人还要少犯过失。这些令当时的人们耳目一新的平等观念渗透在笛福所有作品的字里行间,当然也在他的小说观里占有很大的比重。如果我们结合笛福的小说作品来看,就会对他的道德观有更深入的理解。例如,《摩尔·弗兰德斯》(*Moll Flanders*, 1722)和《罗克莎娜》讲述的都是女主人公如何试图通过嫁夫获得物质生活上的保障,但又因为不愿放弃精神上的独立而自甘沉沦的故事。不幸沦落为妓女的罗克莎娜甚至断然拒绝了一个富有的商人的求婚,自愿放弃了回归正常生活的一次良机,因为她相信:“这种虚假的感情夺走了一切可以称之为女人的自我的东西。”^②可见,笛福对‘恶’与‘善’的理解跟传统的善恶观有所不同。在他眼里,摩尔和罗克莎娜等人的行为并未真正构成一种罪恶——她们对社会环境的反抗甚至还带有善的色彩。虽然笛福处处不忘强调‘改过向善’的道德寓意,但是笛福真正宣扬的却是:按照人的自然本性而生活,运用自我的理性来控制生活等积极的信条。笛福张扬的善就是个体的人在完全实现了理性主体的能力后所获得的那种积极的生活。

既然笛福所宣扬的道德不再是传统诗歌或戏剧所颂扬的至高无上的神、英雄或理想的人的善、正义和美德,而是现实生活中个体的人的可敬的品质,他自然也就放弃了传统诗学所提倡的道德教诲方式,转而采用一种适合于小说的朴实的方式。传统的诗歌和戏剧大多推崇亚里士多德的净化说,强调文学必须用人物的厄运唤起读者或观众的怜悯和恐惧,陶冶他们的情感。根据这一理论,悲剧的情节结构不仅应该是复杂曲折的,而且必须以引起读者的怜悯和恐惧为目标。悲剧的情节转变只应该由福转祸,悲剧的主人公应该是好人而不是坏人。喜剧则必须遵循‘善有善报,恶有恶报’的道德训诫来安排情节。换言之,传统的戏剧结构安排必须以道德要求为中心。

18 世纪普遍流行的文学功用理论则源于贺拉斯的寓教于乐说：它同样将道德置于中心地位。寓教于乐说强调将文学的教益和乐趣融为一体，但大多数批评家依然只突出文学的道德教益作用，而将乐趣看作是实现教益的必要手段。在实际的写作过程中，作家们往往先选定一种道德寓意，再虚构故事情节。最终的结果是，艺术依然未能挣脱道德说教的俗套。

笛福所持的朴素的道德教诲观念脱胎于上述功用理论，但是他不再主张为实现某种道德意图而刻意地安排情节，而是主张让道德观念渗透在故事情节之中，以便突出普通而真实的事例本身所拥有的认知和感化作用。在《鲁滨逊漂流记》的序言中，他清楚地表明了这一观点。他声称此书‘采用智者们常用的方法，将宗教观念融入事件的叙述之中，以达到实用的目的，即以亲身的事例指导众人，使大家在任何种情形之下都能尊重上帝的旨意，随遇而安。’^{②③}

不过，笛福并非没有自相矛盾的地方。他一方面反对僵硬的道德说教，另一方面却又自觉或不自觉地宣扬‘理想的正义’（poetic justice）这一僵硬的传统文艺模式。他在多部小说的序言中都说过类似下面的话：‘美德……应该得到称赞、尊敬、鼓励和奖赏’，而‘邪恶……应该得到可悲的下场’。^{②④}在《摩尔·弗兰德斯》的序言中，笛福说得更加斩钉截铁：‘全书没有一项邪恶的行为没给行为者招来不幸和厄运。全书没有一个绝对的恶棍不是以悲剧告终或开始悔过自新。没有邪恶甚至仅仅涉及邪恶的事件不曾受到谴责，也没有美德不曾受到颂扬。’^{②⑤}显然，这种先入为主的模式跟前文所说的‘智者的方法’是相互抵触的。

在笛福的小说观中，我们还可以发现另一个自相矛盾之处：反映真实与道德教诲这两者之间并非总是如鱼得水般的关系。如果真实地反映生活，那就不能回避生活中的邪恶以及所有龌龊现象，而对后者的描写（尤其是有关细节的描写）往往会导致跟道德教诲的初衷相反的结果。巴尔托罗密欧曾经指出过笛福小说观中的这一矛盾，

并且认为他未能提供令人满意的解决方案(虽然笛福后来已经意识到了这一矛盾),而是“把解释道德含义的负担推给了读者”。^{②6}巴氏援引了笛福的下面这段话,以证实自己的观点:“读者的趣味和爱好不尽相同,因此小说是否发挥道德功效与其说取决于题材的价值,不如说取决于读者的情感和鉴赏力,这一点是千真万确的。”^{②7}巴氏的批评不无道理,不过笛福并没有完全把责任推给读者。事实上,为了克服绝对的真实描写可能给读者带来的负面效应,笛福要求小说家(包括他自己)在生活的细节描写方面注意选择。以摩尔·弗兰德斯和罗克萨娜为例,她俩一个是小偷兼重婚犯,另一个是妓女兼杀人犯,她们即便不是邪恶的代表,也必定是堕落的化身。如何能既真实地叙述一个堕落的故事,又能使它对读者产生教育作用呢?笛福的回答是:“叙述一段已经悔过的堕落的生活,自然需要将它讲述得使人能够承受,亦即给悔过的叙述以一种美感。”^{②8}为了使真实的记述使人能够承受,笛福声称自己在叙述故事的过程中“尽一切可能避免描写卑劣的念头和出格的行为”,目的是为了“使‘所叙述的部分不会冒犯最最高雅的读者或最最谦逊的听众’”。^{②9}当然,笛福的上述对策又引出了另一个问题:裁剪后的叙述究竟算不算真实?笛福没有交出能打满分的答卷,不过我们也不应该要求他这样做,因为即便是在近300年以后的今天,关于这个话题的讨论仍然在继续着。

不管怎么说,笛福至少在艺术和道德的关系这个问题上实现了突破。他超越了新古典主义的常规——后者常有使艺术沦为道德的附庸的倾向。笛福虽然也坚持将道德视为创作的最终目的,但是他坚持以客观事实为载体,坚持把以感性的艺术形象再现生活真实视为自己的艺术使命,力图在不损害小说的真实性的情况下,将道德意识渗透到叙事形式之中。这对当时的英国小说批评无疑是一个不小的贡献。

注释：

- ① 米兰·昆德拉,《小说的艺术》,孟湄译,北京:三联书店,1995年,第3页。
- ② Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Harmondsworth: Penguin Books, 1965, Preface.
- ③ Daniel Defoe, *Roxana*, New York and Scarborough: The New American Library, 1979, Preface.
- ④ Max Byrd (ed.), *Daniel Defoe*, A Collection of Critical Essays, New Jersey: Prentice-Hall, 1976, p. 3.
- ⑤ 弗吉尼亚·伍尔夫,《书和画像》,刘柄善译,北京:三联书店,1995年,第51页。
- ⑥ 伍蠡甫、胡经之主编,《西方文艺理论名著选编》(上卷),北京:北京大学出版社,1985年,第80页。
- ⑦ 同上,第60页。
- ⑧ Daniel Defoe, *Memoirs of a Cavalier*, (ed.) James T. Boulton, London: Oxford University Press, 1972, p. 1.
- ⑨ 雷纳·韦勒克,《近代文学批评史》(第一卷),杨岂深等译,上海:上海译文出版社,1997年,第21页。
- ⑩ 丹尼尔·笛福,《笛福文选》,徐式谷译,北京:商务印书馆,1979年,第185页。
- ⑪ 伊恩·瓦特,《小说的兴起》,高原等译,北京:三联书店,1992年,第112页。
- ⑫ 阿·莫拉维亚,“小说文论两篇”,《20世纪世界小说理论经典》(下卷),北京:华夏出版社,1995年,第28页。
- ⑬ 《小说的艺术》,第80页。
- ⑭ 《书和画像》,第60页。
- ⑮ 洛克,《人类理解论》,关文运译,北京:商务印书馆,1997年,第310页。
- ⑯ 同上,第311页。
- ⑰ 《小说的兴起》,第276页。
- ⑱ 《笛福文选》,第41页。
- ⑲ 《小说的兴起》,第275页。
- ⑳ 参见特伦斯·欧文,《古典思想》,覃方明译,沈阳:辽宁教育出版社,1998年。
- ㉑ 《笛福文选》,第185页。

-
- ② Daniel Defoe, *Roxana*, Preface.
- ③ *Robinson Crusoe*, Preface.
- ④ Daniel Defoe, *The History and Remarkable Life of the Truly Honourable Colonel Jacque*, (ed.) Samuel Holt Monk, London : Oxford University Press, 1965, p. 2.
- ⑤ Daniel Defoe, *Moll Flanders*, New York : Airmont Publishing Company, Inc. , 1969, Preface.
- ⑥ Joseph F. Bartolomeo, *A New Species of Criticism*, p.44.
- ⑦ 同上,p.45。
- ⑧ Daniel Defoe, *Moll Flanders*, p. vi.
- ⑨ 同上,p. v-vi。

第 2 章

塞缪尔·理查逊的小说观

1740 年,《帕美拉》(*Pamela*) 出版,塞缪尔·理查逊(Samuel Richardson,1689—1761)一夜成名,成为继丹尼尔·笛福之后 18 世纪英国最著名的小说家之一。此后,理查逊又先后创作出版了《克拉丽莎》(*Clarissa*, 1747—1748)和《查尔斯·格兰迪逊爵士》(*Sir Charles Grandison*, 1753—1754)等作品。虽然后人对理查逊褒贬不一,但是他对英国文学乃至西欧文学所产生的影响却是十分深远的,其根本原因在于他成功地引进了一种新的写作样式。用伊恩·瓦特的话说,“理查逊创造了一种集叙述样式、情节、人物和道德主题于一体的文学结构”,为“解决小说依然面临着的最重要的形式问题”作出了一次成功的尝试。^①

尽管理查逊并未留下什么评论文章,然而从他的小说序言中,以及他致朋友的信函中,我们仍然可以发现他有关小说创作的基本观点。

第一节 “我塑造人物”

1754 年,理查逊在致帕莱德香女士的信函中写道:“我坐下来塑造人物。我若打算将一个人物塑造成品德高尚的人,他便品德高尚。我若打算将另一个人物塑造成庄重严肃的人,他便庄重严肃。我若

打算再让一个人物像某女士,她便成了某女士。我这会儿正全神贯注于人物塑造。”^②这段话是针对他的最后一部小说《查尔斯·格兰迪逊爵士》而讲的,不过它反映了理查逊在全部小说创作中所持有的自觉的虚构意识。在他的所有作品中,唯独《帕美拉》的前言曾经称该故事是根据一位女仆的真实故事衍化而来的,而且在该书再版时,他又删去了此段说明。显然,理查逊无意将艺术作品等同于生活。在与朋友斯特拉的通信中,他作了如下声明:“《克拉丽莎》这部作品从头到尾都是从虚构中诞生的,《查尔斯·格兰迪逊爵士》也是如此。”^③

理查逊的这一观点显然有悖于当时英国文艺批评的主旋律。从16世纪的菲利浦·锡德尼至18世纪的塞缪尔·约翰逊,英国的文艺批评一直在“摹仿自然,强调真实”的旋涡中打转转。我们不妨回顾一下最富有代表性的言论:“诗……是一种摹仿艺术,……它是一种再现,一种仿造”(菲利浦·锡德尼);“对伟大自然的任何程度的模仿所给予我们的快感,要比精巧艺术所能给予的更崇高,更高昂”(约瑟夫·艾迪生);“象荷马一样饮用赫里康的水,也就是说,在自然的胸前饮取甘露”(爱德华·杨格);“文学是‘现存的客观事物和实际进行的活动的一种公正的再现’”(塞缪尔·约翰逊)^④。在这种一味强调真实的观点的背后,隐含着对一切虚构和一切艺术的深刻怀疑和偏见。“摈弃和蔑视虚构是合乎理性的”,^⑤这一出自塞缪尔·约翰逊的断言无疑代表了当时文艺批评的基调。在这种情况下,当时的许多作家们,尤其是小说家们,不断在自己作品的前言中反复声明故事内容的真实性,这实属正常。笛福、斯摩莱特和菲尔丁等主要小说家们概莫能外。唯独理查逊冒天下之大不韪,堂而皇之地将“塑造”与“人物”挂钩,点明了自己的虚构用意。按照他的观点,“人物”不再是现实生活中真实人物的镜子,而是作家手中的泥团,任由后者捏搓或摆布。同时,作者则从一个被动的临摹者升级为一个主动的创造者。

理查逊明确的虚构意识的目的在于创造一种新的写作样式。它蕴含着理查逊对艺术形式的一种自觉意识和重视。这种虚构意识以

及视小说为艺术的思想不仅体现于理查逊的人物观,而且还贯穿于他对小说创作的其他方面的论述。事实上,他对小说的人物、主题、结构和情节等都作出了明确的规定。

关于人物,理查逊的要求是:“那些人物是各式各样的和自然的,他们具有独特的个性,并且始终如一地忠实于自己的角色。”^⑥根据这一创作标准,作者在创作中不仅必须避免人物性格的单一性,而且必须保持人物个性的内在一致性。因此,在创作《查尔斯·格兰迪逊爵士》时,理查逊决定在主人公格兰迪逊爵士的个性上镶嵌入“一些在不经意中表现出来的缺点,以免塑造出一个冰洁无瑕的怪物”。^⑦当然,这些缺点是有限度的,它们不能破坏男主人公的高尚形象。在创作《克拉丽莎》时,理查逊计划将克拉丽莎树立为女性的典范。为此,他充分利用书信体小说的便利,从多个通信者的不同视角对同一人物或同一事件作出多角度的描绘。他从克拉丽莎本人的视角,为她贴上了许多美德的标签,比如心地纯洁、忠贞不渝、自尊自爱等;同时,他又从朋友的视角描绘了她在反抗父母包办婚姻时的那种“粗暴行为”和“顽固思想”,反衬出她那坚强不屈的品格;他还通过男主人公洛费莱斯的信函,揭示了她贸然投奔洛费莱斯的行為的天真、轻率和失策。正是这种多视角的描写,全面而立体地突出了克拉丽莎的独特个性,为她最终走向死亡埋下了合理的铺垫。使人物的个性及其发展显得合理和自然,这是理查逊的主导思想。他在《帕美拉》的序言中提出了有关人物刻画的美学目标:1)“合理地描绘人物,并使不同人物受到平等的待遇”2)“使人物痛苦的原因要显得自然,人物的行为动机也要显得合适,并以此博得读者的同情”。^⑧正如巴尔托罗密欧指出的那样,虽然上引言论中的“合理”、“平等”、“自然”和“合适”等词语未免显得有些含糊,但是有一点非常清楚:理查逊“期望从美学角度得到认可”。^⑨

关于小说的结构和主题的整体性,理查逊认为:作品的每一句话、每一段插曲和每一点感想都应该“自然地”从主题中生发出

来,……为主题服务,……促进主题的深化”。^⑩他曾经在不少场合声称自己的作品不仅讲究情节的连贯性、完整性以及故事叙述的紧凑性和一致性,而且还讲究结构与主题的合二为一。例如,在《克拉丽莎》的跋语中,他特别强调该书的最后几封信跟前面几卷的内容之间的紧密联系:“这些信是在仔细回顾并研究了前面四卷的内容之后才写就的。直到许多部分之间的关系调整好了之后——直到这些关系明朗化并被充分掌握之后——本书作者才动笔撰写那些信件……书中的灾难性事件是故事自然发展的结果。”^⑪又如,他在强调《查尔斯·格兰迪逊爵士》是一部整体性极强的小说时作了这样的说明:“在引进了查尔斯·格兰迪逊爵士这一人物以后,全书没有一段插曲——甚至没有一封信——不是用来为小说的主旨服务的。本书作者希望,那些比查尔斯爵士先出现的人物不会被视作可有可无;从全局来看,他们的历史跟查尔斯爵士的历史紧紧地交织在了一起,因而有必要使读者比较深入地了解他们。”^⑫

当然,对小说整体性的强调并不意味着理查逊不重视人物刻画等方面的多样性。事实上,他认为整体性和多样性之间的关系是相辅相成的。我们只须引用他的一句话就能说明问题:“与枯燥的叙述……相对立的作品就像韩德尔笔下的乐曲,奇妙的多声部构成了和谐的整体。”^⑬可见,理查逊完全是从艺术家的立场来看待小说创作的——小说家应该像音乐家那样来虚构自己的作品。

第二节 “我就在人物之中”

在1754年致帕莱德香女士的同一封信函中,理查逊接着写道:“要说我就是我,那是不准确的。我不在任何地方,我就在人物之中。”^⑭这儿的“我就在人物之中”与上文的“我塑造人物”颇有不合逻辑的嫌疑。“我塑造人物”突出的是作者“我”的创作主体性;“我”就

像上帝一样,完全可以按照自己的创作意图,主宰故事的情节、人物的个性以及不同人物之间的关系,等等。相反,“我就在人物之中”则不仅剥夺了作者的“主控权”,而且剥夺了作者的“生存权”。此时的人物代替了作者,“封杀”了作者。也就是说,作者无权在作品中评头品足,也无权讲述故事的来龙去脉。作者必须隐藏在人物内部,见人物之所见,感人物之所感,思人物之所思。

这种看似矛盾的理论正是使理查逊赢得广泛认同的秘密武器。

首先,人物代替作者一说约束了作者权利的无限性,使作者从感知一切的上帝的位置上降落到只能表达自己,却无法透彻地感知他人的真实位置上。同时,人物代替作者一说悄然引退了作者,却将完整的人物袒露到读者面前,使读者获得了与作者同时进入人物心灵深处的权利。理查逊将作者对作品的主动权基本限定在确立创作意图、设立人物、情节和叙述样式的范围内,却将至关重要的叙述权利承让给了作品中的人物。他不愿像菲尔丁那样,直接进入作品,喋喋不休地对人物进行议论,主观地引导读者进行阅读,他也不愿像笛福那样,在事先了解故事的始末的情况下对故事进行夹叙夹议式的复述。他将作者等同于人物,使作者无处不在,却又无处可见。理查逊相信:“处在现时现刻的悲伤之中,身受前途未卜的痛苦的熬煎……这种人的写作风格必然胜过那种叙述已经被克服的艰难险阻的人的风格。前者的风格要生动得多,令人感到深刻得多,而后的风格则会显得干巴巴、毫无生气……”^⑤在理查逊看来,最能体现这种“现时现刻”的感受的是书信体记叙方法。在18世纪中叶,这种书信体的写作方式并不新颖,甚至可以说已经相当普遍了。西方学者威廉·麦克伯尼(William McBurney)和约翰·里奇梯(John Richetti)等曾经著书对此作过论述。然而,理查逊无疑是第一个将书信体作品完美地转化为一种小说形式的作家。他利用书信体形式的得天独厚的条件,不仅生动自然地展示了人物的言语和行为,而且入木三分地再现了人物的心理活动:他们的思想,他们的感受,他们的忧虑,他们的痛

苦,等等。这正是理查逊认为‘深刻得多’的东西。实践已经证明,理查逊提倡的写作方式确实能产生强大的感染力,就连法国文论家狄德罗也未能例外——他在读到克拉丽莎即将离世而去之际,惊讶‘那些石头墙壁,还有我所走的冷然麻木的石板路,居然没有给震动得放声痛哭起来与我同悲’。^{①6}

其次,人物代替作者的创作理论推进了小说的戏剧化原则,将小说的时间牢牢限定于‘现在’,使人物、作者、读者始终处于事件的发展过程之中。理查逊将这种戏剧性的描写简称为‘瞬间描写’(Writing to the moment)。他在《克拉丽莎》中,假托男主人公洛费莱斯之口,宣布了自己对这种独特的创作技巧的偏爱:“我喜欢瞬间描写。”^{①7}同时,在该书的前言中,他更加详细地阐述了这一观点:“在写这些信件的同时,作者的心灵完全参与到人物的主观意识之中了……因此,这些书信中不仅有大量重要的情境描写,而且还充满了许多被称之为‘瞬间’描述和‘瞬间’反映的东西。”^{①8}理查逊还从读者的角度讨论了“瞬间描写”的优越性。他认为这种戏剧化手法有助于读者“第一眼就能够对相应的人物作出判断,即判断后者的语言风格是否适合其性格”。^{①9}此外,对“瞬间”的把握从时间和场景上给读者带来了某种身临其境的视觉和听觉效果。主人公的情感是在转瞬即逝的刹那间被读者捕捉到的。因此,在阅读的过程中,读者似乎可以听见人物痛苦的呼喊声,感受到人物对话间隙的沉默所传递的痛苦、愤恨和绝望的情绪,看见人物在颠沛流离中忍受的种种可怕的磨难。评论家马可·金基德·威克斯(Mark Kinkead-Weekes)曾经专门著书盛赞理查逊身体力行的小说戏剧化原则,甚至认为他在通往现代戏剧的征途上,比18世纪的戏剧家还要先进。^{②0}

虽然理查逊并没有直接使用‘作者引退’和‘戏剧化’这样的术语,但是上述分析表明,这两个术语隐含的重要小说思想在理查逊那里就已经开始发芽生长。当然,他的这些思想尚未形成系统,可是它们对19世纪中叶前后的英国小说批评,以及后来的詹姆斯、卢伯克

和福特等人的理论所产生的深远影响(分别见本书第二篇第二章、第三章、第三篇第三章和第四章)是显而易见的。

第三节 理想的正义

和 18 世纪的所有小说家一样,理查逊也同样将小说作为道德劝善的工具,信奉“小说的正当旨趣是传达真理”,^①以及小说家应该是“人类风尚的公正的复制者”这样一些在当时颇为流行的观点。^②

在《帕美拉》的前言中,理查逊罗列了小说的近 10 条益处,其中包括:以轻松愉悦的方式对世人进行宗教和道德上的谆谆教诲;以典型的实例指明他们必须承担的父母、子女和社会的责职;替恶习着色,使其显露狰狞面目,为美德上光,令其可亲可爱;给人物以公正的待遇,有区别地对待他们;引导有钱者如何使用钱财,教育纵欲者如何克服欲念,指导心怀不轨者如何得体地尊重名誉、收敛言行;以具体实例指导少女、新娘和妻子们正确对待危急和哀伤的场面,等等。显然,理查逊试图通过小说来改造他所处的那个异教徒时代,希望“在一种时髦消遣的幌子下悄悄加入基督教的伟大学说”。^③

如何实现这一伟大的道德抱负?除了直接的轻松愉悦的教诲和典型事例的指导之外,理查逊在一定程度上继承了“理想的正义”(poetic justice)这一传统思想。这个由 17 世纪英国批评家莱梅提出的术语,在同时期的意大利文论家斯卡利哲、法国作家斯居代里和法国剧作家高乃依以及英国批评家丹尼尔的笔端反复出现。这种学说假定:每一个人物在剧终都应当善有善报,恶有恶报。

理查逊不仅在他的小说中贯彻了这种替天行道的创作意图,而且还就这种意图作过说明。在《查尔斯·格兰迪逊爵士》的前言中,他就该书以及《帕美拉》和《克拉丽莎》这三部作品的宗旨分别作出了阐述。他指出,《帕美拉》表现了纯真而质朴的美德,以及因此而获得的

回报——万能的上帝在现实生活中时常赐予美德的报酬 名誉、地位和金钱《克拉丽莎》则表现了更为忧伤的一幕：一位富有的年轻女士怀有对幸福的憧憬，却卷入了痛苦的深渊，并最终走向死亡。它向那些试图在孩子人生的重要阶段强制干预孩子的意愿的家长们发出警告，也向那些对徒有虚名的男人所作承诺寄予厚望的女孩儿们发出了警告。女主人公克拉丽莎经受住了各种尘世的磨难，获得了精神和道德上的超越，心灵变得更加纯净和更加高尚，最后带着圣洁的微笑走向永恒。作品中所有造成克拉丽莎悲剧的人物都得到了不同程度的惩处 放荡而卑鄙的费洛莱斯在负疚、悔恨和恐惧中死于非命；后悔莫及的父母不久也踏入墓穴；命运给克拉丽莎的哥哥和姐姐分别带来了一个有罪的妻子和不忠的丈夫。显然，命运对每一个人都是公正的。至于《查尔斯·格兰迪逊爵士》，理查逊着意于表现一个男人的楷模。他在多种充满诱惑的场合中言行一致，完全依照他自己那坚定的准则行事：做一个信奉上帝且品德高尚的人，一个生机勃勃且精神振作的人，一个功成名就且和蔼可亲的人，一个幸福且又能给别人带去幸福的人。于是，他得到了回报：一个可人的妻子和一段令人羡慕的美满婚姻。

不过，理查逊并没有原封不动地照搬‘理想的正义’这一概念，而是往里面注入了新的含义。他在辩护《克拉丽莎》——当时的一些文人曾经批评他让克拉丽莎死去，认为这有悖于‘理想的正义’原则——时阐明了自己对该原则的理解：“即便是最优秀的人们……也有过错，这些过错足以说明为什么上苍会把不幸和痛苦降临在他们的头上。然而，这并不意味着许多罪孽深重的人有权利得到幸福。最好的人也可能应该受到惩罚，但是最坏的人却决不应该获得幸福。”^④在给朋友的一封信中，理查逊声称自己为‘理想的正义’所下的定义比前人的更加‘高贵’和‘新颖’。^⑤不仅如此，他还认为《克拉丽莎》比其他任何文艺作品都更加严格地遵守了上述原则：“建立在现代规则基础上的理想的正义这一概念，几乎从来没有比在本作品

中得到更严格的遵循……”^{②③}不管理查逊的上述观点和声明正确与否,我们都可以从中窥见他的良苦用心。他在努力寻找着能把道德的评判标准和美学的评判标准熔于一炉的小说创作原则;他那“新颖”的“理想的正义”原则既反映了他的道德关怀,又反映了他对艺术家内心构思的重视——他真正主张的是对世俗生活的提炼和改善,是艺术家心灵中的“内在模式”的显现。这一点跟他那自觉的虚构意识(见本章第一节)是并行不悖的。

理查逊虽然未能在小说理论上为后人留下系统的观点,但是他那有限的小说观如今读来仍颇具现代意味。如本章多处所示,他对后人的最大贡献可以归结为他对小说艺术形式的重视。

注释:

① 转引自伊恩·瓦特,《小说的兴起》,1992,第196页。

② J. M. Armistead(ed.), *The First English Novelists*, Knoxville: The University of Tennessee Press, 1985, p. 67.

③ 同上, p. 106。

④ 见《西方文论选》。

⑤ 雷纳·韦勒克,《近代文学批评史》,1997年,第108页。

⑥ 转引自伊恩·P·瓦特,《小说的兴起》,1992年,第240页。

⑦ *The First English Novelists*, p. 107.

⑧ Samuel Richardson, *Pamela*, Oxford: Clarendon Press, 1971. 1: iv.

⑨ *A New Species of Criticism*, p. 52.

⑩ 《小说的兴起》,第236页。

⑪ Samuel Richardson, *Clarissa*, (ed.) Angus Ross, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1985, p. 1495.

⑫ Samuel Richardson, *Sir Charles Grandison*, (ed.) Jocelyn Harris, London:

Oxford University Press, 1972, 1 : 4.

- ⑬ 转引自 Joseph F. Bartolomeo, *A New Species of Criticism*, p. 56。
- ⑭ *The First English Novelists*, p. 67.
- ⑮ Samuel Richardson, *Clarissa*, (ed.) William King and Adrian Bott, Oxford : Basil Blackwell, 1929—1931, 1 : xiv.
- ⑯ 《近代文学批评史》，第 67 页。
- ⑰ *The First English Novelists*, p. 104.
- ⑱ 同上, p. 104。
- ⑲ Samuel Richardson, “Hints of Prefaces to *Clarissa*,” 载“*Clarissa* : Prefaces, Hints of Prefaces and Postscript,” intro. R. F. Brissenden, *Augustan Reprint Society 103* (1964), p. 13。
- ⑳ Mark Kinkead - Weekes, *Samuel Richardson, Dramatic Novelist*, London : Methuen, 1973, p. 403.
- ㉑ 《近代文学批评史》，第 108 页。
- ㉒ 同上, 第 108 页。
- ㉓ 《小说的兴起》，第 244 页。
- ㉔ Samuel Richardson, *Clarissa*, (ed.) William King and Adrian Bott, Oxford : Basil Blackwell, 1929—1931, 8 : 314.
- ㉕ *Selected Letters of Samuel Richardson*, (ed.) John Carroll, Oxford : Clarendon Press, 1964, p. 87.
- ㉖ Samuel Richardson, *Clarissa*, (ed.) William King and Adrian Bott, 8 : 319.

第 3 章

亨利·菲尔丁的小说理论

18 世纪的英国只有一个人提出了一套比较完整的小说理论：他就是大名鼎鼎的小说家菲尔丁(Henry Fielding, 1707—1754)。

菲尔丁推崇古典文论,认为一个作家只有在阅读并理解亚里士多德、贺拉斯和朗吉弩斯等人的原著的基础上,才能被承认懂得了批评的程序。古典文论是菲尔丁阐发自己的小说创作理论的起点。他对小说概念作出了界定,并且论述了小说创作的真实性、小说形式的建构、小说家的资格以及读者的作用等问题——所有这些阐述都是在古典文论基础上的推陈出新。

第一节 关于小说的界定

菲尔丁是最早试图通过界定小说来规范小说创作的小说家之一。在《约瑟夫·安德鲁传》(*Joseph Andrews*, 1742)的前言中,他开宗明义地申明:他准备为一种能够给人带来乐趣却从未被人尝试过的文学样式下一个定义。他以史诗作为参照物,将‘小说’这一当时被泛称为‘滑稽传奇’的文学体裁归属为史诗的一种,并冠以‘散文体滑稽史诗’(Prosai-comic-epic Writing)的命名。他从以下三个方面界定了小说的性质:

首先,小说是散文体的。菲尔丁认为,既然史诗和戏剧有悲剧和

喜剧之分,那么它们也应该有韵文和散文之别。缺少韵文诗意的小说并不会因此而被逐出史诗之列,因为它具备了史诗的其他组成部分,比如行动、情节、人物、情感和措辞等。换言之,散文体的小说并不逊色于韵文体的史诗。

其次,小说是喜剧性的,但并不怪诞。菲尔丁认为,喜剧和悲剧作为史诗和戏剧的两种不同的类型,它们应该是同等重要的。他在《约瑟夫·安德鲁传》的前言中,通过分析小说与严肃传奇的差异,说明了小说的基本特征:它的情节和行动“轻松而滑稽”,它的人物粗俗而普通,它的情感和措辞“滑稽”而“诙谐”。它的滑稽模仿的主要目的是“为读者提供乐趣”。^①它是喜剧性的,可是它又不同于当时英国社会普遍盛行的诙谐讽刺作品。菲尔丁进一步讨论了小说与诙谐讽刺作品的区别。他认为,虽然诙谐讽刺作品比任何其他作品更能给人们带来欢乐和笑声,使人们在观赏人物的举止由崇高突降为卑微的、出人意料的荒唐时产生欢愉,并具备悲剧和严肃的讲演所无法提供的医治心灵和消除忧伤的良效,但是它展现的是一种怪诞和造作,它的目的在于通过变形和夸张的手法描写怪物,而不是描写普通的人,因此它往往是“平庸而低劣”的。与此不同的是,小说“必须严格地将作品局限于对自然的模仿之中,并以此将欢愉传递给敏感的读者”。^②在菲尔丁看来,小说的喜剧性产生于做作,而造成做作的原因有二:一是虚荣,二是虚伪。“虚荣以掩饰自己的真面目来博取他人的赞赏,而虚伪则以美德掩盖自己的恶习来逃避他人的谴责。……虚荣所产生的做作比虚伪更接近真诚些,因为虚荣的做作无须和人性作激烈的搏斗,而虚伪则不然。”^③小说正是通过揭露做作、显露事件可笑的一面来引发读者的惊奇和快感,为读者提供愉悦的。

最后,小说是现实的。通过小说与喜剧的比较,菲尔丁指出小说的情节更宽广、更包罗万象,小说的人物种类更繁复、更普通。小说是对现实的再现,是对自然的临摹。

通过把小说跟史诗、喜剧、严肃传奇和诙谐讽刺作品等体裁作比

较,菲尔丁形象地阐明了他对小说的性质的理解。虽然他的界定尚停留在比较和分析体裁形式的表层,而且许多论述还显得相当粗浅和勉强,但是他已经指出了小说的一些普遍的构成特点,明确地肯定了小说作为一种文学体裁的重要地位和作用。他对小说的喜剧性的论述尤为重要。它不仅奠定了小说创作的基本导向,而且有助于小说挣脱史诗般装腔作势的英雄化程式以及不切实际的诗意,有助于改变当时流行的感伤主义创作倾向,有助于使创作贴近生活的写实倾向。总之,凭借对小说性质的界定,菲尔丁力图在创作与生活之间架起一座既轻松幽默,又能登大雅之堂的桥梁。

第二节 虚构与真实

和 18 世纪的所有小说家一样,菲尔丁也无法回避虚构与真实、创作与现实的关系问题。菲尔丁对这一问题的回答同样是通过体裁之间的比较而作出的。

菲尔丁赞同亚里士多德关于艺术创作是对实有之物的模仿的观点。他不断批评某些传奇脱离实际,将妖魔鬼怪全都搬进作品的过度自由的虚构行为。他认为这些作品不过是头脑混乱的产物,是完全不足取的。他甚至希望他所崇敬的荷马能早些知道贺拉斯制定的某些规则,让众神尽量少出场。他在多部作品的序言中反复强调了小说模仿自然的美学观点。例如,《约瑟夫·安德鲁传》的序言说得非常明白:“书中的一切均是对大自然这部巨著的模仿,所有的人物和行为都取自我自己的观察和经验。”^④《汤姆·琼斯》(*Tom Jones*, 1749)中也有一段类似的话:“书中所有的人物都是有根有据的,其真实性绝不逊色于大自然这本巨著,因此我们的作品完全可以被称为历史。”^⑤

同时,通过比较史学家和传记家,菲尔丁进一步限定了小说模仿

自然的范围。他认为,作品的真实并不是指作品具体背景的正确性,而是指作品所陈述事实的可靠性。他认为史学家的任务是描写国家和城市。凭借地图,他们的描写可以达到一定程度的正确性和可靠性。但是,一旦涉及人物的行动和性格,他们的作品就不那么真实了,因为历史事实是根据作者不同的观点,从不同的角度记录下来的。同一个人物在某本史记中可能被描写成英雄,而在另一本史记中却可能是恶棍。因此,史记的叙述与事实往往有很大的出入,而传记的情形就不同了。按照菲尔丁的观点,“只有在伟大人物的生平传记中才能找到真实”。^⑥虽然传记家常常弄错事实发生的时间和地点,但是他们所叙述的事实却是可靠的,是与自然相符的,因为它们符合菲尔丁为创作的真实性而设定的两个基本范畴,即创作“不但应限定在可能性的范围内,而且要限定在或然性的范围内”。^⑦

菲尔丁上面所说的‘传记家’其实就是指我们如今所说的小说家。他的观点其实是从亚里士多德那里发展而来的:亚氏始终认为诗歌比史书更为真实,而菲尔丁则用小说替代了诗歌,“巧妙地确立了小说的地位,使其成为那些确有价值的真实的场所”。^⑧那么,哪些真实才是‘确有价值的’呢?在菲尔丁的心目中,只有反映人性或人的内心世界的东西才算得上真正有价值的真实。这一点可以从他为自己妹妹的一部小说所作的序中看出:小说的主要优点在于它能够“大面积地透视人性,极深刻地识别所有的是非曲折——这些是非曲折给人的内心带来了如此之深的困惑,以致他竟然常常对它们视而不见”。^⑨菲尔丁这种对心理现实的重视往往受到后人的忽视,其原因可是他本人的小说总是以广度见长,而在剖析人性的深度方面却不如理查逊。人们常常据此把小说中的心理现实主义的源头跟理查逊挂钩,而对菲尔丁从理论的角度对心理现实主义所作的贡献却重视不够,这一点其实是对后者的不公。

还须指出的是,菲尔丁并不推崇完全彻底的写实手法。他以世人常作的世界与舞台之间的比拟开始他的探讨,认为如果有人能以

作品或表演将人生模仿得惟妙惟肖,使人分辨不出哪些是作品,哪些是蓝本,那么他应该受到人们的敬重。然而,在实际生活中,人们对此并不以为然,反而常常报以嘘声和倒彩。针对这一情况,菲尔丁提出,如果每一位作家把创作限定在可信和合情合理的范围内,那么“他可以尽情书写离奇的故事……而且他的故事越是令读者惊奇,就越能吸引读者,越能使读者陶醉”。^⑩菲尔丁还进一步引用蒲柏的话来阐明自己对艺术标准的理解:“一切诗歌艺术的精华,就在于虚虚实实,兼收并用,以便将真实可信与出乎意料融为一体”。^⑪

总之,在创作的真实性问题上,菲尔丁基本上继承了亚里士多德的思想,即真实的关键不在于描述已经发生的事情,而在于描述可能发生的事情,即按照或然律或必然律是可能的事情。这一思想实际上意味着把艺术的真实跟生活的真实区别开来:艺术的真实是对客观真实的一种提炼和创新,上乘的艺术是真实与虚构的完美结合。

第三节 小说的形式

菲尔丁十分重视小说的形式,相信“怡情养性之物的优劣不在于选材的好坏,而在于作家写作技巧的高低”。^⑫他认为当时那些只会生搬硬套古人法则的批评家不过是一群才疏学浅的抄录员,并不真正懂得创作的法则。他们只能束缚天才、限制天才。因此,作家应该以实践为依据,创立自己的写作法则。

菲尔丁坚持在自己所创作的每一部小说的前言以及各小说序章中探讨写作的要则,并声称自己“在写作方面独立开拓了一片新的领域,因此有权随心所欲地制订写作法则”。^⑬他不仅制订了写作法则,而且确实在创作实践中体现这些法则。他的作品结构的精巧匀称、出人意料和引人入胜是备受瞩目的。他的《汤姆·琼斯》曾经被当代英国批评家 F·W·希尔斯誉为帕拉狄奥式的建筑,处处流露着精密

设计的姿态和精巧有序的和谐美。作为这幢建筑的高明设计师,菲尔丁遵循着这样三条创作原则:1)循序渐进 2)重点突出 3)合情合理。

在《汤姆·琼斯》第一卷的引言中,菲尔丁轻松愉快地和盘托出了他的第一条“高明原则”^④:正如所有美食家所熟知的那样,高明的厨师在宴会开始的时候,只是给饥肠辘辘的顾客端上一些普通的菜肴,然后循序渐进,在顾客的胃口越来越小的时候,才端上最最精美的菜肴。依照相同的原则,在本书的开卷,我们献给食欲旺盛的读者的是乡间常见的那种平淡无奇的人性,然后再细切慢煨,佐以所有流行于宫廷和都市的法国、意大利浓烈调料。用这种方式,我们一定能够使我们的读者对本书爱不释手”。^④菲尔丁用诙谐幽默的口吻娓娓道出了他对小说结构的总体安排——循序渐进,同时也明确了作者在创作中的主导地位。不同于笛福小说结构的松散随意,也不同于理查逊以人物心理描写替代情节叙述的创作,菲尔丁以作者的身份直接参与了故事的叙述,全面地按照自己的创作意图对情节作出了精密的安排。这种“循序渐进”的结构规则显然是对亚里士多德关于作品必须有头、有身、有尾的结构原则的具体化。在认定小说是一个有机整体的前提下,菲尔丁将作品的重心放置到了小说的结尾。

但是,“循序渐进”并非意味着作家必须事无巨细,一一道来。菲尔丁对情节的轻重缓急同样进行了设计。他认为,小说不同于一般的史记,不应该连篇累牍地记录所有的琐事细故,而应该有所侧重地区别对待不同事件,“遇到不同寻常的场面,我们应该不惜笔墨,详细地将它展示在读者面前;但是如果流逝的岁月不曾发生任何值得记载的大事,我们可以不必顾及故事中可能出现的脱节,立即叙述随后发生的重大事件,完全忽略上面所说的那些无事时期”。^⑤

菲尔丁关于小说结构的最重要的论点是:小说的情节必须合情合理。他认为,作家的创作首先必须保持在可能性的范围之内,不过仅仅有可能性还不足以证明我们的写作是否合理,我们还必须遵守

或然性的原则。这种合情合理的特征主要是通过人物的行动和性格的前后连贯性来实现的。要达到这一点,作家必须具备高度的判断力和切合实际的人性知识。

在作品必须合情合理的前提下,菲尔丁阐发了他关于小说人物塑造的观点。他认为小说必须以真实的人作为描写对象,但是小说“描写的不是任何人,而是人的言行举止;不是某个个人,而是某种类型”。^{①6}菲尔丁强调塑造人物的言行举止,其目的在于向读者展示真实的人性。在他看来,古典主义作家笔端的那种尽善尽美的典范并不能表现真实的人性,因为我们的社会中并不存在天使般的善人或魔鬼般的恶徒,正常的人性是善与恶的混合物。一个人只要善多于恶,我们就不能因为他并非十全十美而将他贬为恶人。菲尔丁特别强调了人性中善良的天性与个性的缺陷之间的对应关系:“善良的天性对人类之幸福感到快乐,对人类之苦恼感到忧愁,尽其所能使前者发生,使后者消除。而要达到这种目的,永远对其人之功过注意不忽。”^{①7}人物举止中的某些缺陷不仅使人物更自然真切地表现了真实的人性,而且在善良的反衬之下使读者更易于发现这些缺陷所带来的后果,从而能催人醒悟,发人深省。

同时,菲尔丁认为小说家在人物塑造中要注意挖掘人物的共性,重视类型的创造。他在《约瑟夫·安德鲁传》中这样解释了他对类型的理解:“那位律师不仅现在还活着,而且四千年来一直活着,我希望上帝能让他再活上四千年。他绝不局限于一种职业、一种宗教和一种国籍。当人类舞台上出现了第一个自私自利的人——这人一切以自我为中心,绝不会费力出钱冒险去帮助或保护他的同胞——的时候,我们的律师就诞生了。”^{①8}这种根据人物的职业,突出人物的共性的观点显然是对古典主义类型学说的一种继承。但是,菲尔丁在此基础上,又提出小说家在创作中还必须注意类型人物之间的细微差异。他说:“一些特征是某一职业和某一行业中的大多数人们所共有的。有能力保留这些特征,同时又能区别对待这些特征,这是优秀作

家的才能之一。’¹⁹不过,菲尔丁只是笼统而模糊地提到了人物之间必然的差异,而没有真正强调人物的个性化。

菲尔丁对小说语言的运用也提出了一定的看法。他认为,为了给读者提供乐趣,应该允许作家在措词上采用诙谐的模仿,允许他们“一旦有机会就点缀上各种比喻、描写和富有诗情画意的华丽词藻。”²⁰这样,一来可以为读者醒脑提神,备增快乐;二来可以为重要人物的出场来一阵‘打通儿’,使观众对该人物肃然起敬。菲尔丁既不愿使作品脱离真实,又不愿使作品等同于生活,于是便借鉴了戏剧中的语言运用原则,主张让夸张的语言在艺术与生活之间发挥‘间离’作用,使读者始终游离于故事之外,无法完全进入作者所虚拟的世界之中。

此外,菲尔丁还提出了小说创作的有效法则:对比法。他认为,一切事物的美与善只有通过他们的对立面——丑与恶——的衬托才能突出其鲜明的本质;大多数声名卓著的艺术家的都是因为懂得这种诀窍,并在创作过程中运用这一法则而取得成功的,聪颖的小说家也不例外。菲尔丁还强调,对比手法能使情节与情节之间、人物与人物之间以及背景与背景之间形成有趣的对照,不仅使故事结构更为精巧匀称,而且使人物的类型化更为鲜明突出。所有这些观点,即使在今天看来也未过时。

第四节 小说家的资格

18 世纪的英国曾经流传着一种谬论,即写作毋须学识和才能。菲尔丁对此十分愤怒,并且针锋相对地指出,小说家必须具备下述四种必要的能力才能从事小说创作。

第一,天赋。所谓天赋,指的是对世界万物的洞察力和判断力。菲尔丁将这两种能力分别称为‘发明’和‘判断’。他特别指出,“发

明’并非通常意义上的‘创造能力’,而是指‘对人们所思考的一切事物的真正本质的敏锐而深刻的洞察力。’^{②1}菲尔丁还指出,这种洞察力是无法离开判断力而单独存在的;只有依靠这两种心智能力,小说家才能穿越自然之迷宫,拨开心灵之迷雾,看到凡夫俗子所未见到过的奥秘,获得创作的灵感。

第二,渊博的学识。当时的一些批评家认为,一切学问不仅全无用处,而且还会束缚作家的想象力。针对这种说法,菲尔丁提出了相反的观点。他指出,要成为作家,仅有天赋是不够的,他还必须拥有渊博的知识,因为‘一个工匠如果只有工具,却不知如何使它锋利,不知在工作中遵循何种规则,或者没有材料可供其使用,那么这种工具是毫无用处的。……自然给人以能力,……但是学识却使工具有用,并指导人们如何使用工具,最后至少为我们提供一部分材料’。^{②2}据此,他要求作家必须具备‘纯文学和历史的充分的知识’,纵览‘一切哲学、诗歌、历史的宝藏’。^{②3}惟有如此,作家才能像博学的荷马和维吉尔那样,创作出光芒四射的经典之作。

第三,经验。菲尔丁认为作家还必须具备另一种知识,一种无法从书本和舞台中获得的知识,那就是经验。这是因为‘不管作家将人性刻画得多么惟妙惟肖,真正实际的系统知识却只能从人世间获得’。^{②4}菲尔丁强调,莎士比亚等文学大师都是根据自己的人生体验才创造出各种传神人物的。而且,不管怎么努力,书本中描写的人物总是无法与舞台上经过演员细腻表演的人物相比。因此,只有在充分了解社会,亲眼见过并亲身接触过有关人物的前提下,小说家描写的人物形象才能恰到好处。缺乏经验的作家,不管他的天赋有多高,学识有多渊博,他的知识都是不完备的。

第四,仁爱之心。菲尔丁十分赞赏贺拉斯关于‘作家要让人哭,自己必须先哭’的观点。菲尔丁坚持认为,如果一个人缺少仁慈的心肠,那么即使他(她)拥有前面所说的所有能力,他(她)还是没有资格成为一名作家。按照菲尔丁的解释,惟有仁爱之心才能产生‘高尚无

私的友情、心心相印的爱情、坦荡豁达的情怀、热情奔放的胸襟、体贴入微的同情和真诚坦率的观点”。^⑤惟有这些仁慈的力量才能感动读者，“使他们的双眼噙满泪水，使他们的双颊神采飞扬，使他们的心灵随着哀伤、喜悦和仁爱而起伏不已”。^⑥因此，“一个不曾感到痛苦的人是无法描绘出痛苦的，……最感人肺腑的场景是作家含着泪水写出来的”。^⑦菲尔丁用形象的语言说明了创作主体的情感与作品的感染力之间必然的内在关联，这对随后的浪漫主义文学理论的发展产生了一定的影响。

菲尔丁从人的内在天赋、后天学识、社会体验和个人情感这四个方面探讨了小说家的资格问题。应该说，他就这一问题作了比较全面的论述。从上述观点中我们可以看出，菲尔丁始终将求‘真’、求‘善’、求‘美’作为创作的方向。对作家的天赋中‘洞察力’和‘判断力’的强调，突出了菲尔丁对作家观察世界的能力的重视，从反面否定了当时许多传奇作家脱离现实、无限度地放纵想象力的陋习。同时，菲尔丁通过强调作家社会体验的重要性，进一步突出了追求真实的创作倾向。要求作家都有‘仁慈的心肠’，以‘善’感人，这是菲尔丁一贯追求的创作目标。渊博的学识，尤其是广博的古典理论知识，则被他视为建构作品的形式美和充实作品内容的利器。在18世纪就能对小说家资格问题作多方面的论述，这实在是难能可贵的。

第五节 读者的作用

本章第三节中提到，菲尔丁认为自己在写作方面独立开辟了“一个新的领域”，那么他怎样才能证明这一点呢？最有效的办法自然是让读者了解并相信他的创新。菲尔丁显然认定了这种措施。他在所有作品的前言、序章中都从不放弃与读者交流的机会，一面不断地告诫、指导并教育读者，促使他们逐渐接受他的新观点，抛弃旧观念；一

面摆出读者至上的姿态,建立作者与读者之间互相信赖的合作关系。菲尔丁无疑是最早注意到读者在小说中的作用的作家之一。

怎样才能真正发挥读者的作用呢?首先,菲尔丁主张积极发挥语言在说事明理方面的作用,进而直接建立起作者跟读者之间的对话渠道。

这种交流主要表现在以下四个方面:

第一,表明写作的目的。例如,他在《约瑟夫·安德鲁传》的前言中明确宣布,他创作该小说的主要目的是为了给读者提供乐趣。又如,在《汤姆·琼斯》的序章中,他反复说明他把读者的利益作为他写作的指南,说明他的创作意图是为读者消闲解闷。

第二,具体指导读者。《汤姆·琼斯》的各个序章中多处出现了‘预告’‘奉告’‘告诫’和‘指导’等措辞,表达了作者对读者的忠告。告诫读者不要误解作品,不要贸然指摘作品,要尊重作者所制定的法令,等等。

第三,指出对读者的具体要求。菲尔丁要求读者有一定的洞察力和判断力,“能够依据人物的性格而推测他的行动,也会按照他的行动而判断他的性格”。^⑧

第四,告诉读者小说的教育作用。菲尔丁在《约瑟夫·安德鲁传》第三序章中指出:小说就像一面镜子,能够使读者照见他自己。这一点在《汤姆·琼斯》的第十序章中得到了进一步的发挥。菲尔丁在该章中强调,体现在一个人物身上的善良能够使任何心存善意的读者滋生景仰之情和爱慕之意,而出现在人物身上的缺陷则能够震撼读者的心灵,使他们受到教育。从表面上看,这种作者与读者之间的直接交流主要发挥了作者对读者的说服和指导作用。然而,从深层次看,作者对潜在的读者的定位、要求和达到的目的等方面的明确意识和阐述在很大程度上限定了作者的创作范畴。

发挥读者的作用的另一个手段是‘间接引导’。菲尔丁曾经多次暗示:小说家应该利用情节结构,间接地引导读者发挥阅读的创造性作用,其主要方法有二:

第一,通过在情节中设定某些悬念、伏笔和空白处,激活读者的想象力,诱使读者积极参与小说意义的生成过程。菲尔丁对此有自觉的意图。在解释为什么有些情节必须详述,而有些部分只须略提、甚至不提的时候,菲尔丁说:“在作这种打算的时候,我们不仅考虑了我们自己的声誉和便利,也考虑到了读者的利益和好处。因为,通过采取这种办法,我们不仅可以节省读者的时间,使他们免于阅读乏味而无益的章节,而且可以在这段时间为读者提供机会,让读者运用他们擅长的洞察推断能力,自己猜想出这段空白的岁月。”^②以此为基础,菲尔丁进一步论述了读者的参与跟作品意义生成之间的必然关系。他说:“虽然我们不会像别的作家那样,让你们(指读者,笔者注)完全依靠自己的预测确定作品的意义,但是我们只会在你们感到困惑的地方向你们提供适当的帮助。在只需要你们自己的注意力的地方,我们决不会助长你们的惰性。如果你们认为,我们在着手撰写这部巨著的时候,就准备闲置你们的洞察力,或者只是偶尔使用一下这种天赋,让你们轻松地浏览这些篇章并获得益处,那你们就大错特错了。”^③在这段论述中,菲尔丁虽然承认作者的提示有助于读者对文本的理解,但是他始终认为理解的关键是读者自己的“洞察力”,而作者仅仅起到一种辅助作用。

第二,通过提供各种暗示,帮助读者建立起比较系统、比较确定的猜想。这些暗示包括在序章中提供具体情节的走向,说明作者采用的创作手法(如对比法和人物塑造原则等),勾勒作者的构思和意图,以及针对事件和人物而作出的间接说明和评论,等等。

我们知道,读者的作用必然会作为作品潜在的一部分,在不同程度上被作者融合进作品之中,成为最终确定作品意义的关键因素之一。正如韦恩·布斯(Wayne Booth)所说,“作者在作品中塑造了他自己的形象和他的读者的形象;他塑造读者就像塑造他的第二个自我。最为成功的阅读就是:被创造的两个自我——作者的自我和读者的自我——能够实现完全的一致。”^④这何尝不也是菲尔丁孜孜以

求的目标？

以上评析并没能囊括菲尔丁小说理论中的所有内容。他的论述至少还涉及了小说的道德功能和社会功能等重要范畴。例如,他继承了贺拉斯的寓教于乐一说,在多部小说的前言中反复强调了扬善举德的创作目的,并且就如何实现这一目的提出了具体的见解,其中被引用得最多的是下面这句话:“运用一切才智和幽默,力图以嬉笑怒骂的方式将人们从他们习以为常的愚昧和邪恶中拯救出来”。^②类似的例子还有不少。不过,总的来说,本章所述大致反映了菲尔丁小说理论中最有特色的部分。

注释：

- ① Henry Fielding, *Joseph Andrews*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1977, p. 26.
- ② 同上, pp. 26 – 27。
- ③ 同上, pp. 28 – 29。
- ④ 同上, p. 30。
- ⑤ Henry Fielding, *Tom Jones*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1966, p. 436.
- ⑥ Henry Fielding, *Joseph Andrews*, p. 183.
- ⑦ Henry Fielding, *Tom Jones*, p. 364.
- ⑧ Joseph F. Bartolomeo, *A New Species of Criticism*, p. 68.
- ⑨ Henry Fielding, “Preface to *The Adventures of David Simple*,” *The Criticism of Henry Fielding*, (ed.) Ioan Williams, London: Routledge and Kegan Paul, 1970, p. 264.
- ⑩ Henry Fielding, *Tom Jones*, p. 367.
- ⑪ 同上。

- ⑫ 同上, p. 52。
- ⑬ 同上, p. 88。
- ⑭ 同上, pp. 52 – 53。
- ⑮ 同上, p. 88。
- ⑯ Henry Fielding, *Joseph Andrews*, p. 185.
- ⑰ 亨利·菲尔丁,《弃儿汤姆·琼斯史》,张谷若译,上海:上海译文出版社,1993年,第375页。
- ⑱ Henry Fielding, *Joseph Andrews*, p. 185.
- ⑲ *Tom Jones*, p. 467.
- ⑳ 同上, p. 151。
- ㉑ 同上, p. 437。
- ㉒ 同上, p. 438。
- ㉓ 同上。
- ㉔ 同上, p. 438。
- ㉕ 同上。
- ㉖ 同上, p. 439。
- ㉗ 同上, pp. 438 – 439。
- ㉘ 同上, p. 122。
- ㉙ 同上, p. 121。
- ㉚ 同上, p. 546。
- ㉛ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1961, p. 138.
- ㉜ Henry Fielding, *Tom Jones*, p. 38.

第二篇 成熟时期：19 世纪

概 述

19 世纪可以被看作英国小说批评的成熟时期。

说到这一时期的代表人物,当然要首推亨利·詹姆斯,可是这并不意味着英国的小说批评在他之后才开始成熟。确实,詹姆斯于 1884 年发表的《小说艺术》(“The Art of Fiction”)标志着英国小说批评上了一个新的台阶——此后的小说理论变得更为系统化,但是在此之前英国小说批评领域里的讨论已经十分热烈。无论是利顿、莫瓦(George Moir, 1800—1870)、梅森、斯蒂芬、罗斯科和刘易斯等小说批评家,还是狄更斯、萨克雷、乔治·艾略特、勃朗蒂、梅瑞狄斯(George Meredith, 1828—1909)和特罗洛普等小说大师,都在不同场合就小说发表过不乏理论意义的精辟见解,而且其中有不少以具有相当篇幅的文章形式登载在各类文学刊物上。这些讨论涉及小说的功能和技巧等方面的许多重大理论问题,如小说的社会和道德功能、小说的体裁特性、叙述视点、作者与读者以及文本三者之间的关系、想象在小说中的作用、人物塑造和情节安排之间的关系、场景的戏剧化处理,等等。从某种意义上说,这些讨论可以被看作 18 世纪英国小说批评的继续,但是它们无论是在广度上,还是在深度上,都大大超过了前者。因此,一个比较客观的说法应该是:英国小说批评在詹姆斯之前就已经走向成熟,而詹姆斯则对前人的一些成熟的理论见解进行了颇为系统化的梳理,并加入了新的内容,进而为 20 世纪小说批评的繁荣打下了坚实的基础。

概括地说,英国小说批评在这一时期不断成熟的主要标志有以下三个:

第一,一大批有关小说批评的专论相继问世,其中由利顿发表的《论小说艺术》(第一篇专论小说艺术的长篇论文)、大卫·梅森发表的《英国小说家及其文风》(第一部用英语写就的小说批评专著)以及詹姆斯的名篇《小说艺术》都堪称英国小说批评史上的重要里程碑。

第二,一些重要的理论术语诞生在这一时期,如李斯特和刘易斯分别首创的“叙述视点”和“戏剧式呈现”。这些术语经詹姆斯之手变得内涵极为丰富,而且具备了很强的操作性。虽然18世纪的理查逊已经初步阐述了作者引退等有关思想,但是直到19世纪人们才明确地使用上述概念来进行这方面的讨论。

第三,对小说的体裁特性和小说的功能有了比以前更明确、更具体、更精练的界定。例如,利顿等人从时间机制、描述特性以及小说与生活的关系等多方面对小说的体裁特性作了颇为深入的剖析,其角度之多,论述之精辟,都远远胜过了18世纪的有关讨论。更值得一提的是,史蒂文生发表了叙事为小说形态之规定的观点,开了小说叙事学的先河。又如,虽然小说的道德教诲功能在18世纪就已经得到广泛的讨论,但是像特罗洛普等人那样根据不同情况把小说的道德功能加以细化的则是19世纪的事情。而且,是19世纪的利顿和梅森率先提出了视道德为艺术的固有特性的观点。再如,是这一时期的詹姆斯·菲茨詹姆斯·斯蒂芬最先明确地点穿了小说与假说之间的“血缘关系”。

如果说英国小说批评在18世纪还是一棵嫩芽,还需要古典主义文论这棵大树的支撑,那么到了19世纪它已经长得像模像样,完全可以独立门户了。

第 1 章

1800—1884 年期间的主旋律及其成因

1800 年在英国小说史上恰好是一个重要的年头：玛利亚·艾奇沃思 (Maria Edgeworth, 1767—1849) 的著名小说《拉克伦特城堡》(Castle Rackrent) 于当年问世。该书意味着两个“第一”：1) 它是第一部由一个信奉‘实用教育’的作家写成的小说，而且还被作者明确地当成实施其教育思想的手段 (玛利亚是著名功利主义思想家兼教育家理查德·洛弗尔·艾奇沃思之女，两人曾经合著蜚声全球的《实用教育》一书)；2) 它是第一部地方小说 (the regional novel)，标志着特定人物和特定地理环境之间的关系得到了空前的重视。虽然 1800 年的英国并未产生具有划时代意义的小说批评方面的著述，但是《拉克伦特城堡》所隐含的两个重要问题——小说的实用功能以及特定环境中的人物塑造——却是 19 世纪英国小说批评界的热门话题。因此，本章以 1800 年为开端并非毫无道理。

纵观 1800 年至 1884 年期间英国有关小说的评论或争论，几乎每一种观点都要强调小说的某种实用功能，即它给个人或社会乃至整个人类带来的某种好处。换言之，关于小说用处的讨论成了当时英国小说批评舞台上的主旋律。具体地说，这一主旋律表现为对小说的下列五种功能的论述：小说的道德功能、社会功能、预见功能、认知功能和愉悦功能。许多批评家和小说家在实际论述过程中往往同时谈及小说的多种功能，这是因为这些功能彼此之间有着内在的联系。为了便于叙述，我们将在第一节单独探讨有关小说道德教诲功

能的论述(当时讨论得最多的也是这一功能),而第二节将把其余四种功能放在一起讨论。在第三节中,我们将探讨这一主旋律的生成原因。

第一节 小说的道德教诲功能

从 19 世纪初到 19 世纪下半叶的前半段,英国的一些著名刊物——如《北不列颠评论》、《爱丁堡评论》、《弗雷泽评论》、《民族评论》和《都柏林评论》等——经常刊登有关小说道德功能的文章。根据斯唐提供的资料,这方面的文章简直数不胜数。^①这些文章的作者除了下面要介绍的以外,还有不少匿名撰稿人。例如,一位不肯披露姓名的学者提出了一个当时颇具影响的观点:小说是“最高级的道德教诲工具”。^②这一观点的理论依据早在 1805 年和 1816 年就分别见于穆雷(Hugh Murray)和顿勒普(John Dunlop)的笔端——他俩都认为小说的最大优点是“以榜样诲人”,而不是进行说教。^③虽然持类似观点的人当时不在少数,但是他们大都停留在一个层次上,即把小说仅仅视为一种工具。这一局面直到布尔沃·利顿(Bulwer-Lytton, 1803—1873)的出现才有了改观。

布尔沃·利顿是亨利·詹姆斯之前最伟大的英国小说批评家。他于 1838 年 4 月和 5 月在《每月书评》(*The Monthly Review*)上分期发表了自己的代表作《论小说艺术》(“On Art in Fiction”)。这一篇幅很长的论文曾经被称为“亨利·詹姆斯之前英国同类著述中最完善、最重要的作品”,^④因为它全面而系统地讨论了小说的构思、人物的塑造、场景的描写、事件的安排、情感的地位、历史题材的使用以及恐惧和怜悯的关系等许多重大理论问题。在所有这些问题中,利顿把“构思”(conception)放在最突出的地位,而他所说的构思又要受“道德目的”(moral end)的支配。他认为菲尔丁是这方面的典范,因

为后者的“道德理想驱动着他从事小说创作……菲尔丁每逢写作时总是先有一个计划——一种构思——一种道德目的”。^⑤在利顿看来,瓦尔特·司各特的小说要比菲尔丁的作品逊色得多,其原因是司各特的小说“缺少艺术的最高特性,即哲思和道德”。^⑥值得深思的是,利顿在这里把哲思和道德看成艺术的固有特性,而且是至关重要的特性。跟上文中提到的那种简单地把小说视为道德教诲的工具的观点相比,利顿的观点显然要高明得多。

乔治·莫瓦(George Moir, 1800—1870)是继利顿之后又一个比较重要的小说批评家。他曾经为《不列颠百科全书》的第7版写过题为《现代传奇和小说》(“Modern Romance and Novel”)的条目(发表于1842年),这其实是一篇长达35,000字的论文。该文的核心思想是现实主义。莫瓦认为一部好的现实主义小说必然有其道德目标,其原因有二:第一,小说具有帮助世人修身养性的现实意义;第二,小说应该是时代的标志和产物。在莫瓦看来,上述第二个原因比第一个原因更为重要。他强调,小说家有义务“用叙述的形式来展示人类在道德方面的困境,并且用不容争辩的现实图景来抨击那些使人苟且偷安的社会准则”。^⑦他在文章中把斯摩莱特(Tobias George Smollett, 1721—1771)和菲尔丁相提并论,其主要根据是两人的“道德水准相差无几”。^⑧他还对司各特大加赞赏,因为后者的小说“教人学会节制,变得淳朴和趣味高雅,并且向人传授学习旁人品格中优点的技能”。^⑨可见,莫瓦跟利顿一样,都把追求高尚的道德目标看作小说家的神圣使命。

在莫瓦发表《现代传奇和小说》以后的第11年(1853年),英国小说批评舞台上又出现了一篇颇具影响的论文——《论新近的小说》(“Recent Works of Fiction”)。虽然人们至今无法确定谁是一篇论文的真实作者,但是它的重要性却不在莫瓦的《现代传奇和小说》之下。这位隐姓埋名的作者提出,小说是讨论如何解决生活中一系列重大问题——尤其是道德方面的问题——的最好手段:“当社会开始

觉醒并反思自身的一些重大利益时,小说的领域就会扩张,因为它是讨论道德、宗教、社会和政治等困扰人们的棘手问题的上佳手段。”^⑩这位作者还认为,小说用其特殊的方式提供了旨在解决上述问题的各种理论:“小说用富有想象力的方式提出了形形色色的旨在解决这些问题的理论,并且赋予这些理论具体的表现方式,从而巧妙地引导世人对这些理论洗耳恭听。”^⑪与此遥相呼应的是该文中的另一段话:“我们认为小说当前正在完成一项崇高而神圣的使命;它在我们平凡的现实中变幻出一个理想世界,使原先沉溺于个人利益的人们如梦方醒,开始有了一颗博大的同情心;原先因尘世中的喧嚣而离心离德的人们重新找到了彼此连接的纽带,从此情同手足,亲密无间……”^⑫这些论述的主要价值在于它们令人信服地提出了小说之所以具有道德功能的多方面的理由,如小说能激发想象力、唤醒同情心以及能用具体的形象来表现抽象的理论,等等。当然,这些论述已经触及有关小说的一些相关理论。我们将在本章第二节和第三节中作比较深入的探讨。

另一篇相当重要的论文是詹姆斯·费兹詹姆斯·斯蒂芬于 1855 年发表的《小说与生活的关系》(“The Relation of Novels to Life”)。该文的许多篇幅都和小说的道德功能有关。斯蒂芬首先指出,阅读小说肯定会影响一个人的道德行为——尽管大多数人只是为了消遣而阅读小说,然而小说总会“以这样或那样的形式对我们大家起到教育作用”。^⑬接着,斯蒂芬就小说怎样才能真正发挥其道德功能的问题作了阐述。当时的英国小说界仍然流行着“理想的正义”这一传统思想,即文学作品须体现善有善报、恶有恶报的思想。事实上,19 世纪以及此前的英国小说家——如本书第一篇第二章中提到的理查逊——大都遵循这一思想原则。斯蒂芬针锋相对地指出,小说中普遍存在的因果报应模式反映了一种浅薄的道德观——这种道德观的基础不是对现实世界的洞察,而是一厢情愿的假设:“就小说家们而言,最常见的倾向莫过于想当然地把某些道德箴言视为真理,并根据这

样的假设来安排自己的故事情节,即任何违反那些道德箴言的行为都会导致各种各样的灾难。他们对现实世界未加观察就形成了有关道德箴言必定会得到维护的观念,而根本没有考虑客观事实和自身的经验是否验证了这些观念。”^⑭在斯蒂芬看来,那些盲目信奉‘理想的正义’的小说家表面上是在维护仁义道德,而实际上‘只是言不由衷地耍了一下嘴皮子而已’。^⑮他认为小说的道德功能并不在于坏人是否受到了惩罚,而在于读者是否产生了对坏人的憎恶;同样,对好人的真正回报并不是财产或世俗的成功,而是善行的深入人心。斯蒂芬把萨克雷看作唯一真正维护了道德尊严的小说家,因为他‘虽然毫不犹豫地让形形色色的恶棍逍遥法外,但是他对他们的邪恶本身的鞭挞却是最有力的惩罚;他不用说教就毫不费力地使读者感到这种无声的惩罚是多么地彻底。’^⑯斯蒂芬还指出:‘对善本身而言,获得大片地产和豪华住宅毕竟只是一种贫乏的奖赏。’^⑰所有这些论述表明,斯蒂芬对小说的道德功能有了比前人更为深刻的理解——他不再停留在‘理想的正义’这一表面层次,而是主张突破小说中因果报应的结局模式,这无疑是小说理论的一个进步。

紧随斯蒂芬之后,威廉·考尔德威尔·罗斯科(William Caldwell Roscoe, 1823—1859)于 1856 年发表了一篇引起很大反响的论文——《作为艺术家兼道德家的威·梅·萨克雷》(“W. M. Thackeray, Artist and Moralist”)。罗斯科是维多利亚时期的文艺批评家之一。同时代的另一位批评家哈顿(Richard Holt Hutton, 1826—1897)曾经对罗斯科的著述大加赞赏,称其‘足以与哈兹里特和柯勒律治的评论文章分庭抗礼’。^⑱如《作为艺术家兼道德家的威·梅·萨克雷》的题目所示,罗斯科十分强调小说的道德功能。不过,他并没有像某些人那样一味地强调小说在道德教诲方面的工具性,而是更注重小说家通过谋篇布局所激起的道德情怀,即注重研究何种裁剪方式会引起读者在道德方面的何种反应。罗斯科跟莫瓦和斯蒂芬有一个共同点,即主张有道德的小说家应该致力于‘如实地表现时代,尤其是要

指明我们这个时代哪里出了毛病”。^{①9}罗斯科把萨克雷视为这方面的榜样,因为后者常以“非常强烈的责任感来揭示真实的道德状况”,并且“始终不渝地寻找世人在道德方面的病症”。^{②0}罗斯科还以萨克雷为例,探讨了小说怎样才能最大限度地实现其道德功能的问题。这其实已经涉及叙事角度等相关理论,因此笔者将在本章第三节中继续这一话题。

大卫·梅森(David Masson, 1822—1907)是另一位不可忽视的小说批评家。他于1859年发表的《英国小说家及其文风》(*British Novelists and Their Style*)是第一部用英语写成的讨论小说批评和历史的专著。仅凭这一点,其意义就不可小觑。该书涉及的范围很广,其中包括小说的定义和种类以及现实主义小说跟浪漫主义小说之间的区别,等等。跟本节有关的是该书对小说道德功能的肯定——梅森认为小说不仅可以或应该发挥其道德功能,而且必然会产生道德效应。梅森在阐述其理由时很有特色:“每个(小说)艺术家都是思想家——不管他意识到这一点与否。归根结底,与其说一个艺术家的伟大程度取决于他的艺术水平,不如说更取决于他的思想水平。小说家汲取生活中的一部分,然后凭借想象力加以重新组合,这种选择本身就潜藏着一种教义。小说家是他自己框定的那个模仿世界的上帝,不管他自觉与否,他都必定会按照某一种人生哲学来裁剪生活。他把自己的人物放置于不同的情景,并且让他们以不同的方式思考并行动,这些思维和行动的方式本身需要人们加以评判——或予以赞许,或予以谴责,两者必居其一。因此,不管小说家愿意与否,他必然要对道德作出解释;当然,这种解释有优劣之分。”^{②1}梅森的这段论述至少有两个优点:一是把道德情操、艺术修养和人生哲学融于一体(这跟利顿把道德看成艺术的固有特性的观点极其相似);二是雄辩地论证了价值判断的必然性——确实,一旦小说家开始取材于生活,道德价值判断也就相应地开始了。选材本身就隐含着价值判断,这一观点至今仍然有着重要的现实意义。它不失为反对道德

虚无主义的有力武器。

这一时期还有两位非提不可的小说批评家——刘易斯(George Henry Lewes, 1817—1878)和莱斯利·斯蒂芬(Leslie Stephen, 1832—1904)。两人不仅自己都是大文豪,而且他们的名字还分别与两位最杰出的英国女作家连在了一起:前者是乔治·艾略特的丈夫,后者是弗吉尼亚·伍尔夫的父亲。刘易斯生前写过不计其数的评论文章,其中比较有名的一篇是《批评和小说的关系》(“Criticism in Relation to Novels”, 1865)。贯穿该文的中心思想是批评家和小说家同样有指导并教育读者的义务,而这一教育过程离不开道德方面的评判标准。刘易斯的一个主要观点是小说的道德功能在于唤醒世人的同情心。他还对实现这一功能的途径提出了自己的看法,即“通过具体的现实图景来增强人们的同情心”。^②还须一提的是,刘易斯认为小说批评能够“对小说作者和读者产生某种善的催化作用”。^③可见,刘易斯的小说思想渗透着强烈的道德关怀。跟刘易斯相比,莱斯利·斯蒂芬强调小说的道德功能的劲头有过之而无不及。他于1875年发表了题为《艺术与道德》(“Art and Morality”)的论文。这篇文章可以被视为反对唯美主义的宣言,同时又可以被看作攻讦狭隘的说教式小说的经典之作。莱斯利·斯蒂芬强调,小说不应该像花瓶那样,只是为了激发人的美感而存在,而应该有“一种贯穿始终的思想”。^④根据上下文判断,这里所说的“思想”指的是道德思想——作者几次三番地强调读者应该“受到渗透于整个结构和全部内容的道德思想的影响”。^⑤不过,莱斯利·斯蒂芬同时又强调,小说“不应该沦为道德文章”。^⑥他对那些宣扬“理想的正义”的小说尤其反感,并且列举了四条理由加以驳斥:“以说教为目的的小说可谓臭名昭著;这类小说预先设定恶棍将被处以绞刑,而好人却将得到一千英镑的奖赏——这样的模式实在是愚不可及,甚至是不道德的。其原因有四:第一,想象出来的事件并不能够保证会产生同样的真实事件;第二,个别例子不能证明普遍规则;第三,恶有恶报、善有善报的规则并

不真实’第四,简单地依赖金钱奖赏和绞刑惩罚并不能培育出美德。’^⑦这段话的最精彩之处是关于‘道德’的悖论,即那些直接以说教为目的的小说反而是不道德的。

除了上述小说批评家以外,当时的主要小说家也都或多或少地倡导过小说的道德教诲功能,其中最具有代表性的要数乔治·艾略特。她在 1851 至 1858 年期间发表了大量文章和书评,其中大部分体现了她力求通过小说培养‘道德情感’(moral sentiment)的思想。在她看来,“小说能够提供一幅人类生活的图景——一幅甚至能使猥琐自私的人都大吃一惊,并转而关注他人的图景;这样的图景可以被称作道德情感的原材料”。^⑧艾略特的道德观有两个基本点:1)人天生自私;2)人的道德水准是可以通过经验得到提高的。她直言不讳地指出:“我们所有的人都天生带有一种愚昧的道德观,即把自己摆在了至高无上的位置,而把整个世界却当成了只供我们吸吮的奶头。”^⑨不过,艾略特认为后天的教育能够使人在道德上不断趋于完善,而这一教育功能可以由小说来实现。跟上文提到的刘易斯以及《论新近的小说》一文的作者一样,艾略特把唤醒世人的同情心视为小说的基本道德标准:“如果(小说)艺术没有增强人们的同情心,那么它就没有起到任何道德作用……我对我的小说所能产生的效果只有一个热切的希望,即人们读了它们之后能想象并感受他人的痛苦和欢乐。”^⑩总之,“小说的最大益处……是扩大了我们的同情心”。^⑪

当时跟艾略特遥相呼应的有不少小说家,其中以特罗洛普(Anthony Trollope, 1815—1882)和狄更斯的观点最有特色。特罗洛普的特点是把小说的道德教诲功能加以细化,甚至提出不同年龄和不同性别的读者会从小说中学到不同的道德品质和行为方式。例如,他认为姑娘们会因阅读小说而学会使自己行为得体,她们懂得了“在谈情说爱时对方会对自己有哪些期望,以及自己又该期望些什么”。^⑫至于小伙子们,特罗洛普则认为他们会从小说中“学到俭朴、勤劳和诚实等品质,进而学会如何处世为人”。^⑬特罗洛普的这些论

述未免有些幼稚,可是他从不同年龄段和不同性别的角度来分析小说道德功能的思维方式却不无启发作用。

跟特罗洛普相比,狄更斯似乎显得更为成熟。他在不同场合——包括给友人的书信、在各地的演讲以及他自己的一些小说的前言——就小说的道德功能问题发表过不少见解,他的论述不仅比特罗洛普的论述更富有哲理、更符合实情,而且还往往夹着诗情画意。仅以他于 1842 年在美国波士顿的一次演讲为例,他强调自己创作小说的目标是使世人看清‘美德与其说居住在宫廷大厦,不如说居住在穷街陋巷。寻觅美德的踪迹,对她紧跟不舍,这不仅美妙怡人,而且大有裨益’。^④狄更斯声称自己的小说就是要‘向那些被世人遗忘得太久、虐待得太久的人行一下按手礼,并向那些目空一切、丝毫不为他人着想的人说:这些人跟你们一样有行善的素质和能力,他们由同样的模型铸就,由同样的泥土生就;更重要的是,虽然他们的境况比你们糟糕十倍,但是由于他们在经受了苦难的千锤百炼之后仍然保持住了自己的本色,所以他们很可能比你们好上十倍。’^⑤狄更斯的独到之处在于:他不仅主张小说要唤醒世人对劳苦大众的同情,而且还主张小说激起对后者的崇敬——小说要引导人们把敬慕的目光投向贫民百姓,因为从他们那里可以发现并学到美德。

上述情况表明,小说的道德功能确实是 1800 年至 1884 年期间英国小说批评界的中心论题之一。鉴于这一论题还伴随着关于小说的其他几种功能的讨论,本章第二节将对这些功能分别加以审视。

第二节 小说的其他功能

小说的社会功能、认知功能、预言功能和愉悦功能也都是这一时期的热门话题。

莫瓦、利顿、狄更斯、萨克雷、梅瑞狄斯、里德(Charles Reade,

1814—1884)以及批评家斯蒂芬和刘易斯等都对小说的社会功能发表过见解,不过他们各自的侧重点又有所不同。例如,莫瓦在《现代传奇和小说》中提出,小说具有增强不同社会成员之间团结的功能;他认为像司各特这样的大师写就的作品能够“给公众的思想施加更大的影响……增强普通人之间的团结”。^{③⑥}又如,莱斯利·斯蒂芬所关心的是怎样使社会成员更加幸福。他在1875年发表的一篇文章中提出,小说“旨在使生活变得更加健康,使社会成员变得更加幸福”。^{③⑦}不过,当时更多的论述把焦点集中在了小说的社会改造功能上面。狄更斯就不止一次地强调小说艺术的主要功能之一是“通过改变公众舆论来改造世界”。^{③⑧}狄更斯的追随者里德把这一观点推向了极致——他为自己的所有小说都设定了这样一个衡量标准:“它们是否带来了预计的变化?”^{③⑨}此外,里德还多次强调小说应该是“暴露社会弊端的工具”。^{④①}他的这种主张跟利顿的观点如出一辙。后者在自己的小说《保尔·克利弗德》(*Paul Clifford*, 1830)的1848年再版前言中提出,如果社会对邪恶视而不见,那么小说家就应该挺身而出,坚决地予以揭露:“小说要揭露的正是社会无法对付的那些罪行。”^{④②}这种观点在当时十分流行。例如,上文提到的《新近的小说》一文的匿名作者也把针砭时弊视为小说家责无旁贷的使命:“致力于社会进化的伟大事业的小说家们千万不要被强大的邪恶势力给吓唬住,他们的职责就是要与之斗争。”^{④③}毫无疑问,鞭挞邪恶的最终目的是要改造社会,所以这位作者把小说当成了改变社会特性的最有力的手段之一:小说“反映它赖以产生的那个时代的特性,同时,它又是改造这一特性的最有力的手段之一”。^{④④}

讨论小说的社会功能往往会触及小说的认知功能。例如,在梅瑞狄斯那里,这种社会功能具体表现在小说能把人“导向伟大的文明”:^{④⑤}“我认为生活的正当用途——或者说生活的唯一秘诀——在于为我们的后代铺平道路。至于我的小说,我知道它们不无缺陷,不过只要它们有助于上述目的,我就觉得它们有存在的价值。小说使我

们深刻地了解自己的同类,发现事物存在的规律,进而把我们导向伟大的文明。’^④梅瑞狄斯还曾经在一封信中提出,小说创作的主要目的是‘带给人自知之明’。^⑤梅瑞狄斯的上面这两段话实际上把小说的三种功能联系在了一起,即把小说的社会功能跟道德功能和认知功能联系在了一起。确实,人类只有认识世界(包括认识自己),才能在道德上完善自己,进而有效地改造社会。在特定的情况下,小说的认知功能又可以表现为针砭时弊的功能——当时的主要小说家一般都对此直言不讳,如萨克雷就坚持认为小说家的主要任务之一是‘诉说世人竭力掩饰的那些令人不愉快的真实情况’。^⑥显然,萨克雷这里也把小说的认知功能和它的社会功能以及道德功能结合在了一起。持类似观点的还有詹姆斯·菲茨詹姆斯·斯蒂芬。后者在《小说与生活的关系》一文中这样说道:‘小说阅读的道德效应在于扩大读者关于世界的知识。’^⑦透过所有这些论述,我们可以看到一种唯物主义的哲学态度和积极乐观的人生信仰,即客观世界是可以认识的,人类社会是会进步的,而小说的价值也在于它能帮助人类依靠知识来驾御自己的行动,进而驾御整个世界的进程。由此可见,这时候的英国已经有不少人开始把小说放在了相当高的地位。

另一个跟小说的社会功能紧密相关的是小说的预见功能。当时这方面的讨论以卡莱尔(Thomas Carlyle, 1795—1881)的主张最具有代表性:他在一篇文章里曾经强调伟大的小说家必须同时又是预言家。^⑧他认为司各特称不上伟大的小说家,其原因是后者‘未能向世人提供任何预言’。^⑨根据卡莱尔自己的解释,上文中的‘预言’包括‘对人类如何提高自己、改善自己的展望’。^⑩跟卡莱尔相比,狄更斯关于小说的预见功能的论述更带有改造社会的倾向。他在《匹克威克外传》(*Pickwick Papers*, 1837)的序言中称自己的这部作品正在‘努力完成它自己的天职’——这一‘天职’其实把小说的预见功能和社会改造功能结合在了一起:‘希望我原先所披露的各种社会弊端,将来在这一版的每一卷里都能发现其中某条某项业已根

绝……”^{⑤1}事实上,19 世纪英国小说家大都以预见未来为己任——斯唐曾经用许多资料证明,“维多利亚时期的伟大小说家们比同时期的诗人们更多地继承了 19 世纪初的诗人们那种预见未来的热情。”^{⑤2}这一时期的不少批评家们也提倡小说的预见功能。例如,一位不肯披露姓名的评论家于 1866 年在《不列颠季刊书评》发表文章,称赞女作家蒂娜·穆洛克(Dinah Mulock, 1826—1887)的小说创作,而称赞的原因则是后者“总是高瞻远瞩”。^{⑤3}更引人注目的是,詹姆斯·费茨詹姆斯·斯蒂芬干脆地指出了小说的假说功能:“小说也许比其他任何东西都能够提供更多的假说。”^{⑤4}我们知道,假说的基本特点之一是它的预见功能。虽然当时谈论小说预见功能的人不在少数,但是最先明确地点穿小说与假说之间的‘血缘关系’的,恐怕非斯蒂芬莫属。仅凭这一点,斯蒂芬的上述观点也应该载入史册。

还须一提的是小说的愉悦功能。利顿、狄更斯、特罗洛普、斯蒂芬和艾莉森(Archibald Alison, 1792—1867)等人都强调过小说必须以怡情悦性为目的。利顿就曾经强调,小说艺术的成败取决于它是否能够“激发令人愉悦的情感。”^{⑤5}跟利顿一样,狄更斯公开宣称自己的艺术宗旨是“给普通大众带来欢乐”。“至于我的艺术,我从中得到了极大的乐趣,就像它能给我的那些充满热情的读者带来极大的乐趣一样……即使我的心情变坏了,我也仍然会致力于给别人的生活和想象带去欢乐。”^{⑤6}当然,就 19 世纪的大多数小说家和小说批评家而言,提供愉悦的最终目的仍然是寓教于乐。这一点已经由特罗洛普说得非常清楚:“小说的目的应该是在使人愉悦的同时给人教益。”^{⑤7}按照特罗洛普的观点,任何道德教诲都像苦涩的药片,因此必须裹上糖衣:“味道直接而明显的药片会遭到小孩儿的拒绝,可是只要把它跟果酱和蜜糖巧妙地搅拌在一起,就能得到小孩儿的接受,从而在不知不觉中达到治疗的效果——小说正好与此同理。”^{⑤8}当时持类似观点的人还有许多。例如,艾莉森就曾经主张“用提供实例的方法进行道德教诲,用提供愉悦的方法传达信息”。^{⑤9}詹姆斯·费茨詹姆斯

斯·斯蒂芬的一段话跟特罗洛普的说法更为相似：“试想有这样一个读者：他只是为了获取信息，而不是为了获得愉悦而阅读小说。假如我们的写作对象是这样的读者，那么我们写出来的小说就会味同嚼蜡，而且会比其他任何文学体裁都乏味。”⁸⁰

上举观点各自的侧重面虽有不同，但是它们组合成的交响曲始终围绕着一主旋律，即小说的用处。为什么会出现这样的现象呢？本章的第三节将作一剖析。

第三节 主旋律的成因

这一时期英国小说批评舞台上之所以产生上述主旋律，归根结底，主要有下面这样三个原因：

其一，任何捍卫小说地位的努力必先着眼于阐明小说的各种作用。虽然英国在 18 世纪就产生了笛福、菲尔丁和理查逊等伟大的小说家，但是 19 世纪的英国小说家和批评家们仍然面临着为小说正名的艰巨任务。18 世纪末和 19 世纪初的英国正统文人曾经连篇累牍地发表文章，硬把小说家描绘成“最低档的文学技工”。⁸¹有一些人甚至把小说视为洪水猛兽。例如，1783 年问世的一篇长达 90 页的文章对传奇小说进行了这样的攻击：“传奇小说是一种危险的消遣读物……它们腐蚀心灵，挑逗情欲。阅读它们的习惯一旦养成……人就会变得想入非非，甚至经常会出现犯罪的念头。”⁸²更糟糕的是，当时的一些大牌文人——如约翰·斯图亚特·密尔（John Stuart Mill，1806—1873）、德·昆西（Thomas De Quincy，1785—1859）和格林（T. H. Green，1836—1882）——也都把小说贬成“低级体裁”，其理由是它只描绘外部事物，而不触及人的内心世界。⁸³就连 19 世纪英国最具权威的文学批评家阿诺德（Matthew Arnold，1822—1888）也公开宣称：“阅读小说有害无利，充其量也只能使人自我放纵”。⁸⁴在

这样的形势下,小说批评必然先要寻找确立小说地位的依据,而最有力的依据似乎是小说的多种用处。事实上,任何一种文学体裁在争取地位的过程中都要拿自身的实用功能来鸣锣开道。例如,亚里士多德在反驳柏拉图所谓戏剧会使人失去理智的观点时,就强调过悲剧的实用目的,即通过怜悯与恐惧而使人们反思,从中获得深刻的教训。同样,19 世纪英国的小说捍卫者们自然而然地把求助的目光投向了小说的实用功能。

其二,功用主义哲学思潮为强调小说各种实用功能的观点提供了养料。19 世纪中叶前后的英国适逢功用主义哲学思想盛行的年代。功利主义的代表人物杰里米·边沁(Jeremy Bentham,1748—1832)、埃奇沃思(Richard Lovell Edgeworth,1744—1817)和詹姆斯·密尔(James Mill,1773—1836)等人从 19 世纪初叶开始,或是撰文传播‘实用的知识’,或是组建并参与‘实用知识传播协会’的活动。他们的一个共同观点是:任何事物的合理性都取决于其用处。这一思想到了 19 世纪中叶已经被英国思想文化界普遍接受,就连许多大学教授也把‘实用’一词当作了自己的座右铭。^⑥可以说,这样的文化氛围正好跟当时以‘小说的用处’为主旋律的英国小说批评非常合拍。必须指出,功利主义最终导致的是急功近利的心态,因而是十分有害的。然而,在当时的特定历史条件下,它的存在对小说地位的确立却不无积极作用。

其三,传统的英国文艺批评起着不可忽视的作用。英国的小说批评是从它的母体——以诗歌批评和戏剧批评为主的传统英国文艺批评——发展而来的。虽然英国小说批评在 19 世纪已经脱离了娘胎,开始独立门户,但是它多多少少地保留着从娘胎里带来的印记。如果我们审视一下 19 世纪以前的英国文艺批评(包括 18 世纪的小说批评),就会发现它从一开始就带有明显的实用主义倾向。被誉为“英国文艺批评第一部经典文献”^⑦的《为诗辩护》(“Defence of Poesie,”1595)的最大特点就是强调了诗歌的两个实用功能:教育和愉

悦。艾布拉姆斯在其名著《镜与灯》(“The Mirror and the Lamp”, 1953) 中阐述西方文艺批评中的“实用主义理论”(pragmatic theory) 时,就是以《为诗辩护》为开端的。艾布拉姆斯不无道理地提出:“我们不妨把类似锡德尼这样的面向观众的批评称之为‘实用主义理论’,因为它把艺术作品作为达到某种目的的手段,完成某件事情的工具,并倾向于根据是否成功地达到目的而判断其价值。”^⑦继锡德尼之后,德莱顿(John Dryden, 1631—1700)、约翰逊(Samuel Johnson, 1709—1784)、贝蒂(James Beattie, 1735—1803)和赫德(Richard Hurd, 1720—1808)等人都在各自的著述中遵循了实用主义的推论模式——他们或是强调“诗歌是一种尽可能给读者提供愉悦的艺术”,或是主张“诗歌的目的在于以乐施教”。^⑧这一推论模式在英国小说批评的萌芽时期几乎被毫无保留地继承了下来。如本书第一篇第一章中所述,笛福几乎在自己的每一部小说的序言中都要强调文艺作品的道德教益作用——这种强调小说实用功能的思想在 19 世纪得到发扬光大,犹如瓜熟蒂落,水到渠成。还须指出的是,活跃在 19 世纪初的英国浪漫主义诗歌理论也对同时期以及稍后一段时期的英国小说理论起着不可忽略的影响。华尔斯华绥(William Wordsworth, 1770—1850)、柯勒律治(Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834)和雪莱(Percy Bysshe Shelley, 1792—1822)等人的诗歌理论都或多或少地强调了文学作品的实用功能。华尔斯华绥于 1800 年为《抒情歌谣集》(*Lyrical Ballads*)撰写的序文被公认为英国浪漫主义的宣言,其主要思想之一是借助浪漫主义诗歌来促进普通人的道德完善。他声明自己“所有的诗歌都有一个举足轻重的目的”,即“使我的读者对普通的道德情感有一种新鲜而有益的体验”。^⑨这一思想显然跟锡德尼有关“面向观众”的原则十分吻合。柯勒律治在《文学传记》(“Biographia Literaria”, 1917)中谈论诗歌的目的时也明显地面向着广大读者:“诗歌的直接目的或许是传递真理……这一目的一旦达到,愉悦就会随之而来,而且是最高级、最持久

的那种愉悦。”^⑩至于雪莱,他在《诗辩》(“A Defence of Poetry”, 1821)中不仅强调了诗的道德功能和愉悦功能,而且还特别强调它的社会改造功能:“诗人是立法者,是文明社会的奠基者,是生活艺术的发明者,又是……真和美的导师。”^⑪此外,雪莱还一再强调诗人应该是社会革新的预言者,所以他干脆把后者称为“先知”。^⑫所有这些论述其实跟 19 世纪的英国小说批评形成了源与流的关系。因此,后者在其刚开始成熟的阶段选择了以“实用”为特征的主旋律是在情理之中的。

注释:

- ① Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, New York: E. P. Dutton & Co., INC., 1984, pp. 64—72.
- ② 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 68。
- ③ 分别转引自 John Tinnon Taylor, *Early Opposition to the Novel* (New York, 1943, p. 92) 和 Richard Stang (同本章注 1, p. 7)。
- ④ Edwin M. Eigner and George J. Worth (ed.), *Victorian Criticism of the Novel*, London: Cambridge University Press, 1985, p. 22.
- ⑤ Bulwer Lytton, “On Art in Fiction”, 载 *Victorian Criticism of the Novel*, p. 24。
- ⑥ 同上。
- ⑦ George Moir, “Modern Romance and Novel”, 载 *Victorian Criticism of the Novel*, p. 40。
- ⑧ 同上, p. 50。
- ⑨ 同上, p. 57。
- ⑩ “Recent Works of Fiction”, 载 *Victorian Criticism of the Novel*, p. 86。
- ⑪ 同上。
- ⑫ 同上, p. 85。
- ⑬ James Fitzjames Stephen, “The Relation of Novels to Life”, 载 *Victorian*

Criticism of the Novel ,p. 94。

⑭ 同上,p. 112。

⑮ 同上。

⑯ 同上,p. 113。

⑰ 同上。

⑱ R. H. Hutton, *Poems and Essays by the Late William Caldwell Roscoe*, London : Thomas Nelson and Sons LTD, 1960, Vol. I, p. cvi.

⑲ William Caldwell Roscoe, “ W. M. Thackeray, Artist and Moralist ”, 载 *Victorian Criticism of the Novel* ,p. 133。

⑳ 同上。

㉑ David Masson, *British Novelists and Their Style* , 载 *Victorian Criticism of the Novel* ,pp. 155 – 156。

㉒ George Henry Lewes, “ Criticism in Relation to Novels ”, 载 *Victorian Criticism of the Novel* , p. 186。

㉓ 同上,p. 192。

㉔ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 76。

㉕ 同上。

㉖ 同上。

㉗ 同上,p. 75。

㉘ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 40。

㉙ George Eliot, *Middle March* , Edinburgh and London, Methuen, 1878, I, p. 323。

㉚ *The George Eliot Letters* , (ed.), Gordon S. Haight, New Haven, 1954, III, p. 111。

㉛ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 41。

㉜ 转引自 Bradford Booth, “ Trollope on the Novel ”, *Essays Critical and Historical Dedicated to Lily B. Cambell* , Berkley and Los Angeles : University of California Press, 1950, p. 183。

- ③③ 同上,p. 184。
- ③④ Charles Dickens, *The Speeches of Charles Dickens*, (ed.) K. J. Fielding, Oxford :The Clarendon Press, 1960, pp. 19—20.
- ③⑤ 同上,p. 20。
- ③⑥ 同本章注(7),p. 57。
- ③⑦ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 76。
- ③⑧ Edgar Johnson, (ed.), *The Heart of Charles Dickens*, New York and Boston :Harcourt Brace Jovanovich, 1952, p. 370.
- ③⑨ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 28。
- ④⑩ 同上,p. 29。
- ④⑪ Bulwer Lytton, *Paul Clifford*, London :Rivington, 1974, p. XI.
- ④⑫ 同本章注(11),pp. 91—92。
- ④⑬ 同上,p. 86。
- ④⑭ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 16。
- ④⑮ George Meredith, *Letters*, (ed.) William Maxse Meredith, New York :Oxford University Press, 1912. II, p. 398.
- ④⑯ *The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray*, (ed.) Gordon N. Ray, Cambridge, Mass. , 1946,II, p. 423.
- ④⑰ 同本章注(13),p. 100。
- ④⑱ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 11。
- ④⑲ 同上。
- ⑤⑩ 同上。
- ⑤⑪ 查尔斯·狄更斯,《匹克威克外传》,蒋天佐译,上海 :上海文艺出版社 1961 年版,第 7 页。
- ⑤⑫ 同本章注(3),p. 16。
- ⑤⑬ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 23。

- ⑤4 同本章注(13), p. 98。
- ⑤5 The Earl of Lytton, *The Life of Edward Bulwer*, First Lord Lytton, London: Rivington, 1913, I, p. 460.
- ⑤6 同本章注(38)。
- ⑤7 Anthony Trollope, “Thackeray”, 载 *Trollope on the Novel*, (ed.) Bradford Booth, New York: Columbia University Press, 1950, p. 107。
- ⑤8 同上, p. 199。
- ⑤9 Archibald Alison, “The Historical Romance”, 载 *Victorian Criticism of the Novel*, p. 67。
- ⑥0 同本章注(13), p. 101。
- ⑥1 Anthony Burgess, *The Novel Now*, London: Pegasus, 1970. p. 13.
- ⑥2 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, pp. 5—6。
- ⑥3 分别参考 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870* p. 4 和 *English Critical Essays*, (ed.) Edmund D. Jones, London: Cambridge University Press, 1947, p. 344。
- ⑥4 参考韦勒克和沃伦合著的《文学理论》, 北京: 三联书店, 1984 年, 第 236 页。
- ⑥5 S. J. Curtis, W. E. A. Boutwood, *A Short History of Educational Ideas*, London: University Tutorial Press LTD, 1965, pp. 392—416.
- ⑥6 M. H. Abrams, *the mirror and the lamp*, New York: Oxford University Press, 1953, p. 14.
- ⑥7 参考袁洪军和操鸣译文, 中国社会科学出版社 1991 年版。
- ⑥8 同本章注(66), pp. 16—21。
- ⑥9 William Wordsworth, “Preface to *Lyrical Ballads*”, 载 *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, New York and London: W. W. Norton and Company, Inc., 1986, p. 160。
- ⑦0 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, 载 *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, p. 400。
- ⑦1 Percy Bysshe Shelley, “A Defence of Poetry”, 载 *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, p. 781。
- ⑦2 同上, pp. 781—792。

第 2 章

1800—1884 年期间主旋律的变奏

1800 年至 1884 年期间,英国小说界关于小说用处的讨论还引发了一些相关理论。我们不妨把它们称作主旋律的变奏曲。概括地说,当时的主旋律引发了“五大变奏”,即有关小说体裁特性、叙述视点、作者引退、想象的作用以及小说的统一性等五个方面的讨论。

第一节 小说体裁的特性

围绕上述主旋律展开的讨论有一个特点,即人们往往在把小说跟其他文学体裁进行比较的过程中论证小说的实用功能。这些讨论自然而然地会涉及小说的特性。事实上,小说的体裁特性——尤其是它在细节描述、时间机制以及表现生活等方面的特征——在当时已经是热门话题。

讨论得最多的是小说的描述特性。具体地说,小说在细节描述、人物描述和场景描述等方面都显示出它有别于其他体裁的特性,而这些特性又反过来服务于小说的实用功能。例如,顿勒普在提出小说是“培养美德的有力工具”时就这样说过:“诗歌……所能表现的细节太少……可是在小说中我们能够明察秋毫而不失分寸,能够细致入微而不流于猥琐。”^①大卫·梅森在强调小说的社会功能时也着眼于小说和诗歌在细节描述方面的差异。小说的“散文体比诗体更能贴

近时空中变幻无穷的东西——也就是说,更能贴近社会现实的细节”。^②在大部分情况下,细节描述总要落实到人物细节和场景细节的描述。利顿在把小说跟戏剧作对比时,尤其注重小说在场景描述方面的优势:“小说家拥有的最伟大、最特殊的艺术之一是描述。正是在这一方面他比戏剧诗人明显占优……戏剧……应该尽可能少用描述,而叙事性小说则不同:小说作者必须自己描绘场景,就像舞台背景对戏剧演员来说是必不可少的一样,描述对小说作者来说也是必不可少的。”^③持类似观点的人当时还有很多。例如,罗斯科就认为小说在审视并再现人物性格方面比戏剧的用处更大:由于“戏剧本身的局限性”,它不能充分描绘人物性格的发展,因此“一种把戏剧模式和叙述模式紧密结合的文学体裁被发明出来(即现代小说),以便适应艺术在描述广度方面的新需求”。^④又如,1867年《不列颠季刊书评》上的一篇文章把小说称为“最伟大的文学体裁”,其理由是它把史诗在叙述方面的功能、戏剧在“用对话描写人物性格”方面的功能以及抒情诗在“表现情感”方面的功能都结合在了一起。^⑤

从小说跟生活之间的关系这一角度来剖析小说体裁的特性,这也是当时许多文人致力于完成的任务之一。一个比较集中的意见是小说比其他文学体裁更能反映或表现生活。一些人干脆把小说界定为“生活的片段”。^⑥这一观点的代表人物应当首推詹姆斯·菲茨詹姆斯·斯蒂芬。他在《小说与生活的关系》一文中提出,“小说的首要前提是它应该是一部传记,即有关某个人的生活或部分生活的记述。”^⑦斯蒂芬这里所说的“传记”实际上指用传记手法写就的文学作品。他怕别人误会,所以又加上了一句:“小说同时又必须明白无误地受虚构意图的支配。”^⑧在以上两个前提下,斯蒂芬给小说下了这样一个定义:“我们可以把‘小说’一词理解为虚构的传记。”^⑨无独有偶,1856年11月《北不列颠书评》上刊登的一篇未署名文章也坚持认为“小说比戏剧更具备虚构性传记的特性”。^⑩

当时还有一些人从时间机制的角度探讨了小说体裁的特性。利

顿在这方面最具代表性。他的《论小说艺术》一文中专门有一节以“事件的安排”为题,其副标题为“小说和戏剧的区别”。虽然利顿没有直接使用“时间机制”这一术语,但是他的下列论述其实已经涉及小说的时间机制问题:“戏剧中的事件必须循序渐进地向前发展。每一个事件看上去应该是前一个事件的必然结果。这一情况跟小说的情形大相径庭。就小说而言,倒叙常常比顺叙来得更为妥帖——小说的情节常常迂回曲折,变化多端,而且经常把读者的兴趣从一个人物引向另一个人物,甚至让主人公/主角长时间栖身于幕后。”^①利顿的这一观点至少得到了乔治·莫瓦的响应——后者在《现代传奇和小说》中从相同的角度探讨了相同的问题:“小说和戏剧处理事件的方式有实质性差异。在戏剧中,每一个事件都从前一个时间发展而来,并且直接导入下一个事件,因而情节的进展是清晰可见的,任何违背这一原则的戏剧都是有缺陷的。相反,小说和传奇中的情形恰好跟实际生活中的情形一样,许多既不推动情节发展、又无助于产生高潮的插曲也可以从中找到一席之地……”^②莫瓦和利顿的这些论述不仅从时间机制的角度揭示了小说体裁的独特之处,而且为当代叙事学家对时间链的研究做了铺垫工作。

上述情况表明,19 世纪中叶前后的英国小说批评界已经对小说体裁的特性作了多角度的研究。虽然这些研究的成果呈零星之状——当时未见有人对这方面的论述进行归纳整理,但是它们本身的存在无疑为后人界定小说的本质及其艺术规定性提供了借鉴。

第二节 作者的引退

“作者的引退”可以被看作上述主旋律的“第二变奏曲”。有关小说实用功能的讨论必然要涉及如何实现这些功能的问题,而其中最有意思的是小说的道德功能所引出的话题:小说怎样才能最有效地

催人向善？当时人们在这方面似乎已经达成了一个共识，即作者只有显得不偏不倚，方能最有效地显示出善之美与恶之丑，而使作者显得不偏不倚的最佳手段则是‘作者引退’。

莱斯利·斯蒂芬在评论菲尔丁时的一句话在当时颇有影响：“伟大的艺术作品的最高道德……取决于作者是否能以不偏不倚的观察者的身份来揭示善之美以及恶之丑。”^⑬这里所说的‘不偏不倚的观察者’，其实就是指‘作者引退’，也就是珀西·卢伯克(Percy Lubbock, 1879—1965)等人所说的‘戏剧’，或称‘戏剧式手法’（见本书第三篇第二章）。在莱斯利·斯蒂芬之前，刘易斯曾经更加明确地阐发过‘戏剧式手法’这一概念。在评论简·奥斯汀的一篇文章中，他坚持认为小说艺术的本质是‘通过故事本身来再现人的生活’据此，他赞扬了奥斯汀的创作手法：“她难能可贵地运用了戏剧式呈现的手法……不直接告诉我们她的人物是些什么样的人，也不讲述他们的感受，而是展示这些人物，让他们自然地显露自己。”^⑭耐人寻味的是，刘易斯在这里直接使用了‘戏剧式呈现’(dramatic presentation)这一术语，这比卢伯克足足早了半个多世纪。还须一提的是，刘易斯的这段话可以被看作当代美国文论家韦恩·布思关于‘讲述’与‘展示’的著名两分法的先声。

如果我们把视野再往前推一些，就会发现在刘易斯以前已经有不少人发表过类似的主张。19世纪初，司各特是这一思想的主要推动者。1814年1月，他曾经在《季刊书评》上撰文赞扬玛利亚·埃奇沃思的小说《庇护》，其主要论据是‘作者之手丝毫不露痕迹’。^⑮1815年10月，他在一篇评论奥斯汀的小说《爱玛》的文章中称赞后者‘让人物在对话中展露自己，颇具戏剧效果’。^⑯这里所说的‘戏剧效果’(dramatic effect)其实跟刘易斯主张的‘戏剧式呈现’并无二致。司各特在1821年的一篇文章里还提出，只有那些‘对自己才华信心不足’的小说作者才让自己的声音插入故事情节。^⑰在司各特以后，宣传这一思想的文章有增无减。根据斯唐的研究，在19世纪50年代

和 60 年代,《北不列颠评论》和《民族评论》等刊物曾经发表过许多主张小说作者引退的文章,其中有一些还主张小说中的人物都应该是“戏剧式角色”。^⑮此外,一些小说家的书信也反映了类似的主张。例如,狄更斯在跟友人的书信往来中始终坚持作者应该隐匿自己的观点。他在给小说家布鲁克菲尔德夫人的一封信中就这样写道:“在我看来,你经常急不可待地自己出面,用讲述的手法来加快叙述的节奏(其实这样无助于叙述的节奏),而往往这时候正应该让人物讲述自己的故事,让他们自己登台表演。我的观点始终是:当我的人物在演完整出戏以后,给人的感觉应该是他们讲述了自己的故事,而跟我本人却毫无关系。”^⑯又如,梅瑞狄斯在给哈佛大学贝克教授的信中曾经提到过自己是怎样采用“展示”这一手法的:“我的方法是让人物在关键时刻充分展示在读者面前,然后凭借场景描写来极其充分地展现人物的冲动和思想冲突……”^⑰

“作者引退”不仅作为理论问题已在 19 世纪中叶前后得到广泛讨论,而且已被普遍地用作小说批评实践中的一条标准。这一点在有关萨克雷的争论中最为突出。当时有不少批评家撰文攻击萨克雷违背了作者引退的原则,如 1863 年 1 月发表的一篇文章这样写道:萨克雷“毫无顾忌地在每一个叙述的节骨眼儿上停下来……津津有味地向读者诉说一下自己内心的一些看法,并且就故事内容……或就整个世界直抒己见”。^⑱有趣的是,罗斯科曾经把同一条标准用在同一个萨克雷身上,可是却得出了相反的结论——他把萨克雷称为“用(作者引退)模式强有力地影响读者的道德品质和信念的非常杰出的例子”。^⑲在罗斯科看来,萨克雷的优点在于他既擅长于始终不停地捕捉人类社会里的“道德症状”,又“从不试图就任何道德问题下结论。他很少讨论道德问题,即使难得这样做了,他也会小心翼翼地保持中立。在其他情况下,他总是恰当而迅速地退出读者的视野之外”。^⑳不管罗斯科及其论敌对萨克雷的评价是否正确,我们都可以根据上述争论而得出这样的结论:“作者引退”确实在詹姆斯之前就

已经成为一条广为接受的小说批评的标准。

第三节 叙述视点

“叙述视点”跟“作者引退”的概念密切相关。人们常常把视点问题的提出归功于詹姆斯，其实不然：早在 1832 年，李斯特(Thomas Lister, 1800—1842)就谈到了如何利用叙事角度的问题。他认为，一些小说家之所以失败，是“因为他们把事物和盘托出，而不是让事物慢慢地呈现自己……另一些小说家虽然能在某些时候按照某个特定的旁观者的角度来描述事物，可是又往往把它们跟那位旁观者根本无法看到的情形混淆在一起——或者说没有从同一叙述视点来描述事物。”^②李斯特在这里不仅发表了对叙事角度的理论见解，而且直接使用了“叙述视点”(point of view)这一术语，这比亨利·詹姆斯早了近五十年。另一位学者洛克哈特(John Gibson Lockhart, 1794—1854)也在 1832 年探讨过叙述视点问题，他主张小说家“干脆把焦点放在某个特定的人物身上，并且根据他的本性以及他周围的环境自然地演化出行动”。^③洛克哈特和李斯特的这两段话是同一个意思，即倡导叙述的限知角度。他们提倡限知角度的直接原因是要借此制造小说自我驱动的艺术错觉，而制造这一错觉的动机归根结底是要实现小说的道德教诲功能。这一点实际上已经由李斯特说得非常明白：“虽然小说的‘目的’——对事物的价值判断——隐含在作品当中，但是它必须显得‘随意’，(因为)读者需要小说自我驱动的错觉。”^④我们不妨把李斯特的话略作变动：为了达到小说的道德目的，小说家有必要借助限知叙事角度来实现“作者引退”，亦即产生小说自我驱动的错觉。

即使把李斯特和洛克哈特除外，在詹姆斯之前讨论叙述视点问题的还是大有人在。刘易斯在 1850 年发表的一篇文章就是以叙事

角度为基点,对夏洛特·勃朗蒂的两部小说《雪莉》(*Shirley*, 1849)和《简·爱》(*Jane Eyre*, 1847)进行评判的:在《简·爱》中,生活是借助个体经验的视角而得到审视的,而在《雪莉》中这一视角却被频繁地放弃——作者只是绘制了一幅全景图。在这幅全景图面前,作者本人和读者都只充当了旁观者的角色。因此,尽管《简·爱》有种种笨拙和不当之处,然而它的整体效果却完美无损……可是《雪莉》却因上述缺陷而毫无整体感可言。^{②⑦}刘易斯的这段论述中有两点不容忽视。其一,他使用了“视角”(standing point)这一术语;从上下文来看,它其实充当了“叙述视点”的代名词。其二,刘易斯实际上是用限知视角——所谓的“个体经验的视角”(the standing point of individual experience)其实就是我们通常所说的限知视角——作为评判勃氏作品优劣的标准的。

这一时期还有不少未署名的文章也不同程度地探讨了叙事角度的问题。例如,1851年6月的《展望书评》上刊登过一篇评论《大卫·科波菲尔》(*David Copperfield*, 1849—1850)的文章,其中对狄更斯把叙事角度限制在第一人称叙述者身上表示赞赏:“虽然故事情节非常复杂,而且人物众多,但是一切都自然地叙述者的口中流出……作者非常成功地摆正了自己和主人公的位置。每一行字都浸染着叙述者对往事的回忆,通篇故事都经由一个遥远的视角缓缓展开……”^{②⑧}又如,1862年3月8日的《星期六书评》上登载的一篇文章明确地提出,小说家应该“停留在一个人物意识内部——这一人物以第一人称的身份出现,而其他的一切都只显露其客观部分,都只能从外部加以观察”。^{②⑨}再如,1866年《不列颠季刊书评》上的一篇文章继李斯特之后又直接使用了“叙述视点”一词——该文对穆劳克的小说《绅士约翰·哈里菲克斯》(*John Halifax, Gentleman*, 1857)十分推崇,其理由是作者巧妙地通过菲尼斯·弗雷切尔这一人物的眼睛来观察主人公的行动,从而取得了意想不到的叙事效果:“这种叙事模式是该故事的真实性和整体性的基本保证;作者若采用另一个叙述视

点就无法讲好这个故事。至于读者,这样的叙事方式可以使他明白……可以透过菲尼斯·弗雷切尔的意识来了解约翰·哈里菲克斯……”⁸⁰

叙述视点在很大程度上与小说的艺术本质有关。这一点这 19 世纪中叶的英国也已经受到了重视。仅以西尼尔(Nassau William Senior, 1790—1864)于 1864 年发表的《论小说》(“Essays on Fiction”)为例,他在该书中讨论了小说家和历史学家在叙述手段方面的差异,并以《撒克逊劫后英雄略》(*Ivanhoe*, 1819)中攻打城堡这一段作例子,指出司各特成功地把叙事角度局限于丽贝卡的视野之内,从而取得了强烈而生动的艺术效果;与此形成对照的是,历史学家在处理同样的题材时往往会把许多从不同角度叙述的材料凑合在一起。西尼尔没有直接使用“叙述视点”这一术语,但是他千真万确地探讨了限知视角的好处,并且把它提到了“小说艺术本质”的高度。^①

由此可见,关于小说叙述视点的讨论在当时已经相当广泛。假如没有这些讨论作基础,恐怕后来的詹姆斯未必能够那么顺利地形成自己的理论系统。

第四节 想象的作用

想象的作用和地位在西方古典文论中早已得到深入的讨论。从柏拉图到郎吉弩斯,从布莱克到雪莱,有关想象的精辟论述俯拾皆是。不过,这一话题在小说领域中被充分讨论则是 19 世纪中叶前后的事儿。

把丰富的想象力作为小说家的试金石,同时又把想象力和灵感以及热烈的情感联系在一起,这是当时许多文人、尤其是小说家们自己大力提倡的观点。夏洛特·勃朗蒂是这一观点的杰出代表。她坚持认为小说家必须忠实于自己的想象力,否则就无艺术魅力可言。

她在给刘易斯的一封信中写道：“当作家写得最好的时候，或者至少是当他们写得最顺手的时候，似乎有一种力在他们内心觉醒过来，成了他们的主宰，要求一切都按照它的意志去做；它抛开一切训喻，只留下它自己的训喻；它口授某些词语，坚持要作者使用，而不管这些词语的性质是过火的还是有分寸的；它创造新型的人物性格，使事件向意想不到的方向发展，摈弃精心酝酿的旧念头，突然地创造和采用新的念头。”^⑩勃朗蒂这里所说的“力”显然是指那种连小说家自己都无法抗拒的、强劲奔放的想象力，也就是柏拉图、郎吉弩斯和雪莱等人所说的“神力”或“灵感”。这一点在她为《呼啸山庄》（*Wuthering Heights*, 1847）所作的序中说得更加明白，更加透彻：“拥有创造性天赋的作家有着某种连自己都无法始终主宰的东西——这东西有时候奇怪地自行其事……不管写出来的东西是面目可憎还是光彩照人，不管它是阴森可怕还是美不胜收，你除了默许之外几乎别无选择。至于你——名存实亡的小说艺术家——你所起的作用无非是被动地接受训喻。这些训喻既不由你发出，也由不得你来质疑……”^⑪

勃朗蒂的上述思想一直可以追溯到柏拉图的迷狂说。后者在《伊安篇》（*Ion*）中提出：“凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。”^⑫柏拉图认为诗人只有在神灵凭附的迷狂状态下才有创造力，而勃朗蒂所谓的“创造性天赋”和“自行其事”的“力”跟柏拉图的思想一脉相传。跟勃氏持相同观点的人还有很多。例如，萨克雷认为小说家有时候必须“在如痴如醉的状态中记录有强烈真实感的想象世界中的生活”，因而他常常禁不住要把小说家比作“狂人”。^⑬使萨克雷感到最惊奇的是，他笔下的人物经常迫使他们的作者中途改变写作计划：“他们全然不顾作者原先的安排，一个劲儿地照自己的方式前进……就好像有一种神秘的力量在驱动着我这支笔似的。”^⑭狄更斯也多次把想象力描述成一种小说家无法抗拒的驱动力。他在一封信中强调：“我写作是因为我欲罢不能……”^⑮在他

动手撰写《荒凉山庄》一书之前,他称自己“发了疯似地想要写一部新书”,并且提出小说创作的前提是“作者的脑子里有一个故事在回旋不已……将故事付诸笔墨已经成了狂热的需求……”^⑧跟狄更斯和萨克雷相比,特罗洛普似乎把想象和灵感之间的关系说得更为透彻:“我让所有的人物在我的脑子里孕育生长,直到我唯一的兴奋点就是坐下来挥动笔杆,尽可能快地把我面前的这一队旅客往前赶。”^⑨特罗洛普的优点在于他点明了灵感和想象之间的关系——只有当想象孕育、积累并发展到一定程度时,才有可能迸发出灵感或前面所说的“神力”。总之,特罗洛普、狄更斯、萨克雷和勃朗蒂等人的论述可以归结为两点:1)想象力是小说创作的必要条件或基本前提;2)小说家的想象力最为奔放的时候也就是他(她)写得最为成功的时候。

想象在塑造人物方面的作用在当时也颇受关注。一个比较一致的看法是,小说家若要成功地刻画人物,他就必须把自己想象成他们当中的一员,或者说把自己完全沉浸在由这些人物组成的世界中。特罗洛普在《自传》(*Autobiography*, 1883)中这样写道:“小说家必须致力于加强读者对人物的熟悉程度,以致这些想象的产物仿佛一个个都成了既能说话又能行走的活人。除非小说家自己熟知这些虚构人物,否则他就做不到这一点。除非他能够想象在全真世界中那样跟他们共同生活,否则他就永远不可能认识他们……他必须学会憎恨或热爱他们,必须学会跟他们争论或吵架,必须学会原谅乃至屈服于他们……”^⑩我们还可以在萨克雷那里找到几乎同样的论述——他称自己在写完一部小说以后总有一种人去楼空的感觉,因此总是很怀念他跟笔下人物“同吃同住”的情景:“这些人物和我同吃同住了二十个月之久!他们曾经打扰过我的休息,也曾因各种琐事而搅得我心神不定,甚至在我生病或希望清闲一会儿的时候,也会突然冒出来,并且强留在我的身边……”^⑪正因为有了这种忘情于自己笔下的人物世界的经历,萨克雷才有资格声称:“我彻底地了解这些人物——连他们的声音都分辨得出来。”^⑫萨克雷和特罗洛普的上述言

论既是经验之谈,又贯穿着一个明确的指导思想。就人物塑造而言,想象意味着作者完全忘却现实中的自身,并且出神入化地潜入虚构人物的生活中的每一个细节。

究其根本,这一时期关于想象的讨论仍然可以归结为对小说道德功能的关注。我们不妨回顾一下本章第一节中分析的莫瓦和乔治·艾略特等人的论述——他们都把激发想象力看成通向道德完善的一把钥匙。如果我们仔细推敲一下他们的言论,就会发现这样一个思维模式:小说的道德功能在于激发人的同情心,而同情心则有赖于想象力的迸发。可见,关于想象及其作用的讨论也是 19 世纪中叶前后英国小说批评主旋律的一种变奏。

第五节 形式的统一和主题的统一

上述主旋律的另一个变奏是有关小说的统一观。本章第一节中曾经提到,利顿等人把受道德目的支配的构思放在小说艺术中的第一位。从这一观点逐渐演化出两种统一观,即‘主题统一观’和‘形式统一观’。后者其实是把前者推向极致的一种表现:它不仅主张小说应该有贯穿始终、前后连贯的目的、思想和情感,而且注重极端紧凑的结构、简单明了的情节和为数不多的人物。强调形式统一的人在当时还真的不少。根据斯唐的记载,仅《弗雷泽》一家杂志就于 19 世纪 50 年代刊登过三篇提倡小说在情节、结构、场景、人物性格和语言方面高度统一的专论。^{④③}这些文章还有一个共同的特点:它们都把法国小说奉为楷模,其主要理由是后者不像英国小说那样拖泥带水。仅以其中一段具有典型意义的话为例:法国小说的魅力来自‘仅凭寥寥数语……就昭然若揭的那些原本隐藏在人物内心的情感……动机、盘算以及错综复杂的思绪和目的’。^{④④}这段话其实点明了形式统一的主要前提之一,即小说家必须惜墨如金。

形式统一的另一个主要前提是‘经纬分明’——当时的一篇未署名文章借用‘经线’和‘纬线’这一比喻,把小说的构造比作一件织物,强调小说的每一个细节都必须由‘经线’和‘纬线’来系定。这篇文章认为笛福的作品称不上小说,因为后者的‘开头、中间和结尾都没有必然的联系……事件接着事件,就像一根线上串着许多珠子,可是维系这些惊险事件的仅仅是单独一根纤维。这样的作品毫无上下结构可言——既无经线,又无纬线……’^⑮这段话不免使人想起亚里士多德在界定悲剧时提出的‘头尾统一论’:^⑯所谓‘完整’,指事之有头,有身,有尾。所谓‘头’,指事之不必然上承他事,但自然引起他事发生者;所谓‘尾’,恰与此相反,指事之按照必然规律或常规自然的上承某事者,但无他事继其后;所谓‘身’,指事之承前后者。所以结构完美的布局不能随便起讫,而必须照此所说的方式。^⑰需要指出的是,当时的文人常常直接搬用古典戏剧理论来描述小说艺术,在讨论小说的结构原则时尤其如此。巴奇霍特(Walter Bagehot, 1826—1877)在论述小说结构的统一原则时就借用了亚里士多德‘情节为作品之灵魂’的思想:^⑱就小说而言,故事——情节——蕴蓄着综合各个要素的威力。^⑲比巴奇霍特更具影响力的刘易斯干脆断定小说的统一性和戏剧的统一性在本质上没有什么两样。他认为这两种文学体裁‘在构造上的要求是基本一致的’。^⑳

不过,刘易斯毕竟是比较成熟而全面的小说批评家。他在借鉴戏剧理论的同时注意到了小说的特点——他意识到小说实际上不可能像戏剧那样展示人物,因此主张‘小说作者必须尽可能地通过更细微的特征描写——包括生理特征和心理特征——来弥补人物展示过程中生动性方面的不足。他必须描写人物的音容笑貌,而在舞台上这些东西都可以自然地展现。为弥补这一呈现手段的不足,他必须更精确地讲述人物的心态。有鉴于此,小说家的评论和反思确实有助于整体效应,确实可以成为整个结构的有机部分。他如果……只是为评论而评论,为反思而反思——只是在描写人物和场景时有感

而发,而未能借这些插入语来点明有关人物和场景的特征,那么他就在结构上犯了错误”。^{④9}刘易斯没有像一些当代学者那样一概排斥讲述,而是主张讲述也可以成为统一结构的有机部分;此外,他还提出了判断讲述是否小说整体结构的有机部分的标准,即看其是否能够点明人物和场景的特征。这些见解至今仍有着重要的现实意义。

刘易斯曾经运用上述理论来评判菲尔丁的小说《汤姆·琼斯》,结果发现它有两方面的缺陷:一是过分依赖巧合,二是情节过于松散。刘易斯这样分析个中原因:“如果菲尔丁的情节缺乏统一性,那只是因为他刻意追求多样性的效果,可是他缺乏足够的技艺来使多样性源自统一性,然后又归于统一性。”^{⑤0}刘易斯这里其实回答了两个重要的理论问题。其一,小说是否允许多样性?其二,多样性的含义是什么?换言之,多样性和统一性之间的矛盾如何解决?刘易斯对第一个问题的回答显然是肯定的。至于第二个问题,他寥寥数语就点破了其中的辩证关系:多样性和统一性是对立的统一——前者产生于后者,最后还须回归于后者。

前面提到,“统一论”实际上是在利顿的观点的基础上发展起来的。然而,到了1862年,利顿感到“形式统一论”的倡导者们已经走得太远,因此决定用“主题统一论”来正本清源。他首先指出,小说批评家们过分热衷于“从戏剧中汲取规则,然而这些规则不但不适用,而且还违背了小说应该有适当的自由度这一原则”。^{⑤1}接着,他简明扼要地指出,小说只须遵循一种统一性原则,即所有情节都“和某种秘而不宣、但又构成情节产生原因的思想有关”。^{⑤2}利顿这里所说的“思想”显然指主题思想。他的意思是,小说家只要胸中装着明确的主题,就不必太拘泥于形式上的规则。这一观点得到了不少人的呼应。例如,莱斯利·斯蒂芬在1872年的一篇论文中发展了利顿的观点:“每一部小说都应该体现某种占据中心地位的真理。这一真理不可能被塞入某个特定的公式,但是却作为一种原则发挥着作用——这样的原则给小说注入了活力和思想,进而决定了小说结构的主线,

甚至影响到它最小的细节。’^③不难看出，斯蒂芬所说的‘真理’和利顿笔下的‘主题’其实是一回事儿。除斯蒂芬以外，还有一些匿名文章响应了利顿的观点，如 1864 年 6 月的《北不列颠书评》刊登了一篇隐去作者姓名的文章，其中强调‘感情和兴趣的统一’，并且作了这样的声明：‘小说不是戏剧。在通往小说结局的路上，我们有时间在细节上停留，也有时间在邻街僻巷信步漫游。如果小说家有信心暂时搁置故事情节，转而精心雕刻人物的性格，或是对美丽的风景或幽默的场景敷以浓墨重彩……这又有何不可呢？’^④

还有一些‘主题统一论’的倡导者并不反对从戏剧理论中汲取有关统一性的规则。然而，他们参考的对象不是法国戏剧，而是莎士比亚戏剧，因而得出了和刘易斯等人截然相反的结论——他们发现，就莎翁的戏剧而言，即使把一些人物和场景全部删除也不会影响整个情节。换言之，既然比法国戏剧更为贴近生活的莎剧业已打破情节结构方面的成规，那么以贴近生活为特征的现代小说则更应该反映生活的丰富性和多样性，而不必太迁就形式方面的清规戒律。金斯莱(Charles Kingsley, 1819—1875)是这一主张的杰出代表。他在跟布里姆雷(George Brimley)的一场争论中这样说道：‘如果现代小说要成为现实生活的图景，你就应该在其中遇到莎剧中的那种情形：你会发现一些人突然闯入主要人物的生活，影响了后者一阵子以后又消失得无影无踪——犹如生活中一些人在影响了你我之后又悄然离去……你必须……允许人物像在实际生活中那样谈论各种毫不相干的事情。当然，这样做要有一个前提：每个人的言论应该显示其性格特征，同时小说的总体语气绝对不能让读者忘记全书的主要目的。’^⑤金斯莱的这一席话和上述斯蒂芬的论断有异曲同工之妙：小说家只要抓住‘主要目的’和‘总体语气’，也就抓住了小说的统一性。

本章中的所有分析表明，即使在詹姆斯之前，英国小说批评界已经呈现出一片生机盎然的景象。以上分析还表明，一旦我们捕捉住

“小说的用处”这一主旋律，詹姆斯崛起之前的 19 世纪英国小说批评的发展脉络就会显得一目了然，清晰可辨。

注释：

- ① 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 7。
- ② 同上, pp. 86—87。
- ③ Bulwer Lytton, “On Art in Fiction”, 载 *Victorian Criticism of the Novel*, pp. 29—30。
- ④ William Caldwell Roscoe, “W. M. Thackeray, Artist and Moralist”, 载 *Victorian Criticism of the Novel*, p. 135。
- ⑤ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 49。
- ⑥ 同上, pp. 145—153。
- ⑦ James Fitzjames Stephen, “The Relation of Novels to Life”, 载 *Victorian Criticism of the Novel*, p. 95。
- ⑧ 同上。
- ⑨ 同上, p. 96。
- ⑩ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 152。
- ⑪ Bulwer Lytton, “On Art in Fiction”, 载 *Victorian Criticism of the Novel*, p. 31。
- ⑫ George Moir, “Modern Romance and Novel”, 载 *Victorian Criticism of the Novel*, p. 42。
- ⑬ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 75。
- ⑭ 同上, p. 94。
- ⑮ 同上, p. 92。

- ⑩ 同上。
- ⑪ 同上, p. 8。
- ⑫ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, pp. 95—99。
- ⑬ *The Letters of Charles Dickens*, (ed.) Walter Dexter, London: University of London Press, 1938, III, p. 461。
- ⑭ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 106。
- ⑮ 同上, pp. 95—96。
- ⑯ William Caldwell Roscoe, “W. M. Thackeray, Artist and Moralist”, 载 *Victorian Criticism of the Novel*, p. 133。
- ⑰ 同上。
- ⑱ 转引自 *Victorian Criticism of the Novel*, p. 6。
- ⑲ 同上。
- ⑳ 同上。
- ㉑ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 106。 p. 111。
- ㉒ 同上, p. 109。
- ㉓ 同上, p. 108。
- ㉔ 同上, p. 107。
- ㉕ 同上。
- ㉖ 《勃朗特两姐妹全集》第 10 卷, 宋兆霖主编, 石家庄: 河北教育出版社, 1996 年, 第 274 页。
- ㉗ Charlotte Bronte, Preface, *Wuthering Heights*, New York: Bantam Books, 1950, pp. xxxi—xxxii。
- ㉘ 转引自《西方文艺理论名著选编》(上), 北京: 北京大学出版社, 1985 年, 第 7 页。
- ㉙ 见“Roundabout Papers”, 载 *The Works of William Makepeace Thackeray*, Biographical Edition, XII, New York and London: Oxford University Press, 1899, p. 370。
- ㉚ 同上, p. 375。

- ③⑦ *The Letters of Charles Dickens*, Vol. I, (ed.) Walter Dexter, London :University of London Press, 1938, p. 546.
- ③⑧ 同上, II, pp. 348—349。
- ③⑨ 转引自 Edwin M. Eigner and George J. Worth (ed.), *Victorian Criticism of the Novel*, p. 12。
- ④⑩ Anthony Trollope, *Autobiography*, Berkeley and Los Angeles :the University of California Press, 1950, p. 192.
- ④⑪ “The Round Papers”, in *The Works of William Makepeace Thackeray*, p. 370.
- ④⑫ 同上。
- ④⑬ Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, pp. 115—116.
- ④⑭ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 115。
- ④⑮ 同上, p. 116。
- ④⑯ 亚里士多德,《诗学》,罗念生译,北京 :人民文学出版社 1988 年版,第 25 页。
- ④⑰ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 126。
- ④⑱ 同上, p. 121。
- ④⑲ 同上, p. 122。
- ⑤⑰ 同上。
- ⑤⑱ 同上, p. 123。
- ⑤⑲ 同上。
- ⑤⑳ 转引自 A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, London :Longmans, 1952, p. 82。
- ⑤⑴ 转引自 Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, p. 124。
- ⑤⑵ 同上, pp. 122—123。

第 3 章

詹姆斯的理论贡献

亨利·詹姆斯(Henry James, 1843—1916)是英国小说理论的集大成者。他不仅在小说实践方面建立了丰功伟绩,而且从二十来岁就开始撰写小说评论,一直写到六十多岁,其数量之多,很少有人能望其项背。他生前发表过许多在不同程度上涉及小说批评的文集,如《法国的诗人和小说家》(*French Poets and Novelists*, 1878)、《霍桑评传》(*Hawthorne*, 1879)、《不完整的画像》(*Partial Portraits*, 1888)、《写于伦敦等地的论文集》(*Essays in London and Elsewhere*, 1893)和《小说家漫评》(*Notes on Novelists and Some Other Notes*, 1914)。另外还有两卷论文集发表于他去世以后《笔记和书评》(*Notes and Reviews*, 1912)和《文学评论集》(*Literary Reviews and Essays*, 1957),其中包括不少关于小说的精辟见解。在詹姆斯的所有小说批评方面的著述中,最有影响的是于 1884 年 9 月在《朗曼杂志》上发表的长篇论文《小说艺术》(“The Art of Fiction”)以及他分别为自己的 18 部小说所写的评论性序言,后者由美国学者布拉克默尔(Richard P. Blackmur)汇编成《小说的艺术》(*The Art of the Novel*, 1934)。詹姆斯的论述涉及面相当广泛,但是这并不意味着我们无法对这些论述作较为系统的概括。我们认为,要勾勒出詹氏理论的全貌,就要从如下三个主要观点入手:

第一节 与生活竞争

——小说存在的理由

小说是否能与生活竞争？换言之，小说能否以艺术的真实取胜于生活的真实？这是詹姆斯倾注毕生精力加以说明的问题。他在《小说艺术》一文中明确提出：“小说存在的唯一理由是它的确能够与生活竞争。”^①詹氏发表这一观点事出有因：当时声名显赫的小说家特罗洛普经常在其作品中以旁白或插入语的形式坦言自己小说的虚构性，甚至再三提醒读者书中所述的事件并没有真正发生过。詹姆斯对这样的自白大为不满，称之为“对小说家的神圣职责的背叛”：“恕我直言，这种对神圣职责的背叛是一种可怕的罪行……它意味着小说家在寻求真实方面不如历史学家执着，可是这样一来就完全褫夺了小说家的立足之地。”^②詹姆斯认为，小说的真实性丝毫不亚于史书，其原因是“小说的题材同样储存在文献和记录之中”。^③詹氏还认为，小说家应该比史学家获得更多的荣誉，因为他们“在搜集证据方面克服了更多的困难”。^④正是鉴于这些原因，詹姆斯提出了“小说能够与生活竞争”的观点。

至于小说怎样跟生活竞争的问题，詹姆斯的回答是“根据经验写作”。他在《小说艺术》中花了相当大的篇幅表明他对“经验”的理解。首先，他对小说家兼历史学家贝赞特（Walter Besant，1836—1901）于1884年4月25日在伦敦皇家学会上的演讲提出了异议。后者在那次演讲中也主张“小说家必须根据经验写作”，并且这样阐发了这句话的具体含义：“人物必须是真实的，是实际生活中可能遇见的……如果一位年轻女子是在宁静的农村中长大的，她就应该避免描绘军营生活……如果一个作家及其朋友的经历都局限于中下阶层，他就应该小心地避免把笔下的人物引入上流社会。”^⑤虽然詹氏同样主张小说家必须根据经验写作，但是他不同意贝赞特对“经验”

的机械理解以及上述僵硬的规定。他用一个真实的例子说明了自己对‘经验’的理解：一位英国的天才女作家曾经十分出色地刻画过一个法国青年耶稣教徒的性格，可是她在这方面的直接经验仅仅是短暂的一瞥——有一次她在巴黎偶然经过一位牧师的家门，并且看到里面的餐桌前围坐着几位刚吃完饭的年轻耶稣教徒。詹姆斯认为这短短的一瞥已足以构成经验：那一瞥产生了一幅图画；它只持续了一刹那，但是这一刹那就是经验。她获得了一个印象，并借此创造了一个典型人物。她了解青年的特点，也了解耶稣教义，她又有机会看到当法国人是怎么回事儿，所以她把这些概念熔合在一起，转化成一个具体的形象，创造出一个现实。然而，最重要的是，她得天独厚地具有得寸进尺的才能。这种才能跟居住地点或社会地位等偶然因素相比，是一种大得多的力量源泉。”^⑥

上面这段话中最重要的是‘印象’和‘得寸进尺的才能’这两个词语。前者反映詹姆斯对小说艺术本质的看法，而后者则点明了小说艺术的先决条件。詹姆斯曾经给小说下过这样的定义：“若要给小说下一个最广义的定义，那它就是个人对生活的印象。”^⑦在理解这一定义的过程中，我们应该结合前文提到的詹氏有关小说家如何凭借生活中的印象而创造典型的论述，这样就能比较全面地体会他对小说艺术本质的见解。事实上，他在这方面有过一段更为明白的表述：“艺术在本质上就是选择，可是它是一种以典型性和全面性为主要目标的选择。”^⑧不过，“‘印象’向‘典型’的转换有一个先决条件，即上文所说的小说家‘得寸进尺’的能力。詹姆斯这样解释这一能力的具体含义：（这是一种）由所见之物揣测未见之物的能力，揭示事物内在含义的能力，根据模式判断整体的能力。这种能力是全面感受生活的条件。有了这一条件，你就能够很好地了解生活的任何一个特殊的角落。”^⑨

詹姆斯的这些论述实际上代表了他对‘真实性’的看法。他认为小说存在的理由在于它的逼真性，而在探讨这种逼真性时他又着眼于深层意义上的真实，即具有典型意义的真实。不过，詹姆斯在强调

典型的同时并没有偏废细节真实的重要性。相反,他把细节的精确性放在了举足轻重的地位:“我觉得真实感(细节刻画的实在性)是一部小说最重要的优点——所有其他优点……都无可奈何地、俯首听命地依附于这一优点。如果它不存在,其他的优点就全部等于零。换言之,真实感的存在归功于作者在制造生活的幻觉方面所取得的成功。在我看来,小说家的艺术从头至尾都取决于这种成功的获取以及对这一精妙过程的研究。”^⑩这段话中最值得注意的恐怕是关于“制造生活的幻觉”那一句,因为它从心理学和美学的角度点出了一个既简单又深刻的道理,即小说能够凭借制造艺术错觉来产生逼真的效果。

总之,詹姆斯围绕小说存在的理由所作的探讨展示了“真实性”的丰富内涵,确定了典型在小说艺术中的地位,并且引起了人们对细节真实的空前重视。仅凭这一点,詹姆斯就应该在英国小说批评史中占有一席之地。

第二节 视点说

“视点说”构成了詹姆斯全部小说理论的核心部分。虽然“视点”这一术语由李斯特(见本篇第二章第三节)首创,可是最早就视点问题作系统性阐述的则是詹姆斯。为了比较全面地了解詹氏所说的视点的含义,我们有必要先来看一下它所依赖的理论框架。

早在1866年到1874年期间,詹姆斯就已经初步形成了对小说叙事模式的看法——他认为存在着两种叙事模式,而且其中的一种比另一种更加优越。他在《论维克多·雨果》(“Victor Hugo”,1866)一文中批评雨果热衷于“大而无当的概述”,^⑪而在《论伊万·屠格涅夫》(“Ivan Turgenev”,1873)一文中对屠氏大加赞赏,其理由是后者的小说中“每件事物都采用了戏剧化的形式”。^⑫不过,直到1909

年詹姆斯才为上述两种叙事模式找到相对固定的术语：他在那一年为《鸽翼》(*The Wings of the Dove*, 1902)撰写的序言中强调，任何题材既可以用绘画式的手法来处理，也可以用戏剧式的手法来处理。然而，如果一部作品要体现出“最充分的价值”(fullest worth)，那么“戏剧”要比“图画”更加可取。^⑬鉴于詹姆斯的弟子兼朋友珀西·卢伯克比前者更为清楚地解释了“图画”和“戏剧”之间的区别，我们不妨在此借用一下卢氏的解释：“图画”意味着“所有事件都在某个人物的接收意识屏幕上得到了反映”，而“戏剧”则意味着“作者把读者直接放到了看得见、听得着的事实面前，并让这些事实本身来讲故事”。^⑭正是这种“图画”和“戏剧”的两分法为詹姆斯的视点说提供了理论框架，而这一框架又基于这样一种假设：小说所展示的现实，如果要取得最佳的效果——真实而客观的展示，那么无论是叙述者还是作者都不宜强行介入，而应该使整个故事以戏剧呈现的方式向读者展示。用詹姆斯自己的话说，“小说家在小说这幢大厦中的位置最多只是站在窗口观看而已”。^⑮显然，詹氏强调的“客观”已经不同于传统的镜像说理论。他所谓的客观性旨在提倡作者的‘不介入’态度，或者说旨在造成故事自我驱动的艺术错觉。那么，故事由谁讲，故事中的世界通过谁的眼睛来看，这就成了小说构造的关键要素。换言之，小说艺术的成功与否，这在很大程度上取决于小说家所选择的视点。詹姆斯在《专使》(*The Ambassadors*, 1903)的前言中把视点称为“主要规矩”，而“在这一主要规矩面前，任何其他的形式问题都会黯然失色”。^⑯

随之而来的问题自然是：应该采用什么样的视点呢？詹姆斯认为应该打破传统的全知视角(the omniscient point of view)，而坚持采用限知视角(the limited point of view)。在詹姆斯看来，作者的干涉即使算不上“特权的滥用”，也算得上“知识的滥用”。^⑰为了防止作者的强行介入，詹氏大力提倡“单一视角的一致性”(the consistency of a single point of view)，即整个叙述仅仅展示某一视点人物

的所知所见,而作者既不能进行自由评述,也不能随便变换视点人物。他在自己的小说《专使》和《美国人》(*The American*, 1877)中就严格遵循了上述理论原则,并且对这一实践的结果颇为得意。他这样描述单一视角原则指导下的创作手法:“至关紧要的是主人公的视野、他所关心的事物以及他对这些事物所作的解释……其他人物的经验只有在跟他发生接触以后才和我们有关——只有在得到他的辨认、感知和预见的前提下才进入我们的视野。”¹⁸无论是在詹氏的理论中,还是在他的实践中,限知视角都已经成了实现戏剧化的主要手段。

然而,限知视角并不等于万能视角。在很多情况下,尤其是在视点人物智力平庸时,过分依赖单一视角只能把读者引入歧途。詹姆斯本人的许多小说就说明了这一点。例如,《贵妇人画像》(*Portrait of a Lady*, 1881)的女主人公伊莎贝尔虽然聪颖过人,但是也常常因主观武断而陷入困境。如果读者仅仅依靠她的视角进行判断,则难免被误导。事实上,詹氏在这部小说中偶尔也使用全知视角,以弥补上述缺陷。在该书的第二十六章中,作者安排了奥斯芒德和摩尔夫人之间的幽会,从而明白无误地揭示了他俩的阴谋。可见,一旦面临读者被误导的危险,詹姆斯就会不惜以牺牲限知角度为代价来追求图景的清晰和完整。关于这一点,他在《卡萨玛西玛公主》(*The Princess Casamassima*, 1886)序言中有过说明:“……我不和他们(书中的人物)打成一片就根本无法传递对他们所处状况的感觉。我没有那种感觉就无法熟知他们,而要熟知他们就必须跟他们打成一片,这就像我不借助一定的光线就无法进行报道那样。熟知一个人的具体行为,熟知他的特定情况,这对我们了解该小说的全貌是必不可少的——在这种情况下,人为地限制视角只会破坏这种限制本来想要造成的任何美感。”¹⁹

虽然詹姆斯没有把自己的理论看作一成不变的教条,但是采用全知视角毕竟和他的限知视角一说相抵触。为了解决这一矛盾,詹

氏煞费苦心地提出了“油灯说”——他主张把一组人物“等距离地放置在某个中心事物的周围”，让他们从各自的角度“用足够强烈的光线来照亮有关事物的诸多侧面”；这些人物因此被称为“油灯”（lamps）。^⑩詹氏此说是受了他的戏剧创作经历的启发。他在1890年至1895年期间曾经尝试过剧本的创作，结果每次创作都以失败而告终，但是他却从中悟出了这样一个道理：“单个情景所缺乏的东西可以由成双成组的情景来补充。”^⑪由此詹姆斯又想到小说也可以做同样的事情。如果单个限知视角不足以充分挖掘题材，那么小说家可以采用多个限知视角来达到目的。这一发现使詹氏大为振奋，他随即抱着很大的热情在《青春初期》（*The Awkward Age*，1899）、《鸽翼》和《镀金碗》（*The Golden Bowl*，1904）三部作品中连续设置了一组组“油灯”，并且对这些实践作了如下理论性概括：“我的每一盏‘油灯’都能照亮有关人物的历史以及他们相互交流中的某个单独的‘社会场景’，并且能够把有关场景的潜在色彩充分地显示出来，从而一览无余地展现该场景跟我的主题之间的关系。”^⑫

与“油灯”遥相呼应的是詹姆斯的另一个比喻——“提线人物”（*ficelle*）。该术语源于法语，原意为用来控制木偶的提线。詹姆斯创造性地用它来表示这样一种特定人物，即能够代替引退了的作者来提供必要信息的人物。在詹氏本人的小说里，“提线人物”往往以“心腹女友”（*confidante*）的身份出现，如《专使》中史特雷泽的红颜知己戈斯德雷小姐以及《贵妇人画像》中伊莎贝尔的密友斯塔克波尔小姐。可以说，“提线人物”是任何想要成功地采用单一限知视角的小说家的必然依靠对象。当视点人物因视野比较狭隘而不能提供足够的信息，而作者又不宜越俎代庖时，“提线人物”就应运而生——她们不仅是视点人物吐露衷肠的对象，而且常常从侧面提供各种各样的信息，或充当向导，或出谋划策，从而大大拓宽了小说的视野。

另一个跟视点说有关的概念是“媒体”（*medium*）——不少西方学者视其为詹姆斯对小说批评的最重要的贡献。所谓“媒体”，就是

我们通常所说的视点人物,也就是接受叙事内聚焦的人物。詹姆斯在各类不同场合还冠之以不同名称,如‘镜像人物’(reflector)、“登记员”(register)、“见证人”(witness)、“报告人”(reporter)和“意识容器”(vessel of consciousness)。这些不同的名称都指向同一类人物,他们存在的理由是为读者提供一双可资观察的眼睛,而他们本人跟故事情节的关系却大都比较松散。詹姆斯在《镀金碗》的序言中这样归纳‘媒体’的功能:“我已经泄露了我在处理题材或审视故事时的一种偏爱,即不失时机地利用某个多少有些超脱的见证人或报告人的感受能力;从严格的意义上讲,这个人物并没有卷入书中所述的事件,可是对这些事件却抱有浓厚的兴趣,而且又十分机敏,所以能够对有关情形作出评判和解释……这个人物步入故事以及他对故事的评价有其独特的方式——正是这些方式通过某种妙不可言的规律增强了故事的趣味性。这样的人物常常是一个既没有被命名、又没有被证明的参与者。”^{②3}

什么样的人才是理想的‘媒体’呢?詹姆斯对此也有过描述。他把‘媒体’按其智力、敏感度和责任心等范畴作了如下分类:“有被蒙在鼓里的,有懵懵懂懂的,有智力刚够用的,也有我们会称之为还算聪明的那一类;与此形成对照的有观察敏锐的、反应强烈的、心智健全的……一言以蔽之,后者具有明察秋毫的洞察力以及高度的责任心。”^{②4}在这些不同类型的‘媒体’中,詹氏最提倡的是智力最高的那一类,其原因是后者“最有助于客观地记录所发生的一切,最有助于实现戏剧化”,因此“是我们唯一可以信赖的人物——这样的人物不会违背、损害或丢弃作品中具有价值和美感的那些东西。”^{②5}不过,詹姆斯同时又这样告诫小说家们:所有的‘媒介’都不能“显得太详知内情,也不能流露出过多的感情”,否则他们就会显得不那么真实,从而失去读者的信任和同情。^{②6}这些论述表明,詹姆斯对‘媒体’的类型和作用都作过周详的考虑,然而他也难免百密而一疏:他恰恰忘了强调点明‘媒体’性质的必要性——或者说他根本没有意识到小说

家应该向读者交代有关‘媒体’属于哪一种类型。在这种情况下,读者很难对文本进行正确的解读。张燕茹曾经以《螺丝在拧紧》(*The Turn of the Screw*, 1898)为例,说明了詹氏理论的缺陷:该小说中的家庭女教师是个典型的媒体人物,但是由于詹氏没有说清她属于哪一种类型,因此导致了关于那对男女鬼魂以及迈尔司死因的众多解释。“如果……女教师是一个歇斯底里的、性欲受到压抑的人物……那么鬼魂就完全成了她邪恶的想象物,孩子们就成了她变态心理的牺牲品,而且迈尔司之死则全由她那恶意的惊吓所致。”^①相反,如果女教师心智完全正常,那么上述解释就简直荒唐透顶。由此可见,“清楚地描述‘媒体’是完全必要的”。^②

不管怎么说,詹姆斯有关‘媒体’、“油灯”、“提线人物”以及单一限知视角的论述极大地丰富了视点这一概念的内涵。换言之,詹氏的视点说使得小说的戏剧化——即故事的直接呈现——具备了实实在在的操作性,这应该被看作对整个小说叙事理论的一大贡献。

第三节 有机体论

詹姆斯始终把小说看作一个有机体。他在许多场合都强调小说必须遵循一个原则,即有机统一原则。在这一方面,他其实是分别受了亚里士多德和福楼拜的影响。我们知道,亚里士多德把行动(或者说模仿行动的情节)看成他所说的有机结构六要素中最关键的要素,其理由是它贯穿于作品的整体,是作品的血与肉。作为亚里士多德的信徒,詹姆斯也宣称“一部小说的灵魂是它的行动”,并且作了如下颇具亚氏风味的论述:

我不明白这样一种说法,即一部小说中的一部分算是故事,而另一部分则因某些神秘的原因不能算作故事……‘故事’若能代表任何事物,它便代表了小说的题材、观念和原材料。世间显然没有任何

‘流派’……会主张小说完全取决于题材的处理方式,而题材本身却无足轻重。毫无疑问,要处理就得有被处理的东西,每一个流派对这一点都认识得清清楚楚。故事意味着小说的观念和出发点——除了这种意识之外,小说中再无任何东西可以不被看成有机整体的一部分。越是成功的作品,观念就越渗透并贯穿于其中,越能丰富其含义,并增添其活力。在这样的作品中,每一个单词和每一个标点符号都直接服务于观念的表达,因此我们也就无法把故事视若一把可以从刀鞘中任意抽出的刀。^{②9}

詹姆斯还深受福楼拜的影响。他相信,从后者那儿可以学到有关小说结构的原则,即“连续而浑成一体,像任何其他有机体”。^{③0}在这种彻头彻尾的有机体论的指导下,詹姆斯把小说家比作“建筑师”,又把写小说的能力比喻为“建筑能力”(the architectural competence)。^{③1}他认为自己的小说《贵妇人画像》是这种能力的充分体现,并且还强调《专使》甚至更圆满地体现了这种能力。他这样描述自己在写这两部小说时所遵循的指导思想:“在一桩事情上我坚定不移,即虽然我必须为了建筑外观的别致而不断地添砖加瓦,但是我不为任何有失均衡或关系失调的现象寻找任何借口。我会造一座富丽堂皇的建筑——用一些人的话说,我会盖一座拱顶如画、布满浮雕的大厦,可是我决不会让读者脚下的每一块方格图案、每一块土地不是朝着周围墙壁的根基延伸。”^{③2}这些比喻归根到底,强调的是小说必须具备某个统驭全局的要素。这一要素是什么呢?或者说,应该怎样把握小说的统一性呢?除了上文所说的贯穿作品整体的行动外,詹姆斯还特别强调从意识、场景和时间这三个角度去把握作品的统一性。

詹姆斯强调得最多的是“中心意识”(the central intelligence)。他本人的作品《梅西知道什么》(*What Maisie Knew*, 1897)中的梅西以及《专使》中的史特雷泽等视点人物都是他所谓的“中心意识”。这些中心意识不仅有助于作品各个部分的有机结合,而且还有助于

界定小说的体裁特性。这一点已经由布莱克默尔作了精辟的概括：“……小说再戏剧化也不同于戏剧。这两种文学体裁存在着许多不同之处，而其中最大的区别在于只有小说可能建立某种精妙的中心意识——小说的每一部分都可以因此而得到统一，每一部分都可以由此而找到生存的基础。没有其他任何艺术形式能够做到这一点，没有其他任何艺术形式能够戏剧式地呈现个人意识中最细微的那些部分，而詹姆斯在小说中抓住了这一可能性，并且对其进行了最大限度的挖掘……这种中心意识服务于一种双重目标……其一，它使艺术结构有了中心，而生活中从来就不可能有这样的结构中心。其二，一旦它被创造出来，它就会驾驭作品中的其他各个部分，并且迫使故事中所发生的一切都必须通过那个中心意识反映出来。”^⑧

建立“场景系统”(the scenic system)是詹姆斯的另一个重要主张。除了每个场景本身都必须是个有机体之外，场景与场景之间也必须有内在联系，必须具备连贯性和一致性，这是詹姆斯在好几部小说的序言中反复重申的观点。他在《梅西知道什么》的序言中尤其强调小说的“场景规律”(the scenic law)，即场景的安排要跌宕起伏，富有一种美的节奏感。他认为自己的《梅西知道什么》一书就做到了这一点：“对我来说，重温案前的这一张张书页，就像在观赏场景系统的展现。”^⑨怎么样才会有场景系统呢？不同场景之间的过渡和衔接怎样才算和谐自然呢？詹姆斯用如下比方作了颇为贴切的回答：“每个场景先要恪守自己的职能，在交接主题时应该像乐队那样——提琴可以十分平稳地接替短号和长笛来表现同一主题；反之，管乐器在接替弦乐器时同样也可以做到天衣无缝。”^⑩不难看出，詹姆斯的这些论述其实隐含着这样一层意思：凡是和主题无关的场景都必须坚决剔除，只有这样才能保证一部小说的统一性和完整性。

建立紧凑的“时间结构”(time-scheme)也是詹姆斯有机体论中的重要一环。在詹氏的眼里，时间问题是个永恒的问题，而且还跟小说家应该如何处置复杂事物的问题密切相关：“小说展现的情形越复

杂,其真实程度也就越高,这一点我多少心中有数。不过,一个令人生畏的问题也就紧接而至:应该怎样向读者展现这一切?怎样才能把如此众多的事实压缩在一个蒸馏器中,最后产生出鲜明而不失隽永、简洁而颇具美感的佳作……?”^⑤詹姆斯这里所说的“复杂情形”主要是指某个复杂的历史过程(他是在讨论自己笔下的人物罗德里克的毁灭过程时发表上述言论的),因此它必然涉及时间问题。詹姆斯在回顾《罗德里克·赫德森》(*Roderick Hudson*, 1875)时承认,该书的时间结构是一大败笔——主人公罗德里克的毁灭显得过于仓促,以致读者难以了解他真正的死因,也难以产生对他的同情。那么,什么样的时间结构才是比较理想的呢?詹氏极力主张采用“缩短线条法”(foreshortening)来建造时间结构,即借用绘画中的透视原理,由近及远地浓缩有关历史事件和场景。用詹氏自己的话说,“缩短线条原则”要求小说家“即使在绘声绘色地描述某些事物时也要使它们从属于自己的总体安排,使它们跟更新近、更明显的事物保持联系”。^⑥以罗德里克为例,构成他直接死因的事件和场景固然要敷以浓彩重墨,可是其背后的深层原因或间接原因也要有所交待,而浓缩法则是反映后者的有力手段。简而言之,“缩短线条法”有助于保证所有事件和场景从属于总体计划,即利用时间框架来保证小说各个部分之间的有机联系。

综上所述,视点说、有机体论以及“与生活竞争论”构成了詹姆斯小说理论体系的三个主要部分。这三个部分既各具特色,又不乏内在联系:与生活竞争是詹氏视点说的根本目的(即客观地反映或表现生活),同时也是他那有机体论的根本出发点——小说必须跟生活一样充满生机。

注释：

- ① Henry James, “The Art of Fiction”, 载 *The Norton Anthology of American Literature*, Vol. 2, New York and London: W. W. Norton and Company, Inc., 1979, p. 483。
- ② 同上, p. 484。
- ③ 同上。
- ④ 同上。
- ⑤ 同上, p. 489。
- ⑥ 同上。
- ⑦ 同上, p. 487。
- ⑧ 同上, p. 493。
- ⑨ 同上, p. 489。
- ⑩ 同上。
- ⑪ Leon Edel (ed.), *Henry James, Literary Criticism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1985, p. 447。
- ⑫ 同上, p. 977。
- ⑬ Henry James, *Preface to The Wings of the Dove*, 见 Edel's edition, pp. 1296—1298。
- ⑭ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, New York: the Viking Press, 1957, pp. 69 — 71。
- ⑮ 见 *The Art of the Novel*, (ed.) R. P. Blackmur, New York: Harper & Row, 1934, p. 46。
- ⑯ Henry James, “Preface to *The Ambassadors*”, 见 Edel's edition, p. 1313。
- ⑰ Henry James, “Preface to *The Wings of the Dove*”, 见 Edel's edition, p. 1299。
- ⑱ Henry James, “Preface to *The American*”, 见 Edel's edition, p. 1065。
- ⑲ Henry James, “Preface to *The Princess of Casamassima*”, 见 Edel's edition, pp. 1091—1092。
- ⑳ Henry James, “Preface to *The Awkward Age*”, 见 Edel's edition, p. 1130。
- ㉑ Henry James, “Preface to *The Author of Beltraffio*”, 见 Edel's edition, p. 1242。

- ② Henry James, "Preface to *The Awkward Age*", 见 Edel's edition, p. 1131。
- ③ Henry James, "Preface to *The Golden Bowl*", 见 Edel's edition, p. 1322。
- ④ Henry James, "Preface to *The Princess Casamassima*", 见 Edel's edition, p. 1088。
- ⑤ 同上, p. 1093。
- ⑥ 同上, p. 1090。
- ⑦ Zhang Yanru, *An Objective Evaluation of Henry James' Objective Theory*, unpublished MA thesis, Hangzhou University, 1997, pp. 20 - 21.
- ⑧ 同上。
- ⑨ Henry James, "The Art of Fiction", 载 *Victorian Criticism of the Novel*, pp. 207 - 208。
- ⑩ 转引自《英国二十世纪文学史》, 王佐良、周珏良主编, 北京: 外语教学与研究出版社, 1994 年, 第 203 页。
- ⑪ Henry James, *Preface to The Portrait of a Lady*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1986, p. xxxvi.
- ⑫ 同上。
- ⑬ 转引自 Walter Allen, *The English Novel*, New York: E. P. Dutton & Co., INC., 1954, p. 327。
- ⑭ 载 *The Theory of the Novel*, (ed.) Philip Stevick, London: The Free Press, 1967, p. 65。
- ⑮ 同上。
- ⑯ Henry James, "The Preface to *Roderick Hudson*", 载 *The Theory of the Novel*, p. 169。
- ⑰ 同上, p. 170。

第 4 章

史蒂文生的小说创作论

如果说 19 世纪的英国小说批评常常受到忽视,那么史蒂文生(Robert Louis Stevenson, 1850—1894)有关小说的论述就更少有人问津,在国内尤其如此。事实上,他曾经在不少场合就小说的本质、功能和创作技巧等问题发表过不少颇有见地的言论。任何把他排除在外的小说批评史书,都只不过是残章断简而已。

史蒂文生是一位英年早逝的天才作家。他在短短的一生中不仅创作了《宝岛》(*Treasure Island*, 1883)、《绑架》(*Kidnapped*, 1886)和《化身博士》(*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886)等流芳百世的小说,而且还撰写了不少文学评论文章。他的小说观散见于《谦恭的争辩》(“A Humble Remonstrance”, 1884)、《维克多·雨果的传奇小说》(“Victor Hugo’s Romances”, 1874)、《传奇小说刍议》(“A Gossip on Romance”, 1882)、《现实主义札记》(“A Note on Realism”, 1883)和《论文学风格的技巧要素》(“On Some Technical Elements of Style in Literature”, 1855)等文章,其中以《谦恭的争辩》最具有代表性。概括地说,史蒂文生的小说观可以大致分成以下三个方面:

第一节 小说的艺术本质

小说究竟是什么?史蒂文生在《谦恭的争辩》一文中对此作了回

答。该文的初衷是分别向贝赞特和詹姆斯挑战：贝赞特曾经于1884年4月在伦敦皇家学会上就小说的本质等问题发表演讲，而詹姆斯随即在《小说艺术》一文中跟贝赞特展开了争论（见前一章）。史蒂文生对贝詹二人的观点都不赞同，因此也加入了这场辩论。他在《谦恭的争辩》中首先对贝赞特给小说艺术下的定义——贝氏认为小说艺术是“用散文叙述虚构故事的艺术”^①——提出了质疑。史蒂文生强调指出，“散文”和“虚构”都不足以构成小说艺术的本质，而叙事艺术才是小说艺术的本质所在。

基于上述立场，史蒂文生把荷马史诗、乔叟（Geoffrey Chaucer，1343—1400）的《坎特伯雷故事集》（*The Canterbury Tales*，1478）以及司各特（Walter Scott，1771—1832）的长诗《湖上夫人》（“*The Lady of the Lake*”，1810）都归在小说之列：“在我看来，《奥德塞》是最好的传奇小说，《湖上夫人》虽然略逊一筹，但也算得上高品位的小说。乔叟的故事及其序言比穆迪先生^②的整个书库都包含了更多的现代英国小说的题材和艺术。不管一个故事是用无韵诗或斯宾塞诗行写成，还是用吉朋^③的圆周句或查尔斯·里德^④的碎片或短语写成，叙事艺术的原则必须同样受到遵循。”^⑤为了说明这一观点，史蒂文生举了这样一个例子：英国诗人弥尔顿（John Milton，1608—1674）的巨作《失乐园》（*Paradise Lost*，1667）是一首长诗，可是夏多布里昂（François René Chateaubriand，1768—1848）在把它翻译成法文时，却采用了散文体；最后，一位名叫乔治·基尔菲兰（George Gilfilan）的人又把它翻成了英文——其结果完全是地道的英国小说的模样。

① 指 Charles Edward Mudie（1818—90），英国出版商，因创建大规模的外借图书馆而出名。

② Edward Gibbon（1737—94），名著《罗马帝国衰亡史》的作者，以擅长圆周句（period）著称。

③ Charles Reade（1814—84），英国小说家，曾经名噪一时。

至于“虚构”，史蒂文生认为它不能反映小说艺术的本质。他说，“就任何一连串事件的选择和描绘而言，不管它们是真实的还是想像出来的，叙事艺术的适用程度其实是同等的。”^③史蒂文生接着举了如下例子 鲍斯威尔 (James Boswell, 1740—1795) 撰写的《萨缪尔·约翰逊生传》(*Life of Samuel Johnson*, 1791) 和菲尔丁的小说《汤姆·琼斯》同属成功之作，其成功的原因是两者都遵循了同样的叙事艺术原则，即“明确构思人类某些性格的发展轨迹，在纷繁的事件中进行挑选并加以呈现，发明（是的，要发明！）并保留对话中的某些基调”。^④

史蒂文生关于叙事艺术的论述正好跟最近几十年才兴起的小说叙事学中的主要观点十分合拍——后者涉及小说定义时干脆不提散文体，也不强调虚构这一特性，而是把重心移向叙事（即“叙述”+“故事”），把叙事看作小说形态的规定。从这一意义上说，史蒂文生似乎是开了小说叙事学的先河。

史蒂文生在论述小说的艺术本质时还十分注重它跟姐妹艺术的相通之处。他在《论文学风格的技巧要素》一文中指出：“任何艺术的动机和宗旨都是创造一种模式。它可以是色彩的模式和声音的模式，也可以是心态变化的模式，甚至可以是几何图形或仿制线条的模式。无论是什么样的情形，它终究是一种模式。正是在这一层面上，诸多姐妹艺术得以融会贯通——她们凭借它才成为艺术。”^⑤至于小说，史蒂文生不无道理地强调它是一种时间艺术：跟音乐一样，这种时间艺术旨在“制作穿过时间的声音模式，或者说声音和间歇组合而成的模式”。^⑥

简而言之，史蒂文生既能从小说的特殊性，又能从小说与其他艺术的共性来探讨其本质，这在当时是难能可贵的。即使是在一百年以后的今天，他关于小说叙事艺术和时间模式的见解也仍然对我们起着重要的启迪作用。

第二节 真实和典型

追求典型意义上的真实,这是史蒂文生小说观的核心部分。为了把它介绍清楚,我们还得从史蒂文生跟詹姆斯的争论说起。

上一章提到,詹姆斯的一个著名观点是“小说能够与生活竞争”,亦即小说能够以艺术的真实取胜于生活的真实。史蒂文生在《谦恭的争辩》中对詹氏的观点提出了挑战,并且针锋相对地作出了以下断言:“与生活竞争”好比爬云梯登天。生活中的太阳使人眼花缭乱,生活中的疾劳病苦使人消瘦乃至死亡,生活中的美酒芳香醉人,生活中的黎明美不胜收,生活中的烈火灼灼逼人,生活中的生离死别揪人心肺——这一切都是艺术无法与之竞争的……没有任何艺术能与生活竞争,就连史学也不例外。虽然史书由不容置辩的事实构建而成,但是这些事实一旦进入史书,就被剥夺了生动的灵魂和刺人的锋芒。”^⑦为了进一步说明自己的观点,史蒂文生把绘画和文学作了类比:“绘画中的阳光和雪花若是跟生活中的阳光和雪花相比,前者就会逊色许多。绘画不仅对描绘立体和显示运动无能为力,而且放弃了色彩的真实——与其说绘画在与自然竞争,不如说它把一组色彩和谐地组织在了一起。同样,文学一旦面临生活的直接挑战,也只能逃之夭夭……”^⑧史蒂文生的意思是:作为文学的一种样式,小说也不能例外。

不过,史蒂文生并不否定小说艺术的魅力和价值。恰恰相反,他认为小说的存在十分必要,无非他所提出的理由和詹姆斯的理由不同罢了。詹姆斯认为小说存在的理由在于它和生活相似,而史蒂文生则认为小说存在的理由恰恰在于它跟生活的差异。他说:“作为艺术品,小说的存在并不依赖于它跟生活之间的相似之处(硬要使小说跟生活相似,这就像要坚持鞋的原材料都必须是皮革那样,未免太牵强附会),而是依赖于它跟生活的巨大差异。正是这种差异表现出作

者的匠心,并且构成了作品的意义。”^⑨史蒂文生这里所说的“差异”并非指小说与生活风马牛不相及,而是指小说对生活的艺术加工。用史氏的原话说,“小说不是生活原封不动的复本,而是对生活的某个方面或某个点的简化”。^⑩当然,这种对生活的简化必须建立在对生活本质深刻理解的基础上。有了对生活本质的理解,小说家即便只凭生活中最隐蔽的暗示也能创造出一幅生动的图画,这就是史蒂文生真正想要说明的观点。换言之,史蒂文生比较强调小说艺术的相对独立性和小说家的主观能动性——虽然小说不可能完整地翻印生活的复杂性、生动性和丰富性,但是它只要把生活“简化”(亦即艺术加工)得当,自有其存在的价值和魅力。

应该进一步指出的是,史蒂文生的上述言论——尤其是“没有艺术能够与生活竞争”那句断言——实际上是一连串苦心孤诣的悖论:他真正要否定的不是小说艺术的真实性,而是真实性的表层含义,即小说真实地反映生活细节及其外部特征的可能性,而对于小说能真实地反映生活本质这一点,他从来就没有表示过怀疑。除了上文中已经提到的“简化论”之外,他还强调小说艺术犹如代数和几何,其特点是引导人们把目光投向“凭借想象从自然中抽象出来的某种东西”。^⑪显然,史氏这里谈论的是对生活本质的抽象,其最终结果必然是艺术典型的树立。事实上,他始终把追求典型视为小说艺术的宗旨:“我们的艺术与其说在于使故事显得真实,不如说在于使其富有典型性;与其说在于捕捉每个事实的特征,不如说在于按照一个共同的目标重新安排这些特征。”^⑫史蒂文生这里的意思再明白不过了:他不在乎表象的真实,而是着眼于深层意义上的真实,即具有典型意义的真实。

追求典型,这意味着想象力的高度运用。关于想象和逼真之间的关系,史蒂文生也有过十分精彩的论述——他首先抓住詹姆斯有关经验和写作的一番话,进而借题发挥。詹氏在《小说艺术》中曾经称自己没有资格深入评论史蒂文生的小说《宝岛》,其理由是他虽然有

过童年,但是却没有探索宝藏的经历。史蒂文生认为这段话反映了一种机械的文艺创作观和批评观,即一个人只能根据直接经验进行写作。在史氏看来,詹姆斯虽然没有孤岛探宝的直接经验,但是他有过孩提时代的种种冒险经历,至少有过这方面的梦想,因为这是儿童的共同特点。史蒂文生带着讥讽的口吻说:“如果他从来都没有探寻宝藏的经历,那么这只能证明他从来就没有当过孩子。任何孩子(除非詹姆斯大师是个例外)都探寻过金矿,当过海盗,做过军官,甚至一度占山为王,任何孩子都经历过枪林弹雨,遭受过船难,甚至使自己的小手沾上过血污,任何孩子都曾经出生入死,在战斗中反败为胜,甚至有行侠仗义或英雄救美的壮举。”^⑬史蒂文生这一席话点明了一个十分重要的道理,即想象并非不是真实,而往往是更具有典型意义、更富有深层内涵的真实。

当然,史蒂文生关于真实性的论述也有偏颇之处。例如,他对细节真实就显得不够重视,甚至还贬低事物细节的作用。然而,从总体上说,他的理论瑕不掩瑜。他对典型意义层次上的真实所作的阐述足以与詹姆斯的有关理论相媲美。更重要的是,他和詹姆斯的那场争论把有关小说艺术真实性的讨论推向了深入。

第三节 论小说的风格

关于风格的论述构成了史蒂文生小说理论的另一个重要部分。美国著名学者史蒂维克(Philip Stevick)曾经高度评价史蒂文生在这方面所作的贡献,并把他的风格论称为“无与伦比的高见”。^⑭归纳起来,史蒂文生主要对三个有关风格的理论问题进行了探讨:1)风格是什么?2)风格的主要标志是什么?3)形成风格的先决条件是什么?

史蒂文生给风格下的定义非常简单,但又非常独特:“重要的是网状结构或模式:一个既诉诸感官又符合逻辑的网状结构,一种既雅

且丰的质地 这就是风格,这就是文学艺术的基础。”^⑮这个定义包含着两层不容忽视的思想。其一,它把风格放在了至关重要的地位,即强调没有风格,就没有文学,当然也就没有小说。其二,它反映了史蒂文生对小说艺术本质的看法 前文已经提到,史氏认为小说艺术的动机和宗旨是创造一种模式,而上述定义又把“模式”或“网状结构”放在了最为突出的位置,可见这一定义和史氏的整个小说艺术观是一脉相承的。

至于风格的主要标志,史蒂文生认为首先应该有一个严密紧凑的艺术结构。所谓“严密”和“紧凑”,指的是情节的埋伏照应、场面的远近疏密、人物性格的藏露虚实以及人物言论的浓淡深浅,都要恰到好处,布置咸宜,而且彼此间都要前后勾连,互相呼应。史蒂文生强调,把情节、场面和人物等贯穿在一起的是主题:小说家“应该先选择一个主题,既可以是表现人物性格的主题,也可以是表现人类激情的主题,然后仔细地构建情节,以便每一个事件都成为这一主题的例证,每一个场面都和这一主题密切相关——或是烘托,或是反衬……无论是作者自己的叙述,还是任何人物的对话,凡是无关大局或无助于解决故事中任何问题的每一句话都必须删除。即使这样做缩短了书的篇幅,他也不用为此感到遗憾。精练比冗长好 添枝加叶非但不会增加书的篇幅,反而会把它埋葬”。^⑯

史蒂文生不仅推崇高度简约的叙事结构,而且还主张在遣词造句上精益求精,以追求形与声的完美和谐:“每一个词语本身都应该非常漂亮,每一个句子的展开都应该产生悦耳的均衡感,即使它的言外之音也是如此。”^⑰不过,史蒂文生同时又十分警惕呆板和单调带来的危害。他在提倡了语句的均衡感以后,随即又强调“这种均衡不能太明显、太呆板,因为风格的唯一规则是变化无穷”。^⑱当然,万变不离其宗,“尽管小说家在穿针引线时变化多端,然而总能够把各个部分天衣无缝地弥合交融在一起”。^⑲那么,小说家怎样才能使自己的作品既千姿百态、驳杂万状,同时又严密而紧凑呢?史蒂文生认

为关键在于“编织”——前文已经提到，史氏把“网状结构”看作风格的最高境界，因此他自然会认为小说家每写一个句子都是在“织网”：“随着词语的增多，每一个句子首先要进入一个结，其意义一时间也会悬在结中，然后才慢慢从结中钻出来，最后又豁然开朗。”^{②①}这一生动的比喻确实美妙：它一语道破了错杂与同一之间的辩证关系，也说清楚了什么是真正坚实的风格。

史蒂文生对形成风格的先决条件也有自己的看法。在他看来，所谓“形成风格”，就是显示“综合能力”——这种能力使得小说家“语颇隽永，或者说能够用一个句子来完成两个句子的功效”。^{②②}史蒂文生接着强调，风格的形成意味着实现一种转变，即“从传统的编年史家的平铺直叙转变为高度综合、韵味深长且又晶莹剔透的叙述流”。^{②③}史氏认为这一转变的实现有两个先决条件：一是哲思，二是睿智。用他的原话说，哲思意味着“对人生的深邃而发人深省的洞见，对不同事件的缘由以及彼此间内在联系的强烈感悟”。^{②④}史氏还认为，虽然哲思作为风格的先决条件比较容易为人接受，可是睿智的重要性却往往受人忽视，因此他特别强调睿智在风格形成过程中的作用：“睿智受到了太多的冷落，殊不知它是哲思的必要载体；没有了它，我们就无从欣赏哲思，也就无从欣赏最完美的风格……”^{②⑤}

以上评述并未囊括史蒂文生的小说理论。其他值得一提的观点可能还不在少数。例如，他在《谦恭的争辩》中曾经把小说分成三大类，即人物小说、冒险小说和戏剧化小说，并且分别就它们的特点进行了评说。又如，他在论小说风格时流露出了唯美主义的倾向——他曾经把优美的风格比作杂耍演员手上跳舞的两只橘子：“即使其中的一只橘子烂了，它们的舞姿也是优雅绝伦的。”^{②⑥}然而，这些观点毕竟属于史氏理论中的支流，而本章重点介绍的内容才真正代表了他的精华。

注释：

- ① 转引自 Robert Rouis Stevenson, “A Humble Remonstrance”, 载 *Victorian Criticism of the Novel*, p. 214。
- ② 同上, p. 215。
- ③ 同上。
- ④ 同上。
- ⑤ R. L. Stevenson, “On Some Technical Elements of Style in Literature”, 载 *The Theory of the Novel*, p. 187。
- ⑥ 同上。
- ⑦ “A Humble Remonstrance”, p. 216。
- ⑧ 同上, p. 217。
- ⑨ 同上。
- ⑩ 同上, p. 222。
- ⑪ 同上, p. 216。
- ⑫ 同上, p. 217。
- ⑬ 同上, p. 218。
- ⑭ 见 *The Theory of the Novel*, p. 186。
- ⑮ 同上, p. 189。
- ⑯ *A Humble Remonstrance*, p. 221。
- ⑰ *The Theory of the Novel*, p. 188。
- ⑱ 同上。
- ⑲ 同上。
- ⑳ 同上, p. 187。
- ㉑ 同上, p. 188。
- ㉒ 同上, p. 189。
- ㉓ 同上。
- ㉔ 同上。
- ㉕ 同上。

第 5 章

王尔德和弗农·李的小说观

王尔德 (Oscar Wilde, 1854—1900) 和 弗农·李 (Vernon Lee, 1856—1935) 是两个不同类型的文人,但是他俩有两个共同之处:1) 他们都在 19 世纪末发表过有关小说的著述;2) 他们的观点都一度跟主流文化格格不入,经过好长一段时间才受到文艺批评界的重视。这也就是我们把他俩放在同一章内研究的主要原因。

第一节 王尔德对小说批评的影响

英国文学史上可谓怪才辈出,而王尔德则是怪中之怪。很少有人像他那样既用惊世骇俗的言论,又用惊世骇俗的生活方式向维多利亚道德思想体系挑战,结果像堂·吉珂德那样惨遭失败。他在短短一生中就把不朽的足迹留在了戏剧、小说、诗歌和文艺批评等诸多领域。可是,在他生前,他的名字往往作为讽刺和挖苦的对象出现在文坛,而且死后也长期遭受冷落或攻击。从某种意义上说,他真正声名鹊起是在他被捕入狱一百年之后——1995 年,英国的大众媒体似乎如梦方醒,突然意识到这位天才作家所受的种种委屈和不幸,并且发现了他的“当代性”,于是雪片般的报道涌现于报刊、杂志、广播和电视等大众媒体,其热闹程度颇有一代伟人平反昭雪的意味。

从狭义上讲,王尔德并没有写过专论小说的著述,可是他的整个

艺术观包含了他的小说艺术观,而且他发表的几篇文艺评论都涉及小说的性质,以及小说艺术与生活之间的关系等重要理论问题。此外,他在长篇小说《道林·格雷的画像》(*The Picture of Dorian Gray*, 1890)的序言中,并且通过该小说的一些人物之口,流露了自己对小说艺术的见解。王尔德的理论见解主要集中在他于 1891 年发表的评论集《意图》(*Intentions*),内含《谎言的衰落》(“The Decay of Lying”)、《作为艺术家的批评家》(“The Critic as Artist”),《钢笔、铅笔和毒药》(“Pen, Pencil and Poison”)和《莎士比亚和舞台服装》(“Shakespeare and Stage”)^①等四篇文章,其中以前两篇更为出色。下面我们从两个方面来看一下王尔德对小说批评的影响。

一、谎言论

王尔德如今最为人称道的是他那妙趣横生的悖论。依笔者之见,在他所有的悖论中,最有研究价值的是他的“谎言论”(即认为艺术是虚构,是杜撰,是谎言),而这“谎言论”对小说批评有着不容忽视的影响。

持小说是谎言这一观点的人如今已为数不少,但是人们在列举这种观点的代表人物时往往把视野集中于纳博科夫和巴尔加斯·略萨等人,如申慧辉女士不久前的一篇文章^②便是如此。事实上,王尔德早在纳博科夫等人之前就系统地阐述过类似观点——他在《谎言的衰落》一文中,酣畅淋漓地就艺术(包括小说艺术)的谎言性质以及他所谓的谎言的多层含义发表了自己的看法。首先,他通过维维安^③之口哀叹他所处时代文学的衰落,而造成这种衰落的根本原因之一则是“谎言的衰落”^④。就其本质而言,我们这一时代的文学作品

①如今该文的通用题目为《面具的真实》(*The Truth of Masks*)。

② Vivian, 文中人物之一,该文采用柏拉图文艺对话录的形式。

大都变得出奇地平庸,其主要原因之一无疑是作为艺术的谎言的衰落……”^②面对王尔德的批评,首当其冲的是“现代小说家”“古代的史学家们尚能以事实之名行杜撰之实,从而给我们带来愉悦,可是现代小说家们却只能在虚构作品的伪装下呈现给我们一些枯燥的事实。”^③

遭到王尔德点名批评的有哈格德(Rider Haggard, 1856—1925)、凯因(Hall Caine, 1853—1931)、布莱克(William Black)和佩恩(James Payn, 1830—1898)等一大批小说家,就连亨利·詹姆斯、罗伯特·史蒂文生、莫泊桑和佐拉这样一些名家也未能幸免。在王尔德看来,他们全部过分地热衷于追求逼真:他们“写的小说太像生活,以致根本没有人会相信这些小说的或然性”。^④这是一句典型的王尔德式悖论。它的真正用意是警告小说家们在追求真实时可能会有过犹不及的危险。王尔德把过分追求逼真描述为“对事实的病态般的崇拜”,^⑤接着又称其为“现代恶癖”。按照他的观点,即使像史蒂文生这样的浪漫主义小说家也染上了这种恶癖:“甚至罗伯特·路易斯·史蒂文生先生——那位能用细腻的笔触和绚丽的文采使人赏心悦目的散文大师——也染上了这种现代恶癖……太想使一个故事显得逼真,反而会褫夺它的现实性。《黑箭》^①太没有艺术性,书中每一个事件竟然都严格地跟实际年代保持一致。”^⑥王尔德这段话以及前面几段话的可贵之处,在于他点明了有关小说性质的一个道理,即小说不能拘泥于生活事实,必须进行艺术虚构,也就是他所说的“撒谎”。

为了避免别人误解他的意思,王尔德曾经就他所谓的“谎言”作了仔细的说明。他首先把“谎言”(lying)和“诈言”(misrepresentation)区分开来:前者是自然的、健康的、不需要刻意加以证明的;后者则往往是出于某种卑鄙的目的。他认为政客们擅长的只是诈

① *The Black Arrow*, 史蒂文生于 1888 年发表的传奇小说。

言,因此永远不会像艺术家那样成为‘真正的谎言者’”^⑥他们(指政客——笔者按)永远无法超越诈言这一层次,永远会为了一些蝇头小利而喋喋不休地争论,并且千方百计地为自己的言论出具证明。这跟真正的撒谎者的气质是多么地不同啊!后者发表言论时既无畏又直率,因为他不怕承担任何责任;他不屑于为自己寻找任何证明,因为他的言论本来就健康而自然。不过,说到这里,有人还可能会问:究竟什么是正当的谎言呢?答案很简单:正当的谎言就是自己足以证明自己的谎言。^⑦仿佛这样还不能把问题说清楚,王尔德又进一步提出了‘为撒谎而撒谎’的论点:‘唯一无可指责的谎言形式是为撒谎而撒的谎,而这种谎言的最高发展阶段则是艺术作品中的谎言……’^⑧可见,王尔德推崇的‘谎言’与常人眼中那种以害人或利己为目的的谎言是截然不同的。他之所以用‘谎言’一词取代艺术虚构,无非是想针对当时文人太拘牵于史实的风气,发出一种振聋发聩的声音罢了。

王尔德所说的‘谎言’还有另一层意思:它和凭空捏造或信口开河——这种本领可以与生俱来——不可同日而语,恰恰相反,真正的谎言需要千锤百炼,真正的撒谎者也只有在经受百般磨难以后才能够修成正果。王尔德强调:‘谎言……是艺术……这些谎言需要精斟细酌,需要不带丝毫功利的修炼。确实,它们有它们的技艺,如同绘画和雕塑等材料艺术有其在形式和色彩方面的诀窍、技巧方面的秘密以及艺术手法方面的讲究一般。就像我们凭音律就能认识诗人那样,我们凭话语的抑扬顿挫就能辨认撒谎者。在这两种情形下,侥幸得来的灵感都无济于事。撒谎跟其他许多本领一样,熟练才能生巧。’^⑨这一席话不仅进一步限定了‘谎言’的具体含义,而且点明了它所形成的两个必备条件:不带功利的态度和刻苦修炼的精神。对任何优秀的小说家来说,这两个先决条件恐怕永远都无法回避。

王尔德的谎言论的意义在于:它颇为深刻地揭示了小说创作中真与幻、虚与实之间的关系,亦即生活真实与艺术真实之间的辩证关

系,同时,它对维多利亚时代过于注重史实的风气起到了矫枉过正的作用。

二、唯美主义原则

王尔德的名字几乎已经成了唯美主义的代名词,他的唯美主义理论自然对小说批评有着不可忽视的影响。我国过去这方面的介绍大都表现为对他的‘为艺术而艺术’这句口号的穷追猛打,如戴镏龄先生等人翻译的《英国文学史纲》中就断定该口号‘和过渡到帝国主义的这一时期的腐朽资产阶级文学有密切联系’。^⑩笔者以为,要对王尔德唯美主义理论作出比较公允的判断,首先得审视一下它的主要组成部分。概括地说,支撑王氏理论的有如下三大原则:

第一,艺术有其独立的品格和生命力。必须指出的是,这一思想原则一直可以追溯到圣·托马斯·阿奎那(Saint Thomas Aquinas, 1225—1274)有关美的论述。后者认为‘美的本质就在于只需知道它和看到它,便可满足希冀或向往’。^⑪跟阿奎那一样,王尔德也认为艺术之美没有外在目的。不过,王尔德的上述原则还瞄准了传统镜像说中的一个缺陷,即把艺术作品放在从属于自然和生活的地位。他在《作为艺术家的批评家》中强调,一旦文艺作品(包括小说)得以完成,它就有了‘自己独立的生命,并且会传递与作者意图大相径庭的信息’。^⑫这一观点在《谎言的衰落》中得到了更详细的阐述:‘艺术除了它自己以外,从来就不表达任何东西。它跟思想一样有着独立的生命和独特的发展进程。在现实主义流行的时期,它并不一定以现实主义的形式出现,在强调精神信仰的时期,它也不一定是反映心路历程的作品……有时候,它会沿着老路倒退,重新起用远古的形式,如希腊艺术界最近兴起的复古运动以及我国目前正方兴未艾的前拉菲尔派运动。在另一些时候,它又会完完全全地超前于时代,产生出一百年以后才能被人领会并欣赏的作品。’^⑬这段话虽然有把艺术和

生活或时代截然分开之嫌,但是它却不无合理成分。小说等艺术确实有其相对独立性;历史上某部小说滞后或领先于时代的例子举不胜举——王尔德的用意正是要提醒人们注意研究小说以及其他艺术的特殊发展规律,这在当时有其不可忽视的积极意义。

第二,生活和自然必须经过艺术加工。王尔德反对把生活原封不动地搬入小说,认为这只能产生蹩脚的作品。他尤其反对佐拉(Émile Zola, 1840—1902)的自然主义小说观:“佐拉先生醉心于为我们展现一幅第二帝国的图景,可是如今有谁在乎第二帝国呢?它已经不合时宜了。生活比自然主义作品跑得快,而浪漫主义作品则总是跑在生活前面。”^⑬需要在此说明的是,王尔德并不否认生活和自然的作用。相反,他认为后者作为艺术作品的原材料有其不可替代的位置:“生活和自然有时可以被用作艺术作品的原材料,但是它们必须依靠艺术手法而改头换面后才能真正发挥效用。”^⑭显然,这句话强调的是对生活 and 自然的艺术加工。那么,艺术加工的必要条件是什么呢?王尔德的回答是:想象。他以卡莱尔的《法国革命》(*History of the French Revolution*, 1837)为例,阐述了史实和想象之间的关系:“《法国革命》是迄今为止最令人神往的历史小说之一,其原因是事实被恰如其分地放在了从属地位;有些枯燥无味的事实干脆被一笔勾销。然而,在如今的历史小说中,一切都变了样;事实不仅仅满足于在历史领域中寻找立足之地,而是正在僭越想象的领域。”^⑮王尔德的意思是,当时的一些小说用事实代替了想象,而“艺术一旦放弃了想象这一媒介,它就放弃了一切”。^⑯上举言论不仅点明了生活和自然必须经过艺术加工的道理,而且突出了想象在小说艺术加工过程中的地位,这些都可以被看作王尔德第二条唯美原则的合理成分。

第三,生活模仿艺术。这是王尔德最具有独创性质和悖论性质的理论原则之一。他自己也对此颇为得意,称其为“以前从未被人提出过的理论”。^⑰他说:“生活模仿艺术的程度,远远超过了艺术模仿

生活的程度。这不仅是由于生活有模仿的本能,而且还由于这样一个事实,即生活的自觉目的是要表现自己,而艺术正好为它提供了某些美好的表现形式……”^⑧虽然这一席话不无偏激之处,但是它仍然包含着合理的内核——生活往往要借助艺术才能更完美地表现自己,或者说人们往往是通过艺术才更好地认识生活的。除此以外,“生活模仿艺术”原则至少还有两层意思。其一,艺术优于生活,高于自然。王尔德坚持认为,“我自己的经验是,我们愈研究艺术,也就愈轻视自然。艺术揭示给我们的是自然的杂乱无章、粗俗怪诞、单调乏味以及她那残缺不全的状态”。^⑨相形之下,“艺术在她自己的内部就可以达到完美”。^⑩其二,在一定的条件下,艺术能够作用于生活,能够改造乃至创造生活。王尔德举了一连串小说家影响或改变现实生活的例子:“虚无主义者……纯粹是文学的产物。他由屠格涅夫发明,并经由陀思耶夫斯基之手得以完善。罗伯斯比尔肯定产生于卢梭的篇章,就像人民宫殿(the people's palace)是在卢梭小说中的废墟上耸立起来的一样。文学总是领先于生活。它不模仿生活,而是根据自己的目的塑造生活。正如我们所知,十九世纪基本上是巴尔扎克的产物。”^⑪接着,王尔德又举了一些《人间喜剧》(*Comédie Humaine*)——巴尔扎克(Honoré de Balzac, 1799—1850)的巨著——如何影响生活的具体例子,并且由此得出了如下结论:“我们只是在把一位伟大的小说家的奇思异想或创造性想象变成现实,同时加上一些脚注,甚至有时只是在画蛇添足。”^⑫我们自然不能同意“文学不模仿生活”的说法,可是王尔德的一连串悖论确实使后人更加重视了小说等文学作品对现实生活的反作用。就这一点而言,王尔德的唯美主义原则功不可没。

以上分析表明,王尔德的谎言论和唯美主义原则以其独特的角度和风格向我们提供了有关小说艺术和生活之间关系的诸多启示,尤其是在维护艺术的自主性和相对独立性方面作出了贡献,因此应

该在整个小说理论的发展史上占有一席之地。尽管王尔德的观点跟当时的主流文化格格不入,但是随着时间的推移,我们发现这些观点越来越显示出它们的生命力。这正好验证了他当初的说法“某些精神产品要在一百年以后才会被人领会或欣赏。”

第二节 弗农·李论小说

弗农·李是才女维奥莱特·佩基(Violet Page)的笔名。虽然我国学术界很少提及她,但是她在本国却大名鼎鼎。她生前共撰写了四十部著作,其中包括小说和小说评论集,还有研究史学、美学和哲学的专著。这些作品曾经受到詹姆斯·布朗宁(Robert Browning, 1812—1889)和威尔斯等文坛巨星的赞赏,肖伯纳(Bernard Shaw, 1856—1950)甚至称她为“最高尚的不列颠人”。^②

弗农·李写过不少论及小说的本质和功能的文章,其中最有影响的是《关于小说的对话》(“A Dialogue on Novels,”1885)。这篇文章以戏剧形式写成,剧中人物鲍尔德温(Baldwin)的言论所占篇幅最长,而且每段有关小说的争论总是以他的结论性意见结束,因此他可以被看作弗农·李的代言人。为了便于叙述,本章以下的两个部分都将不提鲍尔德温的名字。概括起来,弗农·李在《关于小说的对话》中主要探讨了这样两个理论问题:1)小说是什么?2)小说能做什么?下面将分别加以审视。

一、论小说的半艺术性质

弗农·李在文中反复强调,小说跟雕塑、绘画和音乐等艺术形式不同,应该被看作一种带有半艺术性质的文学体裁。这实际上是回答了小说是什么的问题。

小说为什么只带有半艺术性质呢？这和弗农·李对艺术的界定有关。在她看来，纯粹的艺术只有一个目的，即诉诸人的美感：“不管外在的需求在无意识层次上起着多大的阻碍作用，所有的艺术都出自一个纯属审美范畴的追求，即对美的追求。”^{②4}根据这一定义，音乐、绘画和雕塑称得上完全意义上的艺术，因为它们可以仅仅表现美好的东西，而小说则不可能完全把丑恶的东西排除在外，所以只属于“半艺术”（half-arts）范畴。那么，小说为什么不可避免地要表现丑恶呢？按照弗农·李的观点，小说除了审美特性以外，还兼有属于心理学范畴的特性。换言之，小说不光受审美欲望的支配，而且还受追求心理现实和戏剧性效果等欲望的支配；这种追求心理现实等方面的欲望也反映了“小说特有的性质，是独立于审美欲望的，甚至还常常与之相抵触”。^{②5}弗农·李的上述观点其实反映了她对小说宗旨的看法。她认为小说必须反映生活，反映人性，反映人类的道德情感。由于人性是复杂的，小说家在重建心理现实的过程中必须如实地反映各种各样的性格、情感和念头，因此不可能局限于纯而又纯的美的形式。弗农·李还认为，凡是刻画人物性格的小说都会激发某种道德情感：“当性格的活动切实激起同情或引起反感时，这种同情或反感就是一种道德情感。”^{②6}这就引出了另一个问题：小说可不可能纯粹地表现完美的道德？弗农·李的回答是否定的。她不无道理地指出：“要产生出我们所说的道德上的美，总是需要某些道德上的丑来使之凸现。”^{②7}弗农·李这里其实强调了美与丑之间的辩证关系——美往往需要丑的反衬，在小说中尤其如此。

基于以上观点，弗农·李进一步探讨了评判小说的标准问题：既然小说不同于音乐、绘画和雕塑，那么它就应该有自己的评判标准；除了美学方面的标准以外，小说的评判还需要来自心理学和伦理学方面的标准。弗农·李还指出，多重标准的使用可能会冲淡小说的艺术价值，然而她又强调，“虽然小说……在艺术方面的价值不如绘画、雕塑或音乐，但是它在实际生活中比它们更重要、更高尚”，其理由是

小说能够‘培养我们感受并理解事物的本领，亦即生活的本领’。^{②⑧}这些论述已经涉及小说的功能问题，因而正好把我们引向了下面的话题。

二、小说能做什么

小说能做什么？这是弗农·李在《关于小说的对话》中着重探讨的另一个重要问题。她主要从以下三个方面进行了论述。

首先，她认为小说具有道德教诲功能。上一节末尾处已经提到，弗农·李特别强调小说能教会人们如何生活，这里面其实隐含着道德教诲的意思。除此以外，李还认为小说有助于整个时代的道德水平的提高。她提醒人们注意这样一个事实：小说‘在我们中间产生出丰富多彩的道德音符，而这些音符在我们祖先的音域中是不存在的’。^{②⑨}言下之意是：通过小说的教化作用，人们辨别道德是非的能力大大提高了。我们知道，提倡小说的道德功能并非弗农·李的独创，不过她关于小说如何提高人们在道德方面的敏感度的论述确实颇有特色。除了上文所说的‘道德音符’外，她还强调人类的祖先‘在道德方面的听力过于迟钝’，只是因为有了小说，人类才逐渐学会‘辨别道德方面的谐音与不谐和音’。^{③⑩}弗农·李在这方面的另一个较有特色的观点是，小说要实现其道德教诲功能还须具备一个条件，即按照事物的本质来重新组合小说家所捕捉到的生活现象。她坚持认为，任何小说家所捕捉到的生活现实都只是一些断断续续的碎片而已，而仅仅重现这些碎片是无法实现道德教诲功能的。要实现这一功能，小说家必须把凌乱无序的生活现象重新排列，以便反映‘本质、典型、寓意和普遍意义’。^{③⑪}弗农·李的这一观点无疑是正确的。

其次，弗农·李声称小说极大地丰富了人类的情感。这一观点主要是针对平民百姓而言——她把 19 世纪末的民众与 18 世纪乃至 16 世纪的普通人作了比较，发现两者之间在情感的细腻程度上存在

着巨大的差异。她说：“在现实生活中，假如没有少数禀赋出众的人为我们甄别各类情感的话，这个世界上——至少就极大多数人而言——本来只会存在着麻木不仁、模糊不清的情感……”^⑫那些禀赋出众的人是指谁呢？弗农·李认为他们包括道德寓言家、牧师、诗人和剧作家，不过辨别并展示那些极为细腻的情感的本领则非小说家莫属：“把我们跟伊丽莎白一世时代的人，甚至跟菲尔丁时代的人，区分开来的是那些细微的情感，然而谁发现了几百年前只有少数人才经历过的这些微妙的情感变化呢？又是谁使极大多数人接触并熟悉这些玄妙的情感的细节呢？我想是小说家。是他们激荡起我们的情感，进而极大地提高了我们情感键盘的灵敏度，增强了它的丰富性。”^⑬

再次，弗农·李认为小说有助于拓宽人类的知识面。本书第三篇第二章中曾经提到，小说的认知功能早在19世纪中叶前就已经多次被人强调过，不过弗农·李的切入点与众不同——她首先敦促人们分析一下那些通常被认为是与生俱来或自然生成的观念和知识，然后由此得出小说家是知识传播者的结论。至少她自己的结论是斩钉截铁的：“就以我们这些受过教育，而且资质敏慧的人为例，我们往往把一些有关人生、性格和情感的观念视为几乎是天生的，或者是自生自灭的，然而我相信，假如我们中间的大多数人能够加以分析，能够像科学家那样鉴别它们的来龙去脉，那么我们会发现，在那些我们以为是与生俱来的知识——或是从个人亲身经历中不知不觉地得来的知识——中，有三分之一实际上是从小说中获得的。当然，我们可以通过直接阅读小说来获取这些知识，也可以从阅读了有关小说的朋友们那里间接地获取知识。”^⑭正因为小说的这一功能，弗农·李认为是小说家“在很大程度上造就了现代人”。^⑮

与王尔德惊世骇俗的言论相比，弗农·李关于小说的论述不免有些平淡，然而他俩不同风格的语言中都隐藏着深邃的思想，他们从各

自的角度就小说的本质和功能提出了独到的见解,为后人在这方面的研究做了很有意义的铺垫工作。

注释：

- ① 申慧辉,“小说是什么”,《中华读书报》1997年12月17日第11版。
- ② Oscar Wilde,“The Decay of Lying”,载 J. P. Tompkins (ed.), *The Aesthetic Adventure*, Cambridge: Cambridge University Press, 1967. p. 674。
- ③ 同上。
- ④ 同上, p. 675。
- ⑤ 同上。
- ⑥ 同上。
- ⑦ 同上, p. 674。
- ⑧ 同上, p. 686。
- ⑨ 同上, p. 674。
- ⑩ 阿尔尼克斯特,《英国文学史纲》,北京:人民文学出版社1980年,第526页。
- ⑪ 转引自伍蠡甫,《欧洲文论简史》,北京:人民文学出版社1985年,第57页。
- ⑪ Oscar Wilde,“The Critic as Artist”,载 *The Complete Works of Oscar Wilde*, London: Hamlyn, 1963. p. 874。
- ⑫ 同本章注(2), p. 686。
- ⑬ 同上。
- ⑭ 同上。
- ⑮ 同上, p. 679。
- ⑯ 同上, p. 686。
- ⑰ 同上。
- ⑱ 同上。
- ⑲ 同上, p. 673。
- ⑳ 同上, p. 680。
- ㉑ 同上, p. 681。

- ② 同上。
- ③ 转引自 *Victorian Criticism of the Novel* , p. 223。
- ④ Vernon Lee, *A Dialogue on Novels* , 载 *Victorian Criticism of the Novel* , p. 231。
- ⑤ 同上, p. 232。
- ⑥ 同上。
- ⑦ 同上。
- ⑧ 同上, p. 235。
- ⑨ 同上, p. 236。
- ⑩ 同上。
- ⑪ 同上, p. 224。
- ⑫ 同上, p. 236。
- ⑬ 同上。
- ⑭ 同上, p. 237。
- ⑮ 同上。

第三篇 繁荣时期：20 世纪上半叶

概 述

进入 20 世纪以后,英国的小说批评出现了百花齐放的繁荣局面。所谓“繁荣”,主要指三个方面:1)有关小说批评的专著数量大大超过了 19 世纪,而且还出现了个人发表多部专著的情况(如福特);2)爆发了一些有关重大理论问题的公开论战(如威尔斯和詹姆斯之争),其规模、持续的时间、牵涉的人数以及产生的影响都达到了空前的程度;3)新观点和新方法层出不穷,许多阐述这些观点和方法的专著不久便成为举世瞩目的经典之作。

最令人振奋的当然是接二连三的理论性突破。其中影响最大的恐怕要数卢伯克的贡献:他是把“图画”和“戏剧”作为小说理论基本框架的第一人(在他之前的詹姆斯那里,“图画”和“戏剧”只局限于视点说),而且他为这两个术语所下的定义比前人的更加明确,更便于操作;此外,他关于创造性阅读的论述几乎称得上读者反应批评学派的宣言,只是其中的某些观点比如今还在流行的读者反应批评理论更合情合理,更有亲切感。与卢伯克相映生辉的是福斯特:他的小说美学阶梯论不仅体系严密,而且在审视内容和研究角度上别开生面——像他那样从七个层面深入探讨小说的要素的尚属首次;他的原创性观点包括对圆形人物和扁平人物的界定、对时间生活和价值生活的区分以及给“节奏”下的定义。还须一提的是乔伊斯:他的理论著述虽然不多,但是他首先把“顿悟”一说引入小说领域,并产生了深远的影响。劳伦斯的贡献也不可小觑:他的“动态平衡观”不失为对

小说的道德评判标准的一种全新的理解,并且令人信服地解答了小说艺术长新的根本原因。同样颇富创见的是伊丽莎白·鲍温(Elizabeth Bowen, 1899—1973)她有关小说的第三要素——对人际关系的兴趣——以及如何连接情节与人物这两大要素的观点给人以耳目一新的感觉。

一个有意思的现象是,英国小说批评繁荣之时,也是对小说优越性的强调登峰造极之际。福特的论述是这方面最典型的例子:他把小说视为当时唯一的思想载体,并且把小说艺术提到了事关国家兴亡的高度。还有不少人则从反映生活的广度和力度等角度论证了小说的优越性——福特、康拉德、伍尔夫和劳伦斯等人认为,除了小说以外,没有任何艺术形式能够真正全面地记录或反映真实人物的生活。劳伦斯甚至得出了小说比哲学、宗教和科学都优越的结论。虽然这些观点有着这样或那样的偏颇之处,但是它们似乎隐含着一种先见之明:福特等人似乎预见到了“小说死亡论”在二战以后甚嚣尘上的状况,因此预先给后人留下了与之抗衡的武器。

综观 20 世纪上半叶的英国小说批评,有两条主线隐约可见:一条以詹姆斯、卢伯克和乔伊斯为代表,另一条则以威尔斯、福斯特和劳伦斯为代表。前者倾向于视艺术本身为目的,更多地强调艺术自主原则,甚至把艺术摆在了至高无上的地位;而后者则倾向于把艺术看作手段,更多地主张艺术为生活服务。饶有趣味的是,两者尽管有时候显得水火不相容,然而在某种意义上却是殊途同归——它们都强调了小说的重要性。此外,我们还常常发现这样一种情况:强调艺术为生活服务者并非不研究艺术,而提倡艺术自主原则者也未必真的要排斥生活。仅以福斯特和乔伊斯为例,前者对小说艺术的研究其实已经到了精益求精的地步,而後者的小说艺术则以其特殊的方式为生活提供了优质服务。

最后有一点需要再次说明:如本书绪论中所说,把詹姆斯归在本书的第二篇纯粹是为了叙述的方便而已。事实上,他的许多理论见

解发表于 20 世纪初。他在这一时期的活动,尤其是他跟威尔斯的论战,是英国小说批评繁荣景象中不可或缺的一部分。

第 1 章

威尔斯向詹姆斯挑战

威尔斯(Herbert George Wells, 1866—1946)在英国小说批评史上的地位多半跟他和亨利·詹姆斯之间的争论有关。他俩曾经有过一段真诚的友谊,但是他们的小说观却发生了严重分歧,最后他们从私下辩论发展到公开论战,并且还把卢伯克和华尔波尔(Hugh Walpole, 1884—1941)等人都卷了进去。^①这场论战的余波在十几年以后仍然荡漾不已——福斯特的《小说面面观》就是良好的例证。^②西方学者埃德尔(Leon Edel, 1907—1997)和雷依(Gordon Ray, 1915—1986)甚至认为威尔斯和詹姆斯分别代表了“20世纪艺术家的两大阵营”。^③然而,威尔斯在我国所受到的重视远远不及詹姆斯。即便是仅仅从这一角度考虑,我们也应该专辟一章来对威尔斯的小说观作较为深入的探讨。

第一节 小说是目的还是手段？

小说究竟是目的还是手段？这一问题构成了威尔斯和詹姆斯之争的焦点。威尔斯在他于1915年给詹姆斯的信中曾经这样描述他和后者之间的差异：“当然,就我们对生活和文学的固有态度以及后来形成的态度而言,你我之间存在着实实在在的根本性分歧。对你来说,文学就像图画,其本身就是目的。对我来说,文学就像建筑,是

一种手段,具备某种用处。”^④虽然威尔斯关于詹姆斯小说观的概括过于粗浅,甚至过于牵强,^⑤但是他关于自己的基本立场的概括却一点不假:他确实把文学(主要是小说)看成了一种手段。当然,把小说看成手段并不一定意味着贬低它的重要性。在他的名篇《当代小说》(“The Contemporary Novel”, 1914)中,威氏开宗明义地宣称:“我认为小说对……现代文明是十分重要的,甚至是必不可少的。”^⑥

那么,小说是怎样促进人类文明进步的呢?它有哪些具体功能呢?威尔斯认为有以下这些:“小说能够调节社会矛盾,促进人类相互理解,帮助人自我反省,昭示道德准则,交流良好的行为方式,营造风俗习惯,批评法律机构和其他机构中的弊端,揭露社会观念中的偏见。它能为忏悔者提供场所,为求知者打开门窗,为自我探究播下成功的种子。”^⑦威氏此处实际上摆出了小说的10个具体功能(第3和第11个功能相重复),而其中最为他津津乐道的是小说在敦促所有官员自我反省、保持廉洁方面的功能:“除了小说之外,我认为没有任何手段能……巧妙地对官员们的错误进行批评,对他们形成制约,并帮助自觉的官员有效地自我检查,进而在整个官员阶层保持良好、健康的风气。”^⑧为了强调自己的观点,威氏甚至提议把阅读狄更斯的小说作为晋升济贫院院长的必要条件:“我希望每个济贫院院长职位的候选人都要先通过有关《奥列弗·特威斯特》的严格考试。”^⑨这些论述充分表明了威尔斯高度的社会责任感。确实,除了狄更斯之外,他用小说改良社会的热情恐怕没有人能够超过。这种责任感使他从一开始就旗帜鲜明地反对那种纯而又纯的“技巧意识”。^⑩他曾经不点名地批评詹姆斯,称其为纯技巧的“狂热而迂腐”的代表。^⑪更使威氏反感的是当时颇为流行的一种说法,即小说只是那些从事伟大事业者——如政府官员、律师、企业家和牧师等——的“轻松的调剂手段”,^⑫或者是“春风得意者用以填补空闲时光的无害的鸦片”。^⑬威氏把这种论调概括为“疲乏巨人理论”(the Weary Giant theory),同时针锋相对地提出了上文提及的诸多小说功能,以此证

明小说不仅仅给人带来轻松和享受,而且起着更积极、更严肃、更重要的作用。

虽然威尔斯十分强调小说的社会功能和道德功能,但是他并不提倡采用说教的方式来实现这些功能。在他看来,小说家可以并应该用讨论式的方法来完成自己的使命:“小说家……展示行为,完美地设计行为,讨论行为,分析行为,暗示行为,从而彻头彻尾地照亮行为。”^⑭

实际上,威氏把小说看成了讨论大多数社会问题的唯一手段:“在我看来,小说是我们讨论大多数问题——即由当代社会发展引起的众多问题——的唯一手段。”^⑮为什么这种讨论只能通过小说来进行呢?威氏提出了以下理由:“就其核心而言,这些问题中的几乎每一个都是心理问题,甚至不仅仅是心理问题,而且还是需要按其个性加以对待的问题。”^⑯威氏的这一理由并不具体,甚至有些模糊,但是我们根据他的上下文还是能够看出他的基本意思:因为小说最擅长刻画人的心理活动,而且又最擅长表现事物的个性(不受任何条条框框的限制),所以它最适合被用来讨论那些与人的心理有关、并且需要具体情况具体对待的社会问题。

第二节 钻进树丛打猎

由于上一节所说的原因,威尔斯常常被视为只讲生活、不讲艺术的典型代表。然而,威氏发表过很多有关小说艺术标准和创作技巧的见解,其中包含着不少真知灼见。

首先,威尔斯有关人物的论述颇值得一提。他不仅把人物的刻画看作小说赖以保持自己特色的基础,而且就如何刻画人物发表了颇有见地的观点:“小说区别于其他创作艺术的特色在于人物的刻画。人物的生动性和魅力不在于展示自己的前途命运,而在于展示

自己的发展过程。’^{①7}假如威氏的意见只到此为止,那么很少有人会表示异议,就连詹姆斯也会赞同他的说法。然而,威氏更关心的是如何揭示人物的发展过程;正是在这一问题上,他跟詹氏形成了对峙。众所周知,詹姆斯最珍惜的艺术手法是限知视角,因而他主张人物的发展过程也应该通过限知视角来观察。威尔斯针锋相对地提出,人物的刻画不应该受到任何视角的限制,而应该让读者有机会从各种角度审视人物,而且可以在一个较短的时间内审视许多人物,“就像在公共汽车上遇见真人真事那样”。^{①8}他还借小说《布恩》(*Boon*, 1914)的主人公之口对詹姆斯进行了挖苦:在詹姆斯的小说中,人物生活的动机只剩下了某种欲望和十分肤浅的好奇心。即使在他描写出乎寻常的人际关系或暗示某种罪行时,你仍然感到作者关心的只是人物的态度而已;不寻常的人际关系和行为只是起铺垫作用的序曲,而游戏的主体则是过度的感知……他的人物不厌其烦地嗅出一个又一个谜团,摸索出一个又一个线索。你在生活中见过有人这样做的吗?可是他的小说却乐此不疲。这就像置身于已经点上蜡烛的教堂,却又看不到济济一堂的教徒一样,因为全部的烛光都集中在了高高的祭坛上。为了表示虔诚之心,祭坛上端端正正地放着一只死猫、一个蛋壳和一段绳子……这是典型的詹姆斯的‘死者祭坛’,上面根本没有供死者享用的东西……假如有的话,就决不会只点上蜡烛,詹姆斯小说的效果就会消失……’^{①9}

必须指出,威尔斯以上对詹姆斯的嘲讽明显地带有报复心理——最初于1914年出版的《布恩》一书中并没有对詹氏的公开攻击,但是后来的情形因下述原因而发生了变化:詹姆斯于同年稍后时期发表了题为《年轻的一代》(“The Younger Generation”, 1914)的文章,其中批评了阿诺德·贝内特(Arnold Bennett, 1867—1931),同时也不点名地连带批评了威尔斯的小说观——詹氏嘲笑贝内特等人把生活当作“一个丰满而多汁的桔子”,并且只知道“一个劲儿地挤这只桔子”。^{②0}威氏感到受了侮辱,因此在再版的《布恩》中插入了整整一

章加以回敬,其中包括上文引用的那段文字。在他比较冷静的时候,威尔斯还是表示佩服詹姆斯在人物的精雕细琢方面的功夫,并且承认“由完全统一的视角而展示的人物可以被安排得错落有致,被描绘得既深刻、又全面,给人以坚实之感”。^②不过,威尔斯同时又尖锐地指出,詹氏所提倡并身体力行的人物创作原则“并没有穷尽小说的可能性,就像委拉斯开兹(Velazquez)的艺术并没有穷尽绘画的可能性一样”。^③应该说,威氏的这一批评是十分中肯的。詹氏在刻画人物方面的功夫固然令人羡慕,但是人物塑造的方式应该多种多样,况且詹氏自身还有一个明显的短处:他的小说在人物数量、人物性格的多样性以及人物在社会各阶层的代表性等方面都显得捉襟见肘。正是看到了这一缺陷,威尔斯才大声疾呼“向更宽松、更具有空间的小说形式回归”。^④所谓“空间”,主要指人物的发展空间而言。威氏认为,“在狄更斯时代以后,小说开始萎缩了;人物刻画开始从属于故事情节,对人物的描述开始从属于戏剧化处理”。^⑤威氏此处对“戏剧化”的批评显然是针对詹姆斯和卢伯克等人而言。他坚持认为,人物的活动空间至少应该像狄更斯笔下情形那样,甚至连狄更斯的人物也有待于扩展他们的活动空间——威氏认为米考伯等人物原本可以像莎士比亚笔下的福尔斯塔夫那样,在多部作品中“闪耀自己的光辉”。^⑥威氏的这一人物观跟他主张小说尽量贴近生活、为生活的思想是完全一致的。

跟威尔斯的人物观密切相关的是他对如何选择素材这一问题的看法。我们知道,詹姆斯主张对素材——尤其是用以塑造人物的素材——精挑细选,并主张剔除所有跟主题无关的东西。威氏对此提出了异议:“在创作实践中,詹姆斯的选择无非是省略而已。他把所有需要在题外发挥或附带性说明的东西一概省略。例如,他省略了人物的主张和见解。在他写的所有小说中,你找不到任何有明确政治见解的人物、任何有宗教思想的人物、任何有鲜明的党派立场的人物、任何有强烈性欲和异想天开的人物、任何热衷于跟自身利益无关

的事业的人物。在他的小说中,没有吃了上顿愁下顿的穷人,没有爱做梦的人物——难道我们不全都多多少少地做着自己的梦吗?此外,你还找不到任何健忘而又不失尊严的人物。如此之多反映人性的东西,在他的故事开始之前就被一扫而光。这就像上餐桌之前的兔子需要被清除内脏一样。’^{②6}支撑威氏这一观点的是如下基本立场:‘如果小说要忠实于生活,那么它必须呈现五花八门的姿态,采用东拉西扯的形式。’^{②7}他甚至把生活比作头上沾满了稻草的疯女人,并借此形容詹姆斯有失真实的艺术原则:‘詹姆斯……在描绘生活之前,先要把她头上的稻草清理干净。然而,没了稻草,她就不再是我们所爱的那个疯女人了。’^{②8}这确实是一段痛快淋漓的文字(上文有关清除兔子内脏的那一段亦是如此),但是它同时也激起了我们的疑虑。或许詹姆斯确实舍弃了太多的生活,可是小说毕竟无法照搬生活,即便是最擅长展示广阔生活画面的小说家也面临着如何裁剪取舍的问题。恰恰是在这个问题上,威氏作了回避,这不能不令人遗憾。

威尔斯的另一个主要观点是作者可以介入作品,有时甚至必须介入作品。这显然又把矛头对准了詹姆斯等人有关‘作者引退’的观点。在《当代小说》一文中,威氏明确地指出:‘在某些情况下,小说的全部艺术和乐趣在于作者的亲自介入。’^{②9}威氏的依据主要有二。其一,小说固有的功能——如本章第一节所示——要求作者在必要时直抒己见,在需要对书中人物的行为作出判断时尤其如此:‘小说不仅以虚构方式记录人的行为,而且还研究并判断人的行为。’^{③0}其二,作者引退本身就是一桩不可能的事情:‘即便小说家试图或假装不偏不倚,他仍然不可能制止笔下人物作出榜样。正如人们所说的那样,他仍然无法避免把思想塞进人物的脑袋中去。’^{③1}既然做不到,那么还不如在必要时向读者坦诚相告,承认故事的虚构性——威氏认为,只要作者对读者以诚相待,就可以弥补艺术错觉方面的损失。他以萨克雷为例,后者在其作品中的频频介入确实‘俗不可耐’,^{③2}但是其

症结并不在于介入本身,而在于介入的方法:我认为萨克雷的问题不是他以第一人称介入了作品,而是他在介入时极不诚实……你看到的不是真实的萨克雷,他没有坦诚地正视读者,没有敞开自己的灵魂,以争取读者的同情。”^③威氏的这些论述其实为我们如今所说的元小说作出了辩护:小说家主动暴露自己作品的虚构性,这未尝不是一种艺术。换言之,小说艺术的道路千万条,并非一定得走詹姆斯所代表的那一条。事实上,20 世纪元小说层出不穷,这完全可以被看作对威氏有关理论的印证。

威尔斯的以上论述还涉及了小说的标准问题。按照他的观点,作者介入作品——指广义上的介入——不但不失为一种艺术途径,而且还是衡量小说是否伟大的标准。下面这段话应该被视为他的代表性言论之一:“几乎所有经过时间考验、跻身于公认的伟大作品之列的小说,不仅都浸透了作者的人格,而且还包含着从作者内心迸发出来的、毫无掩饰的思想和情感。”^④当然,实事求是地讲,威氏这里所说的‘伟大’与其说是侧重艺术方面的考虑,不如说是侧重生活方面的考虑。正如本章第一节所示的那样,威氏只是把小说看成服务于生活的手段。从这一角度考虑,威氏有关小说艺术标准的论述也就不难理解了。

威尔斯的小说观不无偏激之处,其中最大的问题在于他把实际生活的多样性与艺术结构的整体性以及主题的一致性对立了起来,以致他在素材的剪裁取舍等方面留下了上文所说的缺憾。然而,瑕不掩瑜,我们仍然能够从威氏那儿得到这样一个重要启示:丰富多彩的生活随时可能要求我们冲破现成的艺术规则——这可以被看作威氏小说思想整体的合理内核。我们不妨再引用他的一个生动比喻,以此作为本章的结束语:小说创作若“死套某个规则或一般原则,那就如同仅仅在充满着各种猎物的丛林四周设下封锁线而已。只有当你离开封锁线,钻进树丛中去时,打猎才真正开始”。^⑤

注释：

- ① 见“ Well’s Letter to Walpole ”, Leon Edel and Gordon N. Ray(ed.), *Henry James and H. G. Wells*, London :Rupert – Davis, 1958, pp. 38 – 39。
- ② 见 E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London : Edward Arnold Ltd., 1970, pp.109 – 112。
- ③ Leon Edel and Gordon N. Ray,“ Foreword ”, *Henry James and H. G. Wells*, p.12.
- ④ *Henry James and H. G. Wells*, p.264.
- ⑤ 詹姆斯虽然强调小说艺术的自主性,但是他的根本目的是为了客观地反映或表现生活 参考本书第二篇第三章。
- ⑥ H. G. Wells,“ The Contemporary Novel ”, 载 *Henry James and H. G. Wells*, p. 131。
- ⑦ 同上,p. 154。
- ⑧ 同上,p. 150。
- ⑨ 同上,p. 151。
- ⑩ 同上,p. 135。
- ⑪ 同上,p. 134。
- ⑫ 同上,p. 132。
- ⑬ 同上,p. 133。
- ⑭ 同上,p. 154。
- ⑮ 同上,p. 148。
- ⑯ 同上,pp. 148 – 149。
- ⑰ 同上,pp. 136 – 137。
- ⑱ 同上,p. 143。
- ⑲ H. G. Wells, *Boon*, London :Penguin Books, 1915, pp. 106 – 107.
- ⑳ Henry James,“ The Younger Generation ”, 载 *Henry James and H. G. Wells*, pp. 182 – 189。
- ㉑ H. G. Wells,“ Digression About Novels ”, 载 *Henry James and H. G. Wells*, p.220。

② 同上。

③ H. G. Wells, “The Contemporary Novel”, 载 *Henry James and H. G. Wells*, p. 137。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ Boon, pp. 104 – 105.

⑦ 同上, p. 104。

⑧ 同上。

⑨ *The Contemporary Novel*, p. 141.

⑩ 同上, p. 144。

⑪ 同上, p. 143。

⑫ 同上, p. 141。

⑬ 同上。

⑭ 同上, pp. 140 – 141。

⑮ 同上, p. 149。

第 2 章

独一无二的卢伯克

卢伯克(Percy Lubbock, 1879—1965)是当代小说理论主要奠基人之一。他的《小说技巧》(The Craft of Fiction, 1921)曾被认为是‘第一部把小说当成艺术的专著’。^①在该书出版以后不久,《泰晤士报》文学副刊有过这样的评论:‘把它说成有关题材中最出色的一部书,这可能没错;不过,说它是这类题材中独一无二的,那就更加确切。’^②如今,人们说起卢伯克的贡献,大都把它局限于诉说和展示的二分法以及对视点统一性的强调,甚至常常有人因粗线条地描绘卢氏对小说戏剧化的重视而导致不少误解。事实上,卢氏小说理论主要有三个组成部分,即主题决定论、图戏交替论和读者完成论。以下就从这三个方面依次展开讨论。

第一节 主题决定论

卢伯克被引用得最多的一句话出现在《小说技巧》第十七章的句首:‘我认为,小说写作技巧中最复杂的问题在于视点——叙事者与故事之间关系——的运用。’^③不管是卢氏的追随者,还是他的反对者,都常常把这句话当作卢氏理论大厦的基石。例如,福斯特就曾经指责他把视点看成‘至关重要’的问题。^④诚然,卢氏对视点及其转换问题具有浓厚的兴趣和卓越的见识,但是这还不足以构成他整个理

论的基础。就在跟有关视点的那句话相隔一个段落的地方,卢氏花了不少笔墨说明视点的选用必须听从主题的需求,接着又明白无误地断言:“主题决定方法。”^⑤这一思想其实贯穿了《小说技巧》全书。离开了这一基本前提,我们对卢氏理论的理解就会出现偏差。

卢伯克对主题的重视程度,还常常被他有关形式的大量论述所遮掩——更确切地说,许多学者往往把兴奋点放在他对形式的见解上,而忽视了他对主题和形式之间关系的看法。确实,卢氏跟詹姆斯和福特等人一样,把形式看作小说成为艺术的必由之路。下面是许多类似言论中的一例:“小说必须讲究形式、设计和谋篇布局……有了这些东西,小说就会更为出色。如果小说真要成为艺术的话,我们就必须承认这一点。”^⑥然而,形式又从何而来呢?它的基本保证和标准又是什么呢?请看卢氏给小说的最佳形式所下的定义:“最佳的形式是最能体现主题的形式——再没有别的有关小说形式的定义了。”^⑦可见,在卢氏的眼中,小说形式的好坏要由主题这根准绳来判断。

当然,卢伯克并不主张把主题和形式相互分开,而是主张主题与形式相统一。他说:“在一部写得很好的小说中,主题和形式完全吻合,密不可分——题材被形式全部用尽,而形式则表达了题材的全部。”^⑧不过,这只是优秀小说的情形。如果主题跟形式之间发生龃龉或冲突,那么责任要由形式来承担,因为这肯定是“小说的形式没有充分表现小说家的思想”。^⑨换言之,小说家在选择形式、方法和技巧方面并不能随意,而应该每时每刻都考虑到主题的需求。卢氏的这一观点即使在涉及他最喜爱的戏剧化——即展示——时也仍然保持不变。虽然他强调“戏剧”优于“图画”(具体见本章第二节),但是他认为两者必须根据主题的需要而交替使用。

如果仅从篇幅来看,《小说技巧》一书的重心确实放在了形式和方法上。卢伯克曾经多次声明该书主要关心的是技巧问题。例如,在第二篇第二章中讨论福楼拜(Gustave Flaubert, 1821—1880)时,

他明确表示剖析福氏的思想态度不是自己的主要任务,但是在这之前他又断定“福氏有关爱玛·包法利及其生平的思想是不容误解的”。^⑩福楼拜的作品一直被人当作“不掺杂个人思想情感”(impersonality)的典范。卢氏对此并无非议,而且还欣赏福氏引退作者的做法,然而他同时又清醒地指出:“福楼拜不掺杂个人思想情感……这一点被强调过头了;应该说,福楼拜的特点只意味着他不用那么多的文字来宣扬自己的思想罢了。”^⑪按照卢氏的观点,主题思想必然会渗透于优秀小说的每个角落,而这主题“纯粹代表了小说家的观点、判断和见解”。^⑫他还进一步指出,所谓不掺杂个人的思想和情感,“只不过是更加巧妙地表现思想情感而已”。^⑬

以上几段引文其实已经牵涉到作者意图的问题。卢伯克显然把小说家的意图和小说的主题相提并论,甚至还把它们合二为一。下面这段话说得更为明白,也更为有趣:“什么是——须用一个短语来表示——小说家的意图呢?如果这意图不能够被一语道破,那么它就不是小说的主题,即便是宏大或复杂的题材也不例外。一部小说可能叙述最简单的事件,也可能由最扑朔迷离的事件组成,它可能只有孤零零一个人物,也可能编织出最错综复杂的人物关系;然而,不管是哪一种情况,它的主题都可以由十个以内的词语来表达——十个词语足以显示一部小说的整体性。小说的形式有赖于此。在一语道破小说主题之前,小说的形式就无从谈起。”^⑭再没有什么比这更能表明卢氏的意思了。形式固然重要,但是主题必须先行。

第二节 图戏交替论

如果说主题决定论是卢伯克小说理论的根基,那么图戏交替论则是它的主干。

所谓“图画”(picture)和“戏剧”(drama),也就是人们如今常说

的诉说和展示这两种叙事方式。按照卢伯克下的定义,“图画即事件在某人接收意识屏幕上的反映”,^⑮而如果“作者把读者直接放在可见可听的事实面前,让事实自己讲述故事,这时候的场景就接受了戏剧化的处理”。^⑯卢氏分别用了福楼拜的小说《包法利夫人》(*Madame Bovary*, 1857)中的两个例子来说明以上分界。当爱玛参加侯爵家的社交舞会时,虽然摆在读者眼前的是整个舞会场景,但是他看到的主要是舞会上的情情节节对爱玛主观意识的冲撞以及后者在情感方面的反应:那些绅士淑女们远在后台,而爱玛的嫉妒、惊奇和兴奋却充斥了前台,这一场景接受了图画式的处理。^⑰另一个例子是爱玛与鲁道尔夫一起参加集会的情景:“此时整个场景的事实非常突前,爱玛的心境几乎不起任何作用,我们直接目睹了一切,而她的眼睛只是漫不经心地停留在这些事物上面。”^⑱也就是说,这时候的读者不需要通过任何人的意识就能够接受小说中的场景,这就像看戏时的情景一般,所以卢氏把这样的处理方法称作“戏剧”。实事求是地讲,卢伯克并不是发明“图画”和“戏剧”这两个术语的第一人。早在19世纪中叶,刘易斯就曾经阐发过“戏剧式呈现”(dramatic presentation)这一概念,而且詹姆斯后来直接用过“图画”和“戏剧”这两个术语(分别见本书第二篇第二章和第三章)。不过,卢氏是把图画和戏剧作为小说理论基本框架的第一人,而且他所下的定义比前人的更加明确,更便于操作。此外,他所说的“图画”超出了詹姆斯等人的含义——詹氏把“图画”限于场景的描述,而卢氏则认为它还应该“包括萨克雷所擅长的那种全景式叙述”。^⑲也就是说,作者直接插入故事进行评论和总结之类的方法都属于图画的范畴。

很多学者曾经指出,在图画与戏剧之间,卢伯克更加偏爱后者,这是事实。卢氏有一个鲜明的观点:只要有可能,小说家就应该使用戏剧。用他的原话说:“在其他条件相等的情况下,小说越戏剧化越好。”^⑳他把“戏剧性事件”(the dramatic incident)称为“场景”(the scene),并且把它摆在所有小说手法中的首位:“一般来说,所有旨在

取得其他效果的手法都从属于场景 如何在故事中设置场景,这是需要考虑的首要问题。”^{②①}

为了最大限度地实现小说的戏剧化,卢伯克提出了两条主要措施。

其一,为小说设计一个“视觉中心”(the centre of vision),即作者跟某个人物“同化”,或者说躲入其背后,让该人物的眼睛作为观察书中事件和人物的支点。^{②②}这一概念其实跟詹姆斯所说的“意识中心”没有太大的区别。跟这一概念相配套的还有一个重要原则:跟任何领域的每一位艺术家一样,小说家必须遵守的首要原则之一是不给自己超过必需的自由度。”^{②③}卢氏这里主要是指视角的转换而言。他激烈反对那种随意转换视角的做法,而主张一旦确立了视觉中心,就应该尽可能地减少视点脱离这一中心的频率。原因很简单:“当读者深入某个故事人物的内心经历,并且对此有了充分的体验之后,猛然间被拉出该人物的身外,跟他形成一段距离,这会产生强烈的震动,因此必须想方设法减轻或减缓这样的震动才行。否则,整个经历的真实性和合理性就会受到削弱。”^{②④}

其二,对某些本来属于图画范畴的题材进行戏剧化加工。卢伯克指出,福楼拜的《包法利夫人》和詹姆斯的《奉使记》在性质上都是图画——这两部小说的主题都以男女主人公的意识和周围世界的相互作用为支撑点。然而,就是这两本书成了小说戏剧化的典范。这是什么原因呢?卢氏认为其中的诀窍在于把人物的意识搬上戏台:“我们不是在接受叙述者的报告,而是在观看他的判断行为和反思行为;他的意识不再由听说而来,不再是必须依靠他的叙述才能领会的东西,而是以其活蹦乱跳的最初形态呈现在我们面前。”^{②⑤}言下之意,读者此时的感觉仍然如同在戏院一般,所不同的是戏台上的角色发生了变化:此时的演员不再是人物,而是人物脑海中情感的涟漪、思绪的波动和想象的腾跃。卢氏的下面这句话说得尤为生动:“思想有其含义深刻的手势,有其会说话的眼神,这就跟戏台上的演员一模一

样。’^{②6}

那么,戏剧是否就可以一统天下了呢?图画是否可以永远退出历史舞台了呢?卢伯克的回答正好相反:“戏剧不能在一部小说中包办一切,即使在故事的重心偏向行动时亦是如此。”^{②7}卢氏为这一观点提供了以下三个主要依据。

首先,戏剧的价值虽高,可它也有自身的缺陷,即不适合反映宏大的主题和广阔的题材。前文提到,卢氏甚至主张把原来属于图画性质的小说也戏剧化,但是他同时又清醒地指出这种手法只适合人物的内心生活,而“当故事只是反映叙述者本身以外的生活时,诉说的方法就会十分胜任,甚至有可能效果极大”。^{②8}图画(诉说)不但有胜任的时候,而且有时候还非它不可:“当主题不是展示某项行动,而是把这项行动与周围环境联系起来时,纯而又纯的戏剧就立刻显得捉襟见肘了。”^{②9}这时候,戏剧——它只适合于比较狭窄的题材——就必须让位于图画:“戏剧化的场景生动而又紧凑,可是它流于狭窄,还有可能缺乏深度;宽厚的氛围的色彩几乎不可能在狭小的空间中体现出来。因此,这时候就需要纵横驰骋的综述、离故事本身较远的视角、行动的背景以及作为行动源泉的生活方式来补充。除非这样做,比较直观并贴近读者的戏剧式情景就无法给人以充分的印象。”^{③0}

其次,戏剧往往需要靠图画来积蓄力量。卢伯克认为,“概述性的图画能支持行动的表演”。^{③1}他以巴尔扎克为例,说明了图画对戏剧的支撑作用。在后者的小说中,我们总是可以看到大段大段的背景描述,尤其是房子、家具等细节的描写非常详尽,甚至到了不厌其烦的程度。然而,这些背景描述“不但形成了一种支撑作用,而且还变成了行动初始阶段的推动力”。^{③2}例如,在《高老头》(*Le Père Goriot*, 1835)一书中,男主人公那“可怕的屋子的声、色、味……加深并加强了整个悲惨故事的意义……这种描述方式不仅仅为戏剧搭台铺路,而且还在戏剧刚开始时为它提供了特色和能量”。^{③3}卢氏还认

为,狄更斯在这方面比巴尔扎克还要高明,如他的《荒凉山庄》(*Bleak House*, 1852—1853)就是以宽阔的图景作铺垫,然后“神不知鬼不觉地把我们带入了浪漫的戏剧”。^{③4}为进一步说明自己的观点,卢氏还举了一个跟狄更斯和巴尔扎克相反的例子:托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》(*Anna Karenina*, 1875—1877)。他承认,该书在许多方面——尤其是场景的戏剧式处理——都出类拔萃,可是“这样一部好书无疑因托尔斯泰拒绝用任何图画作为铺垫而遭到了毁坏”。^{③5}卢氏不无道理地指出,安娜堕入情网的那一幕虽然非常生动,可是由于作者事先对她的身世、经历和内心生活等都没有足够的交待,因此本来会很成功的戏剧缺少了令人信服的力量:“她和周围的生活究竟是什么关系?生活对她意味着什么?这一切都没有真正的落实,因此她那突然迸发的激情火焰就没有重要意义……”^{③6}

再次,戏剧需要节省着使用。在卢伯克看来,戏剧好比一部小说中的重点,因此,如果全书都是重点,那就等于没有重点,也就是造成了“价值的浪费”。^{③7}他的下面这段话说得很形象:“必须牢记的是,戏剧是小说家笔下最亮的光,就像绘图员使用的白纸或白色颜料那样;如果在不需要的地方加以挥霍,那就等于在关键地方削弱它的效力。因此,比较经济的做法是把它藏起来,等到重要的场合才拿出来使用——《包法利夫人》中的情形就是如此。”^{③8}卢氏这一思想其实还是出于主题方面的考虑。这一点在他有关《大卫·科波菲尔》的论述中非常明显:“该书的主题基本上不体现于大卫本人,而体现于他和四周众多人物互相关联的命运。假如我们不是听大卫讲故事,而是观察他的意识,那么我们的确会发现它过于单薄。要克服这一弱点,狄更斯就不得不充实大卫的意识,使它具有更复杂的内心生活,可是其结果会使中心转移,使主题模糊不清。”^{③9}一句话,戏剧化的处理过犹不及。在这一观点的背后,我们显然可以看到主题决定论的影子。

至此,图画和戏剧相互交替的必要性已经不言自喻。卢伯克不仅出色地论证了图画和戏剧优势互补的必要性,而且在如何互补的

具体环节上也都作了周密的探讨,这些都是对英国小说批评的重大贡献。

最后还需添上一笔:图戏交替问题包括了视角问题。虽然如前文所示,卢伯克主张把视角转换的频率控制在最低限度,但是他并非像福斯特等人所说的那样,一味地反对视角的转换。《小说技巧》一书中多处提到了变换视点的必要性。例如,在该书第六章中,卢氏带着赞许的口吻评析了《包法利夫人》中视角多次变换的情况,并且强调“为了使读者全面了解爱玛,‘必须转换视角’”。^④又如,第十三章一开始就肯定了萨克雷把视角掌握在自己手中的处理方法,其理由是后者处理的是“重大历史主题”。^⑤卢氏甚至提出:“除非观看者和记录者——笔者按:即我们通常所说的视点人物——的存在本身有价值,除非他能够明确地为主题服务,否则他最好被扫地出门。”^⑥总之,视角的转换跟图画与戏剧的交替一样,都得视主题的需求而定。

第三节 读者完成论

小说需要由读者来完成,这也是卢伯克的核心观点之一。这一思想的份量在于,它从读者的角度点明了小说的一个重要特性。

小说为何要由读者(包括批评家)来完成?应该如何完成?关于这些问题的探讨整整占了《小说技巧》的前三章(共41页),这本身就能说明卢伯克对此的重视程度。他首先指出,小说不能像一张图画或一尊雕像那样让人一目了然,这一特性意味着“我们中间任何人都从未真正观照过任何一部小说的形式”。^⑦不过,这并不妨碍我们记住“一部书的灵魂实质”以及“那些最具感染力的方面”,其中包括“富有戏剧性的事件、精彩的描述,尤其是有趣而引人注目的人物”。^⑧以上特性还意味着任何真正的阅读都是一个重建过程,或者说是一个再创造的过程:当阅读开始以后,“小说中的事物在读者头

脑中逐渐成形,读者的想象力所到之处,它们都被重新创造,被重新组建。毫无疑问,它们以自己的方式变成了艺术品,但是它们已经不同于作者原先提供给我们的那本书了”。^{④5}这段话几乎可以被看作读者反应批评学派的宣言。顺便在此提一句:许多介绍读者反应批评理论的论著都对卢氏的贡献只字未提,其实他完全有理由被列为读者反应批评的先驱者之一。在《小说技巧》中,卢氏表示反对消极被动式阅读、提倡创造性阅读的次数不下十来次,他甚至提出了“高明的读者即艺术家”的看法。^{④6}在另外几处,他又把读者摆在了小说家的合作者这一位置上,并且认为如果一部小说的人物在阅读后“很快就消失,那有可能是作者的错,也可能是读者的错”——如果是作者的错,那是因为“描述力度不够”如果是读者的错,则是因为“阅读方式缺乏创造性”。^{④7}下面这段话更为明确地反映了“由读者和作者共同承担责任”的观点:

小说读者——我指的是有批评眼光的读者——本人就是小说家,他是一本书的制作者。这本书在完成时可能很对他的胃口,也可能不对他的胃口,但是有一点却确定无疑:他必须为这本书分担责任。作者当然要承担他的那部分责任,可是他不可能像吹泡泡那样把书吹入批评家的脑袋中去,不可能担保批评家掌握他的作品。因此,读者就必须变成小说家,而绝不允许自己有推卸责任的念头,即认为小说的创作仅仅是作者的事情。^{④8}

当然,“读者即小说家”一说的用意并非抹杀小说创作和小说解读之间的区别。卢氏非常清楚这一点,所以他不止一次地强调“批评家完全不可能用小说家的方式来进行工作”,不过他坚持认为他们具有一个共同点,即“他们都是小说的制作者”。^{④9}基于这一立场,他驳斥了那些贬低批评家的论调,并且提醒批评家们不要妄自菲薄,也不要过于谦虚:“如果批评家谦虚地贬低自己这方面的工作,他就容易忘记整个工作的一个基本部分。”^{⑤0}

那么,读者究竟应该怎样配合作者呢?他应该怎样完成属于自

己的那一部分工作呢？卢伯克提出了一个先决条件，即‘正确阅读’，也就是‘尽可能地掌握原著’。^⑤所谓‘掌握原著’，并非要读者忘情于作者笔下的世界——这恰恰是卢氏所要防止的现象：‘如我们通常所说，小说为我们的想象力展示了一个新世界。在某些小说中，我们有时候会很愉快地发现这是个‘创造错觉’的世界——它是如此地赏心悦目，以至于我们流连忘返。一旦出现了这种情况，我们就没有机会去发现、领会并重新创造小说的形式。因此，我们切不可忘情于小说中的世界，而必须跟它保持一定的距离，用超然的态度观察它的一切，用它的全部——全书本身——来制作我们所寻求的意象。’^⑥不难看出，在卢氏的思想中，吃透原著跟充分发挥想象力和创造性并行不悖。除了想象力之外，卢氏还强调正确的阅读‘需要实践和知识’，^⑦这跟艾柯(Umberto Eco, 1932—)等人后来所说的读者‘把能力模式带入阅读’等观点并无二致，^⑧可见他在这方面领先了几十年。

最值得称道的恐怕还是卢伯克对‘创造性阅读’标准的限定。我们知道，许多读者反应批评学派中的激进分子只强调阅读的创造性这一面，而对阅读的标准却讳莫如深。相比之下，卢氏比他们要高明得多，因为他所提倡的‘再创造’并非漫无边际的奇思异想，并非‘意义不确定性’的产物，而是有一个明确的标准，即‘正确的形式’：‘要用正确的形式重新创造小说，也就是要用作者选择并处理的材料所能接受的最佳形式。’^⑨可见，读者的创造性最终还是要受到作者以及小说文本内容的制约。这就又把我们带回了本章第一节所强调的主题决定论：即使从读者的角度来看，小说的主题也起着举足轻重的作用。卢氏的这一观点无疑是正确的。

综上所述，卢伯克的主题确定论、图戏交替论和读者完成论虽然各自有其丰富的内容，但是它们都前勾后连、互相呼应，形成了一个不可分割的整体。这些论述在很大程度上发展了詹姆斯的理论，其

历史地位的重要性不言而喻。

注释：

- ① Mark Schorer, “Foreword to *The Craft of Fiction*”, New York :the Viking Press, 1957 p. 2.
- ② 转引自‘List of Volumes Issued in the Traveller’s Library’,见 *The Craft of Fiction*, p. 283。
- ③ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, p. 251.
- ④ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, pp. 54 – 55.
- ⑤ *The Craft of Fiction*, p. 253.
- ⑥ 同上, p. 9。
- ⑦ 同上, p. 40。
- ⑧ 同上。
- ⑨ 同上, 分别参考 p. 24 和 p. 40。
- ⑩ 同上, p. 68。
- ⑪ 同上, p. 67。
- ⑫ 同上。
- ⑬ 同上, pp. 67 – 8。
- ⑭ 同上, pp. 41 – 2。
- ⑮ 同上, p. 69。
- ⑯ 同上, p. 71。
- ⑰ 同上, p. 70。
- ⑱ 同上。
- ⑲ *The Craft of Fiction*, p. 111.
- ⑳ 同上, p. 150。
- ㉑ 同上, p. 267。
- ㉒ 同上, pp. 73 – 4。
- ㉓ 同上, p. 72。

- ②④ 同上, p. 88。
- ②⑤ 同上, p. 143。
- ②⑥ 同上, p. 186。
- ②⑦ 同上, p. 199。
- ②⑧ 同上, p. 144。
- ②⑨ 同上, p. 201。
- ③⑩ 同上。
- ③⑪ 同上, p. 204。
- ③⑫ 同上, pp. 204 – 5。
- ③⑬ 同上, p. 206。
- ③⑭ 同上, p. 213。
- ③⑮ 同上, p. 236。
- ③⑯ 同上, p. 248。
- ③⑰ 同上, p. 119。
- ③⑱ 同上, p. 120。
- ③⑲ 同上, p. 150。
- ④⑩ 同上, p. 87。
- ④⑪ 同上, p. 188。
- ④⑫ 同上, p. 185。
- ④⑬ 同上, p. 3。
- ④⑭ 同上, p. 4。
- ④⑮ 同上, p. 6。
- ④⑯ 同上, p. 17。
- ④⑰ 同上, p. 8。
- ④⑱ 同上, p. 17。
- ④⑲ 同上, pp. 17 – 18。
- ⑤⑩ 同上, p. 17。
- ⑤⑪ 同上, p. 13。
- ⑤⑫ 同上, p. 6。
- ⑤⑬ 同上, p. 17。
- ⑤⑭ 见 Robert Scholes, *Text Book: An Introduction to Literary Language*, New

York :St. Martin's Press, 1988, p. 164。

⑤⑤ *The Craft of Fiction* , p. 17.

第 3 章

攀登小说美学阶梯的福斯特

福斯特(E. M. Forster, 1879—1970)的名字早已为我国广大读者所熟悉。对许多人来说,他的声誉主要维系于他发明的两个术语,即‘圆形人物’和‘扁平人物’。其实,福斯特对小说批评的贡献远远超出了对以上两类人物的划分。他的《小说面面观》(*Aspects of the Novel*, 1927)——由他在剑桥大学所作演讲的底稿汇集成书——称得上 20 世纪最有影响的小说批评经典之一。此外,他还写过《新骚乱》(*The New Disorder*, 1941)等专著以及不少文学评论文章,其中也包含了有关小说的理论见解。

第一节 福斯特小说思想的根源

跟大多数同时代的小说家和小说批评家不同的是,福斯特在哲学、社会、宗教和艺术等领域都有造诣,并在这几方面都有论述。他的小说观深深地扎根于他的哲学观、社会观、道德观和艺术观,因此我们有必要从他的整个世界观说起。阿德凡尼(Rukun Advani)曾经对福斯特的世界观作过透彻的分析,并把它界定为‘神秘唯物主义’(mystical materialism)和‘兼收并蓄的人文主义’(eclectic humanism)。^①我们不必在这些名词上纠缠,但是对阿德凡尼的两个观点却应该予以重视。其一,福斯特的社会人生观和艺术观主要是受

到了约翰·斯图亚特·密尔、阿诺德·伯格森(Henri Bergson, 1859—1941)、弗洛伊德和荣格(Carl Gustav Jung, 1875—1961)等人的影响,其二,福斯特“把新柏拉图主义的宇宙观移植到了美学体系”。^②

我们知道,密尔一方面因其父亲而与边沁有很深的渊源,另一方面又深受华尔斯华绥的影响,因此他的哲学观是功利主义和浪漫主义的混合物。在《论自由》(“On Liberty”, 1859)一文中,他极力推崇“文化”(culture),即人类在艺术以及其他精神层面上的追求——他希望通过这些不带功利性质的精神活动来制约并平衡人类的物质需求。这一思想在阿诺德那里得到了发展。他在名篇《文化与骚乱》中用“文化”取代了宗教的位置:“宗教说:天国就在你的心中,文化用同样方式把人类完善的希望寄托于人的内部条件,寄托于人性本身的发展,寄托于人性能够战胜兽性。”^③把希望寄托在人的内心,这也是福斯特的观点。他的基本立场是:道德问题的解决必须先于社会问题的解决,其理由是“社会平等和经济进步源出于道德完善的个人”。^④那么,怎样才能实现人的道德完善呢?福斯特在艺术那里找到了通向最高精神境界的钥匙。他把人类世界的“秩序”(order)一共分成了四类,即社会政治秩序(socio-political)、天文秩序(astro-nomical order)、宗教秩序(religious order)和艺术秩序(aesthetic order)。这四类秩序按福氏的价值天平依次递进,其中社会政治为最低级的秩序形式,而审美或艺术则为最高级的秩序形式——这其实也反映了以普罗提诺为代表的新柏拉图主义所隐含的价值等级。为什么艺术的等级最高呢?福氏这样回答:“秩序是一种从内心衍出的东西,而不是从外部强加之物。它是一种内心的平衡,一种富有生命力的和谐。除了历史学家为方便起见而进行的描述之外,它从来就没有在社会和政治的范畴里存在过……”^⑤既然秩序是内心衍出之物,那么问题的关键在于怎样滋养人的内心,在于找到帮助人实现精神价值的手段。正是在这一前提之下,艺术成了福氏的座上宾。在他看来,人需要通过对艺术之美的回应来表现并完善自己。也就是

说,艺术是‘实现精神价值的最高尚的手段’,或者是人类‘内在灵魂的最壮美的物质表现和延伸’。^⑥

福斯特的艺术观还深受弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939)、荣格和伯格森的影响。众所周知,弗洛伊德率先提出了艺术创作和艺术家的无意识之间的关系。荣格发展了弗氏的思想——他没有像弗氏那样把艺术视为被压抑的欲望的升华,而是更强调艺术产生于人类集体无意识中潜在的原型(archetypes)。他跟弗洛伊德一样重视睡梦在艺术创作中的地位,认为在那里‘暗藏着人类取之不尽的宝藏’。^⑦跟弗、荣二人相仿的是,伯格森在《物质和记忆》(*Matter and Memory*, 1896)一书中提出了“自觉记忆”(voluntary memory)和“不自觉记忆”(involuntary memory)的概念:前者指受意识控制的记忆,后者指人脑中不由自主地涌现出来的往事,其实也就是受无意识支配的记忆。福斯特有关创作的思想正好跟以上三位学者的思想一脉相承。除了《小说面面观》中有明显的印记之外,福氏的其他许多著述或言论中也都有反映。例如,1931年他在剑桥大学开设题为‘作为批评家的创作者’(The Creator as Critic)的系列讲座,其中第一讲包括这么一段话:“我认为创作是一种活动,其中的一部分在睡梦中进行。它有——或通常有——清醒警觉的一面,但是它的根子却扎在睡梦生长的领域。这片领域有许多名字;荣格、弗洛伊德……这样一些心理分析学家已经向我们作了周详的介绍。创作这一活动选择并组合在睡梦中发现的形象,这是人类的一种普遍活动。伟大的作家跟常人的不同点在于:他能够恰如其分地进行选择和组合。”^⑧更重要的是,福斯特认为无意识是艺术家‘能够借以发现自己跟全人类亲缘关系的一种状态’,^⑨或者是‘爱和同情心的一种隐蔽的源泉,而艺术正诞生于这一源泉’。^⑩这一思想在《小说面面观》中尤为明显:“当小说家停止设计他的人物,而开始创造人物时,‘爱情’……变得重要起来……小说中爱情占主导地位的部分原因就在于此。”^⑪这段话中有两个词语值得留心:一是‘设计’(design),二是‘创

造”(create)。如果我们结合上文中关于创作和睡梦之间关系的那段论述,我们就不难理解福氏的意思了:原来‘设计’单指梦醒时分进行的构思,而福氏心目中真正的‘创造’必须包括睡梦中的活动。

总之,由于受密尔、阿诺德、弗洛伊德和荣格等人的影响,福斯特形成了一整套对宇宙、社会、人生和艺术的看法。正是这些可以被称为‘世界观’的东西应该成为我们下一步讨论的基础。

第二节 从‘低级的’故事到‘高级的’节奏

综观福斯特的小说思想,我们可以发觉一个脉络清晰、等级分明的价值体系。正像阿德凡尼指出的那样,福氏把新柏拉图主义的宇宙观移植到了美学体系;他的小说思想体系也是一个由下至上的阶梯。他把小说分成了七个‘面’(Aspects)——其实是分别以这七个面取胜的七类小说——来加以讨论,即故事、人物、情节、幻想、预言、图式和节奏。在这七个面中,故事的等级最低,然后依次递进(幻想和预言作为‘插曲’而插了队,实际上应该排在图式之后),直至居于最高等级的节奏。

故事为什么级别最低呢?按照福斯特的解释,故事完全属于物质世界,毫无精神层面可言;它的功能是提供信息,指涉外部世界,满足穴居的原始人就有的那种好奇心。就像柏拉图笔下的穴居人无法看到太阳(即理念),只能看到太阳的影子那样,那些只满足于故事的人无法接触精神层面。难怪福斯特在《小说面面观》中大声疾呼:“我们必须走出洞穴!”^⑫故事的地位还跟它受时间的限制有关:“故事叙述的是时间生活,而完整的小说——如果是好小说——则要同时包括价值生活。”^⑬需要在此说明的是,福斯特把生活分成了“时间生活”(life in time)和“价值生活”(life by values)。只注重时间生活的小说——只讲故事的小说——必然只会顺应一种单调的节奏,即‘以

后……以后……再以后’这样的节奏。为了改变这种状况,福氏把更多的目光投向了价值生活:由于‘价值不以时分衡量,而是用强度来计算’,^⑭因此价值生活能够‘充实小说并改变小说’。^⑮

不过,福斯特决没有要剔除故事的意思。恰恰相反,他的《小说面面观》的第二章以‘小说的基本面是故事’这句话开始,又以重复这句话结束。不仅如此,他还指出故事‘是一切小说不可或缺的最高因素’(尽管他承认自己‘希望这种最高因素不是故事,而是别的什么,如悦耳的旋律或对真理的领悟’)^⑯。他还以斯泰恩(Gertrude Stein, 1874—1946)为例,说明小说家不能把时间从自己的作品中摈弃:‘她希望使小说从时间的桎梏中解放出来,以便专一地表现价值生活,可是她失败了。这是因为小说一旦完全挣脱了时间,它就什么也表达不了。’^⑰可见,以时间生活为特点的故事尽管处于最低的等级,然而它却是一个必要的阶梯,是通向最高等级的第一步。

一旦小说把人物刻画作为重心,它就在福斯特的等级制度中上了一个台阶。前文提到,福氏认为故事仅仅满足我们的好奇心,但是人物却‘诉诸我们的理智和想象’,这后一种情形意味着小说家的‘声音里多了一个新的着重点:着重于价值’。^⑱换言之,此时小说的一只脚终于从物质层面跨入了精神层面。

在小说人物的具体刻画方面,福斯特主要有三大理论贡献。

其一,划分了‘扁平人物’和‘圆形人物’。鉴于国内这方面的介绍已经很多,此处就不一一展开,但是有两点需要特别强调:1)福氏心目中的圆形人物有两个前提,即首先要有新奇感,其次要令人信服。国内的一些文章往往注重圆形人物的变化、发展和新奇感,但是却忽视了福氏的第二个前提,即‘如果不能令人信服,那么充其量只是伪装的圆形人物’;^⑲2)某些学者过多地强调圆形人物的长处,殊不知福氏尤其重视扁平人物和圆形人物的交替使用和相互之间的平衡,而且他非常喜欢扁平人物的两大长处,即‘容易辨认’和‘容易记忆’。^⑳

其二,道出了人物真实感的先决条件:“当小说家对人物了如指掌时,人物就显得真实”。^{②1}在这一论断背后是福斯特对艺术真实的见解——他认为艺术真实和生活真实不可同日而语,因为“小说是一种艺术品,有其本身的规律……小说中的人物只有按这种规律生活才是真实的”。^{②2}他还认为小说家笔下的人物比史学家笔下的人物更真实,其理由是“史学家只能了解人物的外部生活,即使能了解一部分他们的内心生活,也做不到完全了解”,而“我们对小说人物却可以做到完全了解”。^{②3}

其三,指出对人物的控制要宽严适度。这一观点的基本依据是人物的“叛逆精神”。“人物是按照作者的召唤出场的,然而他们总是充满叛逆精神。因为他们跟我们这些真实人物有许多近似之处,所以他们想过自己的生活,结果经常反叛小说家的主要构思。他们‘东跑西窜’,弄得局面‘无法收拾’。他们是造物中的造物,经常跟整个作品无法协调。假如给他们以充分自由,这些人物会把全书踢得粉碎。假如限制过严,他们又会以奄奄一息作为报复,使小说因内脏衰竭而走向毁灭。”^{②4}福氏此处其实指明了人物和作者之间的对话关系——人物一旦被激活,他们自然会有独立自主的要求,自然要跟作者分庭抗礼。这一思想跟巴赫金的复调理论如出一辙。

在讨论人物时,福斯特还提出了另一个不容忽视的观点,即“人物的恰当组合”比叙事视点更加重要。^{②5}他针对卢伯克主张统一视点的观点,强调“只要人物写活了,就可以变换视点。狄更斯和托尔斯泰在变换视点的情况下,照样写出了活生生的人物。我确实认为,这种扩大或缩小观察面的能力(变换视点就是这种能力的象征),这种一会儿进入人物意识、一会儿又出乎其外的变化,正是小说形式的优势之一……”^{②6}在《小说艺术》一文中,他又把上面这段话原封不动地重述了一遍。^{②7}福氏的这一观点其实跟他主张优先考虑生活(见下文有关图式部分)的思想是一致的。

跟人物同上一个台阶的是情节。为什么情节也比故事更高级

呢？这要从福斯特给情节和故事分别下的定义来看：“我们曾经把故事界定为按时间顺序叙述的事件。情节同样叙述事件，不过它的重心放在了因果关系上。”^{②⑧}为了进一步说明两者之间的区别，福氏举了这样一个例子：“‘国王死了，然后王后也死了’便是故事。‘国王死了，不久王后因伤心也死了’则是情节。”^{②⑨}除了强调因果关系以外，情节比故事更讲究整体感：“情节开展以后，人物的言行就要不断勾起读者的回忆，促使他根据新的线索（即新的因果关系）重新加以整理和思考，直到结局为止。如果是优秀的情节，最后就不会给人以线条或链条般的感觉，而会让人感到它是一个紧凑而富有美感的整体……”^{②⑩}福氏这里其实强调了小说的空间感——情节带给读者更多的与其说是时间的运动，不如说是可供审美观照的空间客体。用福氏自己的话说，“情节能够悬置时间顺序”。^{②⑪}前文提到，时间生活在福氏那里纯属物质层面。因此，当情节悬置或超越时间生活时，它就向属于精神层面的价值生活迈进了一大步。更具体地说，“情节是要凭智慧和记忆力才能鉴赏的”。^{②⑫}

情节再上升一步，就进入了福斯特所说的图式这一范畴。虽然《小说面面观》在涉及图式之前插入了“幻想”和“预言”两章，但是从逻辑上讲，关于图式的讨论应该紧接情节，因为“图式主要来源于情节”。^{②⑬}在福斯特看来，“图式是小说的美学层面。虽然它可以由小说中的任何成分——如人物、场景和词语——得到滋养，但是它主要从情节那里汲取养料”。^{②⑭}事实上，上文有关情节带来美感的那段话已经进入了图式范畴，不过福氏当时强调只有优秀的情节才能达到这一境界，而一般的情节仍然还停留在理智逻辑阶段。因此，福氏又作了如下界定：“故事诉诸我们的好奇心，情节诉诸我们的理智，而图式则诉诸我们的美感。”^{②⑮}至于图式产生美感的原因，除了上文已经提到的整体感以外，福氏认为主要在于它的匀称性。他以詹姆斯的名著《奉使记》为例作了说明：“这部小说中每一件事情都安排得恰到好处。没有一个次要人物仅作点缀之用，而是围绕着主题大显身手。

结局的效果也经过事先的精心安排,一步步地吸引读者的注意,所以看到收尾时真的令人拍案叫绝。书中那些有关阴谋诡计的细节会被人遗忘,然而由这些细节引起的匀称性却是永恒的。’^⑧

然而,福斯特突然笔锋一转,开始攻击起詹姆斯的缺陷:“他编织的图式匀称而调和……不过,要达到这样的程度不知要作出多大的牺牲啊!”^⑨福氏所说的“牺牲”——也就是图式小说的缺陷——主要表现在两个方面:第一,“他笔下的人物太少”;^⑩第二,他的人物“过于呆板”。^⑪也就是说,图式小说的美感是以牺牲日常生活中的大部分事物为前提的。威尔斯曾经对詹姆斯的创作原则报以辛辣的嘲讽,认为在图式跟生活素材发生冲突时,应该优先考虑生活(见本篇第一章)。福氏明确表示赞同威尔斯的观点:“我偏向威尔斯……严谨图式的缺陷就是这样:它可以烘托气氛,可以自然地情节发展而成,但是它却把生活拒之门外,只让小说家独自运动,而且通常只在客厅里施展功夫。美神是降临了,但是却显得过于霸道。”^⑫

确实,霸道的美神只能让人敬而远之。那么,应该怎样弥补这一缺陷呢?福斯特把希望寄托在了节奏上面。在讨论节奏之前,我们有必要先来看一下幻想和预言——它们跟节奏似乎有更近的亲缘关系。

顾名思义,幻想和预言更加远离了以故事为代表的物质世界。事实上,福斯特在界定这两个范畴时显得比较吃力——他只能依靠比喻来完成任务:“在小说中,除了时间、人物、逻辑(或从逻辑推理的其他要素)以至命运之外,还有其他东西。我这里所说的‘其他’,既不存在于上述种种之外,也不包含在它们之中。我指的是那种像一道光似的、能从它们当中划切而过的东西,而这道光有时跟它们形影不离,并为它们排难解纷;有时又在它们上方瞬息闪现,或从它们之中穿过,仿佛它们压根儿就不存在似的。我们将给这道光起两个名字:幻想与预言。”^⑬可见,福氏心目中的幻想和预言在本质上是一回事儿。不过,他又作了这样的说明:“幻想暗示有超自然之物的存在,

但又不必表现出来”,^⑫而“预言——在我们看来——不过是一种声调。这种声调会反映出萦绕着人们的那些信仰——如基督教、佛教、二元论、撒旦主义,或人们对某种力量所产生的爱憎感”。^⑬不管怎么说,幻想和预言都已经进入了形而上的境地,甚至超越了理性逻辑,也就是更接近于本章第一节中所说的“创造”,而不是“设计”。按照福氏的看法,斯特恩(Laurence Sterne, 1713—1768)的《项狄传》(*Tristram Shandy*, 1759—1767)、麦尔维尔(Herman Melville, 1819—1891)的《白鲸》(*Moby Dick*, 1851)和乔依斯的《尤利西斯》(*Ulysses*, 1922)都同时属于这两个范畴,因为它们都只有一个轴心,即“幻想—预言轴心”(fantastic—prophetic axis)”。^⑭依笔者之见,“幻想”和“预言”这两个章节只是为《小说面面观》中最华丽的乐章——“节奏”——所作的铺垫。

节奏在福斯特的价值体系中占据了最高等级。它作为概念被提出来,这本身是对詹姆斯的小说理论和实践的挑战。如前文所示,詹氏等人使小说戏剧化和图式化的努力确实迎来了美神,可是这美神不免有些霸道。因此,福斯特决心再为小说领域请一位美神,而且是一位不霸道——不拒斥生活——的美神。既然从戏剧和图式那里请不到这样的美神,那么福氏只能把目光移向了音乐:“在音乐中,小说很可能找到与它最近似的东西。”^⑮这种东西也就是节奏。

福氏把节奏又分成两类,一类比较简单,另一类则比较复杂。简单的节奏(easy rhythm)可以被界定为“重现加上变化”。^⑯福氏用普鲁斯特(Marcel Proust, 1871—1922)的作品《追忆逝水年华》(*À la Recherche du temps perdu*, 1912)作了例子:该书主人公史旺和其他人物好几次都突然听到了范德义尔所作奏鸣曲中的一个小片段,起先不经意的史旺最后终于从中悟到了一种精神世界的存在。这种突然的精神感悟不仅发生在小说人物身上,而且也发生在读者身上:“主人公倾听着——他仿佛置身于一个陌生而恐怖的宇宙,目睹一道不祥的曙光把海水映照得通红。突然,那一小片段乐曲在向他——

同时也在向读者——重新鸣奏。这乐曲只能听出一半,而且还出现了变奏,但是主导方向却完全明确……”^⑭这么一个小小的片段之所以能够发出神奇的效果,是因为它“具有自身的生命力”。^⑮按照福氏的解释,普鲁斯特的作品本来会显得混乱不堪,可是那段小乐曲把该书“从内部缝合在一起,使它产生美感并勾起读者的回忆”。^⑯这些论述中有两点最值得注意。其一,小说中重复出现的某个片段——其实是反映主题的片段——有一种从内部缝合整体结构的力量。其二,光有重现还不够,还要有像史旺听到的那种变奏曲,否则就会——用福氏的原话说——“硬化成象征”。^⑰

至于比较复杂的节奏,似乎连福斯特本人都难以给出一个确切的定义,因为它只是在我们读完整本小说以后才能得到辨认。福氏把这类节奏跟交响乐的整体效果作了类比:“小说产生的效果是否能与贝多芬第五交响乐的整个效果相媲美呢?在演奏这支交响乐时,乐曲一停,为什么我们的耳际仍萦回着那种从来未演奏过的乐声?从第一乐章到慢板,又从慢板到包括诙谐曲和终曲在内的第三乐章,顷刻间全部涌进了心窝,然后又互相交织汇合成一个整体。这个整体,这一新的感受,就是交响乐本身。这种效果的获得主要(不是全部)在于三大乐章中各种乐器之间形成的音响关系。我把这种关系称为‘节奏性’。”^⑱整体大于部分之和,这就是上面整段论述的中心思想。虽然就像福氏承认的那样,“节奏”这一术语并不精确,但是他毕竟说出了自己的意思。就像在听完交响乐之后,我们的耳际仍然萦回着那种从来未被演奏过的乐曲声一样,我们在读完一部小说以后,也应该有一种从未见诸笔墨的东西萦绕于脑际。事实上,在《小说面面观》的结束语中,福氏用了“更大的存在”(a larger existence)一语——正是这“更大的存在”更能简明地点出“节奏”的含义。关于这一点,克莫德曾经有过比较详细的论述(见本书第四篇第三章第三节),此处就不再赘言。

就本章而言,随着节奏的敲响,福斯特把我们领入了小说美学山

峰的顶点。如果我们结合本章第一节的内容,我们就不难理解福氏的良苦用心。节奏是完美秩序的代名词,是精神律动、价值生活的代名词。

注释：

- ① Rukun Advani, *E. M. Forster As Critic*, London: Croom Helm Ltd., 1984. p.93.
- ② 同上, p. 123。
- ③ Matthew Arnold, *Culture and Anarchy: An Essay in Social and Political Criticism*, London: Macmillan, 1938. p. 11.
- ④ 同上, p. 123。
- ⑤ E. M. Forster, *The New Disorder*, New York: Harper and Row, 1949. p. 7.
- ⑥ 同本章注(1), p. 3。
- ⑦ Frieda Fordham, *An Introduction to Jung's Psychology*, Harmondsworth: Penguin Books, 1974. p. 27.
- ⑧ 转引自 Rukun Advani, p. 96。
- ⑨ 同本章注(1), p. 98。
- ⑩ 同上, p. 99。
- ⑪ E. M. Forster, *Aspects of the Novel and Related Writings*, London: Edward Arnold Ltd., 1974. p. 38.
- ⑫ 同上, p. 28。
- ⑬ 同上, p. 19。
- ⑭ 同上。
- ⑮ 同上, p. 28。
- ⑯ 同上, p. 17。
- ⑰ 同上, p. 28。
- ⑱ 同上, p. 30。

- ①⑨ 同上,p. 54。
- ②⑩ 同上,p. 47。
- ③⑪ 同上,p. 44。
- ④⑫ 同上,p. 43。
- ⑤⑬ 同上,p. 44。
- ⑥⑭ 同上,p. 46。
- ⑦⑮ 同上,p. 55。
- ⑧⑯ 同上,p. 56。
- ⑰⑲ E. M. Forster, “The Art of Fiction”, 载 *Aspects of the Novel and Related Writings*, 同本章注(11)。
- ⑱⑳ 同本章注(11), p. 60。
- ㉑㉒ 同上。
- ㉓㉔ 部分参考苏炳文汉译本,花城出版社 1984 年版,第 77 页。
- ㉕㉖ 同本章注(11), p. 60。
- ㉗㉘ 同上。
- ㉙㉚ 同上,p. 104。
- ㉛㉜ 同上。
- ㉝㉞ 同上,p. 103。
- ㉟㊱ 部分参考苏炳文汉译本,第 135 页。
- ㊲㊳ 同上,第 141 页。
- ㊴㊵ 同本章注(11), p. 109。
- ㊶㊷ 同上,p. 110。
- ㊸㊹ 同上,p. 112。
- ㊺㊻ 部分参考苏炳文汉译本,第 92 页。
- ㊼㊽ 同上,第 97 页。
- ㊾㊿ 同上,第 109 页。
- ㋀㋁ 同本章注(11), p. 74。
- ㋂㋃ 同上,p. 116。
- ㋄㋅ 同上,p. 115。
- ㋆㋇ 同上,p. 114。
- ㋈㋉ 同上,p. 115。

④⁹ 同上。

⑤⁰ 同上。

⑤¹ 部分参考苏炳文汉译本,第 148—9 页。

第 4 章

福特和康拉德的小说观

就小说观而言,可能没有另外两个人比福特 (Ford Madox Ford, 1873—1939) 和康拉德 (Joseph Conrad, 1857—1924) 更适合于放在一起研究的了。他俩结下的亲密友情已经成为世界文坛上的美谈。除了合作撰写过三部小说——《传奇故事》(*Romance*, 1903)、《继承者》(*The Inheritors*, 1901)和《一桩罪行的本质》(*The Nature of a Crime*, 1924)——以外,他俩曾经就小说批评问题进行过无数次长谈。更巧的是,他俩在小说批评的绝大多数问题上看法完全一致。比如,他们都认为小说艺术的根本目的是促进人与人之间的交流。福特自己就说过,他“不相信在那时的英国,还会有另外两个人如此全身心地、锲而不舍地钻研人与人之间交流的问题”。^①他们的共同观点更多地见于福特的一些著作,如《约瑟夫·康拉德——一个人的回忆》(*Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, 1924)、《英国小说:从开端到约瑟夫·康拉德之死》(*The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*, 1930)、《往事重温:回忆片断》(*Thus to Revisit: Some Reminiscences*, 1921)、《文学进程:从孔夫子到我们的时代》(*The March of Literature: from Confucius' Day to Our Own*, 1938)和《论亨利·詹姆斯》(*Henry James*, 1918),而康拉德则在《生活和文学札记》(*Notes on Life and Letters*, 1921)、《最后的文集》(*Last Essays*, 1926)、《个人的记录》(*A Personal Record*, 1912)以及他自己一些

小说的前言中表述了有关小说的理论见解。概括起来,他俩对小说批评的贡献主要体现在两大方面,即对小说功能和技巧的论述。

第一节 小说的功能

由于福特和康拉德曾经多次声称他们所关心的唯一问题是怎样为小说找到一种新的形式,因此常有人给他们贴上‘形式主义者’或‘唯美主义者’的标签,甚至有人言词激烈地批评他们提倡道德上的虚无主义。然而,如果我们仔细翻阅一下他们的著作,我们就会发现他们十分关注小说的社会功能和道德功能。具体地说,他们至少从以下四个方面论述过小说的功能。

一、思想的唯一载体

福特曾经语出惊人:“我和康拉德共同认为小说绝对是当今唯一的思想载体。”^②这一说法很可能会遭到哲学家和史学家们的反对,甚至会遭到除小说领域以外的所有艺术领域里的专家们的反对,可是福、康二人的看法并非毫无理由。他们的根据首先是小说形式本身的灵活性:“你可以用小说做任何事情,你可以借此调查生活的每一块领域,也可以借此探索思想世界的每一个部门。”^③他们的另一个主要理由是小说本身的基础最为坚固:“小说就是历史,就是人类史,否则它就一钱不值。不过,它比史书更加优越,它的地基更加坚固,因为它以直接观察社会现象及其各类形态为基础,而史书的基础却是对文献、印刷品和手稿之类的阅读——依靠的只是第二印象而已。因此,小说比史书更接近真理。”^④更重要的是,小说不但能够承载思想,传播真理,而且能够改变人的思维方式。这一点在福特的《往事重温》一书中得到了强调:“福楼拜留给人世的不僅僅是一本书,也不是五、六本书,而是一整套思维方法——一套正

在改变全球面貌的思维方法。”^⑤可见,小说在福、康二人的心目中几乎已经占据了至高无上的地位。

我们自然不能同意把小说看成思想的唯一载体。即使在福特和康拉德生活的年代,各个人文学科和社会学科的研究就已经开始注重从生活实践中汲取第一手资料。不过,作为人类思想的重要载体之一,小说的意义至今还未受到应有的重视。从这一角度看,福、康二人的偏激未尝不是一剂振聋发聩的良药。

二、唯一的万灵药

小说能够治病!在福特和康拉德看来,困扰人类社会的“疾病”可谓形形色色,可是其病根只有一个,即人不了解自己同类的本性;幸好小说能在清除病根方面发挥它的特效功能:由于小说是“向人解释其同类本性的唯一手段”,因此它成了“根治苦难人类的种种疾病的唯一万灵药”。^⑥

了解人类的本性,其实就是了解人生。福特在《英国小说》一书中明确指出:“小说已经成了理解人生不可或缺的东西。”^⑦应该说,持这一观点的人不在少数,而且在福特之前就早已有之。福特的独特之处体现于他的下面这句话:“如果你要了解你周围人的全部生活,那么它(小说)是你可以求助的唯一资源。”^⑧这句话的关键在于“全部生活”一词。在工业文明之前,人们大都在同一地方生,又在同一地方死,因此对左邻右舍的全部经历有可能非常熟悉。然而,进入工业文明以后,人们发现自己的左邻右舍(包括同事)不断地更迭变换,所以要直接观察周围人全部生活的可能性几乎已不存在。在这种情况下,小说起到了很好的替代作用,因为至少小说中的人物可以向你提供全部生活的图景,而且还可以与你生死相伴——这就是福特和康拉德把小说看成“唯一的万灵药”的根本原因。所谓“万灵药”,归根结底,是指它的“指针”作用:在没有对全部人生形成某种

看法的状况下生存是令人难以忍受的,因为人每天都会面对困惑,而这时绝对有必要依靠某种指针来认清方向。”^⑨确实,小说在指引人生方面有其不可替代的作用。即便我们难以接受‘唯一’和‘万灵药’这样偏激的词语,我们仍然不能不为它们背后的深刻见地所折服。

三、唯一有价值的职业

写小说是唯一有价值的职业,这是福特和康拉德又一个非同寻常的看法。福特曾经这样表述自己的观点(康拉德后来对此表示赞同):“很多很多年以来,我一直认为一个严肃认真的人所能严肃认真地从事的唯一职业是写小说——这是因为在人类使用有限智力的各种领域里,只有小说创作领域实际上还没有被开拓——只有在小说家的职业里才有可能发现新的形式。可能发现新形式的职业才是有价值的职业。”^⑩

我们千万不能断章取义地去理解福特的上述言论,而应该结合他的一贯思想来加以领会。福特提出的理由——寻求新的形式——究竟意味着什么呢?答案恐怕仍然要从他对小说功能的论述中去找。从表面上看,福、康二人探寻小说新形式的努力只停留在艺术层次,可是实际上他们认为这种艺术探索与国家的兴亡休戚相关。福特曾经令人深思地指出:“我们不妨把罗马帝国的衰落归咎于当时罗马公民们那种毫无艺术情趣的物质主义。”^⑪康拉德则在评论他和福特合写的《继承者》一书时表达了类似的观点:“该书显得夸张的形式旨在有力地指出那种过度强调物质的个人主义倾向——我们这个时代崇拜的是个人主义,风行的是对效益毫无顾忌的追求。”^⑫康拉德此处十分清楚地道出了艺术形式与国家命运、时代精神之间的紧密关系。正是在这一意义上,写小说才成了‘唯一有价值的职业’,或者说成了最能为国家提供服务的职业:“当今人与人之间的接触竟如此之多地表现为熟人关系,而极少表现为朋友关系。就看一下我们自

己吧 跟如今的所有人一样,我们四处奔波,结识了许许多多的人,可是对其中任何一个人的生活却知之甚少。任何小说家能为国家提供的最大服务,任何人能为国家提供的最大服务,就是不带偏见地描绘一幅有关我们所居住的这个世界的图画。”^⑬在‘小说无用’的口号此起彼伏的今天,重温福、康二人的这些言论,确实能让人耳目一新。我们不妨再引用一段福特的原话,以此作为本小节的结束语:“(小说)艺术在国家中的功能——姑且不考虑美学方面的因素——是开化纳税人的脑袋,让他变得不那么乏味。换言之,小说的功能是帮助纳税人从自己眼皮底下的事务中解脱出来,并让他沉浸在别人的事务之中,从而使他对自己身陷其中的复杂困境有一个较好的认识”。^⑭

四、不是虚无主义

以上内容已经证明,福特和康拉德决不是虚无主义者。然而,由于时常有人指控他们宣扬道德虚无主义,因此我们仍有必要在此专辟一小节加以审视。

诚然,福特和康拉德常常语出惊人,甚至会作出‘形式就是一切’或‘技巧是最伟大的标准’之类的断言,但是这些只言片语应该放在它们的特殊语境中才能得到正确的理解。例如,福特在总结他和康拉德的共同观点时说:“作为作者,你唯一不该做的是为某个事业作宣传。作为作者,你必须不发表任何观点……如果你设法变得毫无观点,那显然是再好不过了。”^⑮可是,这两句的上方紧接着就是本章前面已经提到的那句话,即“小说是当今唯一的思想载体”。如果我们再仔细看一看它们的下文,我们会更加明白福、康二人的本意不是不要传达任何思想观点,而是要引导读者神不知鬼不觉地形成——更确切地说是接受——小说中暗示或隐含的思想。

事实上,福特和康拉德都断然反对道德上的虚无主义。康拉德

对此毫不讳言：“决不要以为我主张小说艺术家不负责任地信奉道德虚无主义。我会要求他在许多方面保持信仰，首先要求他对生活怀着不灭的希望。”^{①⑥}康拉德还对虚无主义的孪生兄弟——悲观主义——进行了批评：“那些自称为悲观主义者的人身上最乏味、最无可救药的是他们的傲慢……对一个认真从事小说艺术的人来说，悲观主义的心态是不合适的。它会给作者——天知道为什么——带来一种自欺欺人的优越感。”^{①⑦}在《往事重温》一书中，福特曾经对康拉德的上述观点表示赞同，并且强调“每一部艺术作品都会有深刻的道德意义”。^{①⑧}

那么，小说是怎样发挥它的道德功能的呢？福特和康拉德都认为要通过激发人的想象并唤起后者脑海中的图景来达到目的。康拉德在《“水仙号”上的黑家伙》（*The Nigger of the Narcissus*, 1897）的序言中用大部分篇幅强调了“使读者看见”的重要性，而福特则在《约瑟夫·康拉德》一书中专门用一个章节讨论了相同的问题。在《个人的记录》中，康拉德说得最为简明“小说在人心中唤起的‘那些景象无论是美不胜收，还是惨不忍睹，它们本身就含有道德目的’”。^{①⑨}以上种种分析表明，福特和康拉德不但不崇尚虚无，而且对人类有着深切的道德关怀。换言之，他们的道德关怀是他们的艺术关怀的源头。

第二节 关键的关键是看见

“关键的关键是看见”，这是福特所著《约瑟夫·康拉德》一书第三章的标题。这句话源出于康拉德为《“水仙号”上的黑家伙》所写的序言：“我正致力于完成的任务是通过文学的力量使你听到，使你感到——最关键的是使你看到。除此之外，再无任何目的——看见就是一切。”^{②⑩}前文已经提到，这一观点根植于福、康二人的道德关怀。正是出于这个原因，它构成了他俩整个小说艺术思想的核心。

《约瑟夫·康拉德》的第三章中记载了福、康二人在小说技巧问题上达成的共识,而这些见解都围绕着上述核心思想。

一、总体效果

在进入技巧问题之后,福特的第一笔记载就是:“我们同意小说的总体效果必须就是生活给人类带来的总体效果。”^①这句话的意思是小说必须展示,而不能满足于诉说,更不能写成书面报告。这一观点跟前文所说的“让读者看见”的思想一脉相承。福特还举了一个诉说的具体例子:“1914年,我的隔壁邻居史莱克先生盖了一间暖房,然后用科克斯公司的绿色氧化漆给它上了漆……”^②福特认为这并不反映生活实情,真正的生活应该这样来展示:“你透过一连串毫无次序的、五花八门的图景,回忆起某一天史莱克先生出现在花园里,并且朝着他家的那堵墙发呆……”就这样,经过许许多多的小插曲之后,你终于又“回忆起…科克斯公司的氧化漆……你还记得史莱克先生给你看的那个还剩下一半油漆的罐子”。^③福特此处点出了创造艺术错觉的秘诀:只有看似零乱的印象才能造成类似生活的总体效果。本书的前面有关章节中已经提到,詹姆斯和卢伯克等人在探讨“展示”的先决条件时主要是从视点的角度切入。福特的论述有着自己的特色——他从时间机制的角度揭示了展示的另一先决条件:真正的展示离不开倒叙和插叙等具体手段的运用。

二、印象主义

“印象主义”最先是作为罪名被按在福特和康拉德头上的,可是他们却——用福特的原话说——“不加抗议地接受了这一耻辱”。^④事实上,前一小节中描述的技巧也就是他们心目中的印象主义技巧:“生活展现在我们眼前时,就像史莱克先生的暖房重新回到我们的记忆中那样。我们发现生活并不向我们诉说,而是在我们脑海中留下

印象。同样,如果我们希望使读者产生逼真的感觉,我们就必须克制诉说,并致力于展示印象。”^{②5}福、康二人强调印象,还出于另一层意思的考虑:他们都反对简单地搬弄事实。在他的第一部回忆录中,福特声称“印象的精确度是绝对的”,^{②6}同时对常人所谓的“事实”却不以为然:“我对事实报以极度的轻蔑。我试图给你们的是——从我的角度来看——一个时代的精神,一座城镇的精神,一次运动的精神。这一点靠事实是做不到的。”^{②7}可见,福、康二人的本意是要通过印象主义的技巧来透视人生真谛。

三、取 舍

素材的剪裁取舍在福、康二人的讨论中也占着很重要的地位:“我们同意艺术的全部要旨在于选择。”^{②8}他俩最关心的是细节的选择以及作者叙述语和人物引语之间的选择。关于细节的选择,他们认为关键要看两条:一是看有关细节能否“推动故事情节的发展”,二是看其能否“激发读者的兴趣”;^{②9}当然,这两条都和人物性格的刻画有关。至于作者叙述语和人物引语之间的选择,他们一致认为后者才是真正的展示,不过他们也看到了后者隐含的问题:“有时候,在特定的篇幅内展示任何事物都会显得空间不够——甚至要展示某段引语的效果都会占去太多的空间。这时候,你最好大胆地、义无反顾地诉说,即使冒一下风险也在所不惜——即使暴露你的作者身份,甚至破坏故事的总体艺术错觉,也都在所不惜。”^{③0}可见,福特和康拉德并没有把他们的理论原则跟这些原则的具体运用混为一谈。虽然他们常常言语偏激,但是一旦落实到操作层面,他们都显得灵活冷静,入情入理。

四、后语不搭前言

关于人物之间的会话,福特和康拉德共同制定了一条有趣的规

则：“我们为会话——当然指旨在交流思想的真正会话，而不是问讯调查或陈述事实之类的交谈——的展示定下了一条不可变更的规则，即一个人物的任何言语都决不应该是对前面某个人物的言语的回答。”^⑧我们不妨把这条规则概括为“后语不搭前言”。福、康二人的理由是什么呢？他们认为“在真实生活中，几乎总是很少有人听别人讲话，因为他们总是在考虑他们自己接下去要讲些什么”。^⑨下面是福特举的一个具体例子（假设史莱克先生正急于向你诉说他对一株矮牵牛属植物的印象，而你却满脑子都是当作家的理想）：

史莱克先生说：“那棵矮牵牛属植物真是非同寻常——”

你说：“你会怎样看待我想成为……”

史莱克先生说：“它有钻石一般的条纹，深绿色的……”

你说：“我总是觉得自己有点儿写作的天赋……”^⑩

生活中的许多对话确实跟上面那段对话一样。这一有趣而可悲的现象应该得到小说家的重视，因为它反映了生活中的异化倾向。不过，实际生活中毕竟还是有人愿意倾听别人的思想，甚至更愿意做听者，而不太愿意做说者。因此，福、康二人用“不可变更”一词来修饰上面那条规则，这未免显得武断。

五、出奇制胜

“我们共同认为，出人意料是使艺术作品生趣盎然的唯一手段。”^⑪这是福特和康拉德提出的又一个小说技巧原则。事实上，前一小节中的那段对话已经体现了让人始料不及的特点。跟这一原则配套的是“时间转换”(time-shift)原则。福、康二人最反对平铺直叙，而主张把事件、场景和会话打乱后分成“互相对照的条条片片”，^⑫并且认为这样会“达到丰富多彩、生动逼真、趣味横生的效果”。^⑬需要在此强调的是，这一手法会带来无数小小的惊奇，因为在任何一个特定的时间点上，读者都很难预料下一步又会切换到哪段

时间。福特在《往事重温》中对‘时间转换’有过更具体的说明：“叙述不应该滔滔不绝地从主人公的出生开始，按部就班地讲到事先就精心筹划好的光辉顶点为止——叙述应该前后穿梭，一会儿是在 1890 年，一会儿是在 1869 年，一会儿又到了 1902 年，然后又回到了 1869 年，就像被遗忘的事件慢慢从普通叙述者的脑海中浮现出来一样。”^⑦不难看出，这些观点跟前面有关‘总体效果’和‘印象主义’的思想是完全吻合的。

六、风格

福特和康拉德关于风格的定论也很有趣：

我俩商定了下列原理：

风格的首项任务是使作品有趣味；风格的第二项任务是使作品有趣味；风格的第三项任务是使作品有趣味；风格的第四项任务是使作品有趣味；风格的第五项任务也……

也就是说，风格没有其他任务。^⑧

那么，怎样才能做到有趣呢？福、康二人认为最主要的是作者要学会压制自己，即人们通常所说的‘作者引退’：“他（作者）必须考虑的第一件事情是他的故事，他必须考虑的最后一件事情是他的故事，在两者中间他必须考虑的仍然是他的故事。”^⑨这一提法有其针对性：许多小说家虽然成功地回避了陈词滥调（忌讳现成词语也是福、康二人的原则之一），但是他们往往走向另一个极端，即喜欢使用一些生僻、晦涩的语句。福、康二人认为这一现象的根本原因是这些小说家在卖弄自己的知识，或者说炫耀自己的聪明，但是其结果却往往适得其反，这是因为“太惊人的词语（不管如何巧妙）、太别出心裁的意象、太刻意显示自己的聪明到头来只会跟最陈腐的词语、最单调的节奏一样，让人感到疲倦”。^⑩需要指出的是，福、康二人的风格论的目的仍然是为了实现他们所说的总体效果，即小说必须客观地展示

生活。还须指出的是,虽然福、康二人主张写作要出奇制胜(如前一小节所示),但是他们十分强调在这方面要注意分寸。也就是说,“良好的——有趣的——风格在于不断地出现小小的、不易察觉的惊奇”。^{④①}可见,既要发挥自己的聪明才干,又不能把自己推到前台,这就是福、康二人为小说家提出的标准。

七、节 奏

按照福特的说法,节奏是他和康拉德唯一有分歧的话题。福特写道:“本作者的观点是每个人都会天然地形成自己的节奏,即使他想改变也无济于事。康拉德则认为良好的节奏感可以通过学习范本而获得。他自己的节奏感就得益于对福楼拜小说的孜孜不倦的阅读。”^{④②}相比之下,我们觉得康拉德的观点更符合情理。且不说福特的上述观点有“先验论”之嫌,就是他自己在别处的许多阐述也与此相矛盾。例如,他在《往事重温》中强调,对任何技巧的掌握都要“以悉心研究语言为前提”,而后者又要“以悉心研究以往的作品为前提”。^{④③}既然节奏属于技巧的范畴,那么它也可以靠后天的努力而被掌握。而且,福特曾经多次提醒人们要避免使用异常耀眼或惊人地出奇的文字,因为这样会“使读者的注意力停顿,从而‘悬置’了短语的意思和节奏”。^{④④}既然这种不成节奏或破坏节奏的现象可以避免,那么节奏的“天然形成”一说就难以成立。

八、结 构

在福特和康拉德看来,“结构”主要指小说人物采取了哪些行动。换言之,小说的结构主要由各种人物的行动所组成。福氏和康氏都认为,“一个故事首先必须传达一种必然性:故事中所发生的事情必须看上去是唯一可能发生的事情。”^{④⑤}言下之意,人物所采取的每个行动都必须有其“理由”(justification),即小说结构的每个组

成部分要符合逻辑。福特这样写道：“当然，一个人物可能会喊道：‘假如我当初采取了不同的行动，现在的一切情形会是多么不同！’然而，作者的任务是使当初的行动成为那个人物唯一可能采取的行动。它的必然性归因于人物的性格，归因于他的身世，归因于过去的疾病，或是归因于成千个小小环境的相互作用……”^{①⑥}在所有可能的因果关系中，福、康二人最注重人物身世对人物行动的影响，所以他们又定下一条规则：“作为规则，一旦你引进了某个人物，你就必须介绍该人物的身世。”^{①⑦}然而，每引入一个次要人物就要介绍其身世，这很可能延缓情节的发展，使故事变得冗长拖沓。福特和康拉德也看到了这个问题，可是他们坚持认为小说家的任务就是“要使情节的停顿变得能激发兴趣”。^{①⑧}尽管我们不得不佩服福特和康拉德对结构的合理性和必然性的追求，但是他们的规则似乎有一个明显的漏洞：某个人物的身世很可能引出其他人物，而后者又伴随着新的身世，这样循环往复，岂不没完没了？福、康二人竟然对如此之大的漏洞视而不见，这不能不说是一大缺憾。

九、哲 学

耐人寻味的是，福特和康拉德把‘哲学’也作为技巧的一个重要方面来讨论。前文已经提到，他们把小说看成当今思想的唯一载体，但是这里就出现了一个问题：既然小说家要隐蔽乃至压制自己，那么他怎样才能传递思想呢？福、康二人的答案是：“你必须在小说中塑造一个合理的、活龙活现的人物，一个能令人信服地表达你的观点的人物。如果你有绅士风度，你还应该塑造跟你意见截然相反的人物，并且使他们的行动也合乎情理，也显得活龙活现……”^{①⑨}这里需要特别注意的是对跟作者意见相左的人物的处理。福特和康拉德要求把这些人物精雕细刻，并让他们享有跟其他人物同样的发言权，这确实点明了小说和一般政论文或宣传作品之间的区别。

十、效果的累进

在谈到‘效果的累进’这一术语时,福特和康拉德直接使用了法语——*progression d'effet*,因为他们认为在英语中找不到它的对等词。福特这样记载了他和康拉德在这方面的共识:“就小说的撰写而言,我们同意纸上的每一个词——每一个词都不例外——必须推进故事的发展。而且,当故事行进时,它的速度应该越来越快,它产生的效果也应该越来越强烈。”^⑧这段话有两层意思:1)每个词都负有推动情节和增强效果的使命;2)每个词都必须对故事的加速运动作出贡献。福特非常看重每个词的精敲细打,看重每个词在总体效果中的作用。他在许多场合都强调过这一点。例如,《英国小说》中就有这样的主张:“每个句子——不,每个词!——都应该推进所讲故事的效果。”^⑨在《文学进程》中,他曾经对笛福和菲尔丁等人的作品中“缺乏累进的效果”表示遗憾,并且提出用词精当的作品应该“通篇读来像五月早晨闪光的露珠”。^⑩在《往事重温》中,他提出优秀小说家的一个重要标志是“用词贴切”(le mot juste);他还把用词贴切的作品跟“有文采的作品”(Fine Writing)作了区别:“有文采的作品意味着每隔十四或四十个词语,甚至每隔长达半页的枯燥文字以后,会突然出现五、六个珠玑式的词语。这其实很容易。然而,‘用词贴切’意味着‘每个词都要闪光’。”^⑪确实,这些论述为所有立志于精益求精的小说家指明了具体的方向。

以上我们只是简要地评述了福特和康拉德的小说观。事实上,他们还作过其他一些重要的论述。例如,在讨论英国小说时,福特曾经指出:“各门艺术的年岁越增长,从事这些艺术的人的机会也就越多——越能够冶炼出更新、更好的方法。”^⑫这一观点正好跟布鲁姆(Harold Bloom, 1930—)有关“影响的焦虑”的著名观点形成了有趣的对照。又如,福特还把“文学意识”(literary sense)跟“文学能

力”(literary ability)作了区分,认为前者比后者更重要,因为前者比后者多了一种“自我批评的能力”(the power of self-criticism)。^⑤不过,从严格意义上讲,这些论述已经超出了小说批评的范畴。因此,本章所述基本上反映了福特和康拉德小说思想的轨迹。

注释：

- ① Ford Madox Ford, *Thus to Revisit: Some Reminiscences*, New York: Octagon Books, INC., 1966, p. 40.
- ② Ford Madox Ford, *Joseph Conrad*, London: Duckworth & Co., 1924, p. 208.
- ③ 同上。
- ④ Joseph Conrad, *Notes on Life and Letters*, New York: Doubleday, Doran & Company, INC., 1928, pp. 20-21.
- ⑤ *Thus to Revisit: Some Reminiscences*, p. 160.
- ⑥ 同上, p. 19。
- ⑦ Ford Madox Ford, *The English Novel: from the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*, Manchester: Carcanet Press Limited, 1983, p. 8.
- ⑧ 同上。
- ⑨ 同上, p. 12。
- ⑩ Ford Madox Ford, *Letters of Ford Madox Ford*, (ed.) Richard M. Lugwig, New Jersey: Princeton University Press, 1965, p. 126.
- ⑪ *The English Novel: from the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*, p. 21.
- ⑫ “Joseph Conrad on *The Inheritors*”, *Ford Madox Ford*, (ed.) Frank MacShane, London & Boston: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1972, p. 21.
- ⑬ Ford Madox Ford, *Henry James*, London: Martin Secker LTD., 1918, pp. 44-45.
- ⑭ *The English Novel: from the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*,

p. 21.

⑮ *Joseph Conrad*, p. 208.

⑯ *Notes on Life and Letters*, p. 10.

⑰ 同上。

⑱ *Thus to Revisit: Some Reminiscences*, p. 90.

⑲ Joseph Conrad, *A Personal Record*, London: J. M. Dent & Sons LTD., 1946, p. 92.

⑳ David Garnett (ed.), *Conrad's Prefaces to His Works*, London: J. M. Dent & Sons LTD., 1937, p. 52.

㉑ *Joseph Conrad*, p. 180.

㉒ 同上。

㉓ 同上, pp. 181 – 182。

㉔ 同上, pp. 182。

㉕ 同上。

㉖ Ford Madox Ford, *Ancient Lights*, p. xv.

㉗ 同上, pp. xv – xvi。

㉘ *Joseph Conrad*, p. 182.

㉙ 同上, pp. 183。

㉚ 同上, p. 184。

㉛ 同上, p. 188。

㉜ 同上。

㉝ 同上。

㉞ 同上, p. 189。

㉟ 同上, p. 190。

㊱ 同上。

㊲ *Thus to Revisit: Some Reminiscences*, p. 53.

㊳ *Joseph Conrad*, p. 193.

㊴ 同上, p. 194。

㊵ 同上, p. 193。

㊶ 同上, p. 197。

㊷ 同上, p. 200。

- ④③ *Thus to Revisit: Some Reminiscences*, p. 10.
- ④④ 同上, pp. 52 – 53。
- ④⑤ *Joseph Conrad*, p. 204.
- ④⑥ 同上, pp. 204 – 205。
- ④⑦ 同上, p. 207。
- ④⑧ 同上。
- ④⑨ 同上, p. 209。
- ⑤① 同上, p. 210。
- ⑤① *The English Novel: from the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*, p. 132.
- ⑤② Ford Madox Ford, *The March of Literature: from Confucius' Day to Our Own*, London: Unwin Brothers Limited Working, 1947, pp. 530 – 542.
- ⑤③ *Thus to Revisit: Some Reminiscences*, p. 52.
- ⑤④ *The English Novel: from the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*, p. 118.
- ⑤⑤ *Thus to Revisit: Some Reminiscences*, p. 14.

第 5 章

伍尔夫和她的生活决定论

说起弗吉尼亚·伍尔夫(Virginia Woolf, 1882—1941), 福斯特曾经有过这样一句绝妙的比喻: “她就像一种植物。种植人原来打算让她生长在错落有致的花坛——奥秘的文学花坛——之中, 不料她的细枝长得满地都是, 纷纷从花园前车道的碎石缝里冒了出来, 甚至还从附近菜园的石板缝里硬钻出来。”^①这一比喻对伍尔夫的小说理论也适用。她的小说思想散见于三百五十余篇书评和论文, 而且涉及的范围很广, 要勾勒其全貌实属不易。我国著名学者瞿世镜先生曾经对伍氏的小说理论进行了深入的研究, 并作了系统的概括。他从七个方面归纳了伍氏的理论观点, 即时代变迁论、主观真实论、人物中心论、突破传统框子论、论实验主义、论未来小说以及对文学理想的见解。^②本章拟在瞿先生所作研究的基础上, 对伍尔夫小说理论试作更为简明的概括, 并对瞿先生的个别定性词提出异议。

第一节 生活决定论

伍尔夫在“生活与小说家”一文中明确指出, 生活是“小说的恰当目的”。^③这一观点构成了她全部理论的基石。在瞿世镜先生归纳的几大方面中, 无论是伍氏的时代变迁论、人物中心论和突破传统框子论, 还是她有关真实、实验以及未来小说的论述, 其实都取决于她对

生活的独到见解。

国内外读者最为熟悉的大概要算伍尔夫的如下论断：“在一九一〇年十二月，或者大约在这个时候，人性改变了。”^④这一论断也就是瞿世镜先生称作‘时代变迁论’的核心。因为人性改变了，或者说时代改变了，所以小说艺术形式也必须随之改变——说穿了也就这么简单。至于伍氏把人性改变的时间定在1910年12月前后的具体原因，瞿先生已经分析得很透彻，其中包括第一次世界大战的冲击、弗洛伊德的影响以及现代审美观的形成，等等。我们所要补充的是，伍氏的时代变迁论源于她的生活决定论：在她的眼中，生活本来就是变动不居的，而小说体裁的特性又使小说家无法像其他艺术家那样超脱。换言之，小说家比其他艺术家更容易受生活潮流的影响。用伍氏的原话说：“小说家——这是他的特点，也是他的危险——必然完全置身于生活之中。其他艺术家至少能部分地引退；他们一连几个星期独自关在屋内，与之陪伴的只有一盘苹果和一套颜料，或是一卷乐谱和一架钢琴。当他们出现在别人面前时，他们往往只是为了暂时忘却自己的艺术，或是为了暂时分散一下自己的注意力。然而，小说家永远不会忘却自己的艺术，并且很少会分散自己的注意力。他可能会为自己斟满酒、点上烟，也可能会尽情地参与各种餐会和交谈，但是他始终保持着这样一种感觉，即他的艺术题材无时不刻地在刺激着他，作用于他。……他无法停止接受来自周围世界的印象，就像大海中的鱼儿无法阻止水流冲击自己的鳃一样。”^⑤由于小说家跟生活的接触最紧密，因此生活对小说家应变能力的要求也就最高。事实上，伍尔夫心目中的时代变迁（包括人性的变迁）并不仅仅发生在1910年，而是发生在所有历史时期，因此小说的不断变革是极其自然的事情。她在《论现代小说》（“Modern Fiction”，1919）、《小说的各个层面》（“Phases of Fiction”，1958）、《狭窄的艺术之桥》（“The Narrow Bridge of Art”，1958）和《论乔治·梅瑞狄斯的小说》（“The Novels of George Meredith”，1932）等许多文章中都流露了

这一观点。仅以她把梅瑞狄斯、奥斯汀和特罗洛普所作的比较为例：她认为奥斯汀和特罗洛普的小说已经达到了完美的状态，而梅瑞狄斯却称不上完美，可是‘假如小说一直维持简·奥斯汀和特罗洛普笔下的状况，那么它早就死亡了。因此，作为革新派的梅瑞狄斯值得我们的感激，并能激发我们的兴趣’。^⑥言下之意，小说必须与生活潮流合拍。如果不合拍，即使再完美的形式也会失去生命力，如果合拍了，即使不那么完美的小说也能够唤起我们的敬意。

伍尔夫的突破传统框子论跟她的时代变迁论密切相关。瞿世镜先生已经在这方面作了清楚的梳理。不过，笔者以为，伍氏有关实验主义的论述（瞿先生将其单列为一大方面）可以归入她的突破传统框子论，因为它们毕竟是一回事儿。此外，瞿先生的评述容易使人误以为伍氏的突破传统框子论仅仅适用于乔治时代。事实上，伍氏认为任何时代的‘规则只有在不断被打破的情况下才有生命力’。^⑦她在《论现代小说》中确实极力鼓动现代小说家大胆实验，可是她最后得出的结论似乎适用于任何时代：‘艺术具有无限可能性……除了虚伪和做作之外，没有任何东西——没有一种‘方式’，没有一种实验，甚至是最想入非非的实验——是禁忌的。’^⑧至于为什么要进行实验，为什么要突破传统，伍氏在《小说的各个层面》一文中从历史的角度进行了阐发。她以司各特为例，指出后者的作品之所以能应运而生，是因为司各特致力于改变当时的一种现象，即不少蹩脚作家打着‘叙述真实’的旗号，把敷衍塞责地记录事实等同于小说创作。同时，司各特的浪漫传奇小说本身也隐含着一个危险：‘浪漫情调的持续谈何容易……跟普通人的遥远距离以及离奇的成分会变得可笑。’^⑨正是针对这一弱点，狄更斯等人把注意力投向了‘常人所熟悉的事物的浪漫层面’，^⑩从而实现了新的突破。值得一提的是，虽然伍氏主张小说家不断突破旧的传统，但是她同时又强调‘变化必须不那么激烈’，^⑪这说明她至少意识到了在继承传统和突破传统之间保持平衡的必要性。

有关人物的论述构成了伍尔夫小说理论的另一个重要组成部分。瞿世镜先生将其概括为“人物中心论”，这是十分贴切的。除了瞿先生提供的论据之外，^⑫至少还有两个例子能说明伍氏把人物放在小说艺术的中心位置。其一，她强调人物是“纷乱的叙述流的支撑点”。^⑬其二，她认为“所有小说都保持着一个要素，即人的要素，所有小说都着力刻画人物，这些人物能像真实生活中的人一样，激发我们的情感”。^⑭这里，伍氏不仅从小说体裁特性的角度点明了人物的重要性，而且还道出了“人物中心论”的基础——人物的地位和魅力得益于真实生活。这一点可以由伍氏的下列断言得到进一步印证：“小说力图使我们相信它全面、忠实地记录下了真实人物的生活，以此为目标的只有小说这一种艺术形式。”^⑮

伍尔夫关于未来小说和文学理想的言论其实属于同一个范畴，而且也都以她的生活决定论为依托。鉴于瞿世镜先生已经简明地概括了伍氏对未来小说的预言，即小说将“向综合化、诗化和戏剧化的方向发展”，^⑯笔者仅在此作一小小的补充：伍氏的理想是小说与诗歌、哲学一起走共同繁荣的道路。在《自己的房间》（*A Room of One's Own*，1929）一书中，伍氏明确地提出：“若能跟诗歌和哲学亲密相处，小说的状况将会好得多。”^⑰伍氏的这一主张有一个深刻的原因：她希望小说家能够借鉴诗人和哲学家反映、处理生活的方式。在她看来，传统小说过于偏重个人与个人之间的关系，而诗人与哲学家却更多地关注与整个人类乃至宇宙之间的关系，然而这两种关系都非常重要。因此，在结合了这两种关系以后，未来的小说将“像一只蜘蛛网，也许只是轻微地粘附着，然而它还是四只脚都粘附于生活之上”。^⑱这样的小说“有能力拔地而起、向上飞升，但它不是一飞冲天、直上霄汉，而是像扫过的旋风一般，螺旋形地上升，同时又和日常生活中人性的各种兴趣和癖嗜保持着联系”。^⑲可见，伍氏理想中的小说是源于生活、高于生活、始终连着生活的一种艺术形式。

伍尔夫有关真实的见解可能是她的理论中影响最大的一部分。

瞿世镜先生曾经把这一部分定性为“主观真实论”，其主要依据包括下面这两段话：

“‘真实’是什么意思？它好像变化无常、捉摸不住；它忽而存在于尘土飞扬的道路上，忽而存在于路旁的一张报纸上，忽而存在于阳光下的一朵水仙里。它能使屋里的一群人欣然喜悦，又能使人记住很随便的一句话。一个人在星光下步行回家时感到它的压力，它使静默的世界比说话的世界似乎更真实些——可是它又存在于皮卡底里大街人声嘈杂的公共汽车里。有时它又在离我们太远的形体中，使我们不能把握其性质。可是，不论它接触到什么，它都使之固定化、永恒化。真实就是把一天的日子剥去外皮之后剩下的东西，就是往昔的岁月和我们的爱憎所留下的东西。”^①

把一个普普通通的人物在普通的一天中的内心活动考察一下吧。心灵接纳了成千上万个印象——琐屑的、奇异的、倏忽即逝的或者用锋利的钢刀深深地铭刻在心头的印象。它们来自四面八方，就像不计其数的原子在不停地簇射；当这些原子坠落下来，构成了星期一或星期的生活，其侧重点就和以往有所不同。重要的瞬间不在于此，而在于彼。因此，如果作家是个自由人而不是奴隶，如果他能随心所欲而不是墨守成规，如果他能以个人的感受而不是以因袭的传统作为他工作的依据，那么，就不会有约定俗成的那种情节、喜剧、悲剧、爱情的欢乐或灾难，……^②

诚如瞿先生所说，伍尔夫把人的内心感受和印象放在了十分突出的地位，但是据此推论她鼓吹“主观真实论”却过于简单化。事实上，在伍氏的词典里，主观感受总是和客观经验紧紧缠绕在一起的。在上引第一段论述中，伍氏虽然强调“真实”难以捉摸，但是她毕竟把寻求的目光投向了活生生的客观世界，投向了尘土飞扬的道路、阳光下的水仙以及嘈杂的公共汽车。确实，伍氏认为“真实就是把一天的日子剥去外皮之后剩下的东西”，可是恐怕先要有那外皮，才能养成“内心火焰的闪光”吧？^③同样，上引第二段虽然通篇强调倏忽即逝的

印象,但是这些印象实在是客观世界作用于主观世界的结果——用伍氏自己的话说,是‘普普通通的人物在普通的一天中’生活的结果。不错,伍氏曾经猛烈抨击威尔斯、贝内特和高尔斯华瑞三位小说家,指责他们‘不关心心灵,只关心身躯’,并贬之为‘物质主义者’。^②然而,如果我们比较全面地审视一下伍氏的理论,我们就会发现她是非常重视客观经验的。《妇女和小说》(“Women and Fiction”, 1958)中的一段话可以作为有力的凭证:“客观经验对小说起着很大的影响,这一点是不容争辩的。譬如,假使康拉德当初没当成水手,那么他的小说中的精华部分就会遭到毁坏。托尔斯泰当过兵,亲身经历过战争,他还是富家子弟,受过良好的教育,因而有条件体验各种生活,品尝各种社会经历;假如没有这些经验,《战争与和平》就会大为逊色。”^③在《自己的房间》一书中,伍氏也曾下过类似的结论:“假如当初托尔斯泰是生活在修道院里……我想他几乎写不成《战争与和平》。”^④当然,伍氏并不主张把实际生活原封不动地搬入小说,而是热衷于实际经验和主观意识的相互作用。不过,以上分析至少已经表明,“主观真实论”这样的定性词容易造成错觉,使人误以为伍氏单纯地把主观和真实等量齐观,而实际上她的真实论深深地扎根在了实际生活的土壤。

第二节 生活决定论的扩展

伍尔夫深得小说艺术三昧,并在这方面发表了不少精彩的见解。仔细考察一下,我们会发现这些表述大都源于她的生活观,或者说是她那生活决定论的扩展和延伸。

小说艺术,归根到底,是一个如何写作的问题。对伍尔夫来说,在解决这一问题之前,首先要解决为何写作以及为谁写作的问题。如前文所示,伍尔夫把生活视为小说的恰当目的,而她所说的“生活”

不仅包括个人的主观感受,而且包括社会的客观存在。更确切地说,伍氏最为关心的是整个人类的命运和生存状况。她曾经批评夏洛特·勃朗蒂的小说缺乏品位,其根本原因不是别的,而是后者“不去尝试解决人类生活的问题”。^{②⑥}那么,小说究竟怎样才能有助于解决人类生活中的问题呢?伍氏认为小说家至少应该像艾米莉·勃朗蒂(Emily Brontë, 1818—1848)那样,向世人“暗示潜伏于人类本性的幻象之下、并能把这些幻象升华到崇高境界的力量”。^{②⑦}夏洛特和艾米莉同样面对着一个四分五裂、混乱不堪、充满痛苦的世界,可是前者只知道倾诉“我爱”“我恨”“我痛苦”,而后者倾诉的则是“我们,整个人类”——正是这一点使伍氏对艾米莉推崇备至。^{②⑧}同样受到她推崇的是奥斯汀,因为后者“精微细致地区分了人类的价值观”,^{②⑨}并且“以完美无暇的心灵、始终如一的高尚趣味和近乎严峻的道德观为准则,揭露了那些背离仁慈、忠诚和真挚的思想和言行”。^{③①}由此可见,伍氏所谓的“为生活写作”,也就是为人类的教化而写作。

为何写作在很大程度上也是一个为谁写作的问题。伍尔夫干脆下了这样的断言:“懂得为谁写作也就是懂得怎样写作。”^{③②}她还提出,读者的定位是“作者的试金石之一”。^{③③}那么,小说家究竟应该为什么样的读者写作呢?伍氏毫不犹豫地表明了自己的民主立场:应该为普通大众而写作!她认为塞缪尔·巴特勒(Samuel Butler, 1835—1902)、乔治·梅瑞狄斯和亨利·詹姆斯等人的不足之处就在于缺乏对普通读者的正确态度:他们个个鄙视大众,却又渴望得到大众,结果还是失去了大众;他们个个把一连串生硬、艰涩和做作的文字强加在大众头上,而且还变本加厉,愈演愈烈。凡是平等对待读者、把他们当作朋友的作者都不会忍心这样折磨大众。”^{③④}伍氏的这一观点至今仍然有助于解释那些实验作家昙花一现的原因:标新立异者大都想吸引读者,可是他们往往有一种优越感在心头作怪,到头来只能远离生活,远离普通读者群。把读者当作朋友,跟他们平等相处,这不仅是伍氏对同时代小说家的忠告,而且也是她对所有后世小

说家的忠告。

虽然伍尔夫认为懂得为谁写作就是懂得如何写作,但是她就具体的写作方法还是发表了许多见解,其中包括素材的取舍、人物的塑造、场景的安排、情感的处理、作者与人物的距离,等等。限于篇幅,以下讨论仅围绕其中两个最重要的话题,即素材的取舍和人物的塑造。

前文提到,伍尔夫认为小说家的一个独特之处就是与生活的关系特别密切。不过,一旦落实到具体的取材和写作过程,伍氏则要求小说家进退平衡,取舍有度,对生活保持既投入、又超脱的态度。小说家“必须投入生活,必须甘冒受她误导或欺骗的危险,必须从她那里夺取宝藏,同时又不为她的糟粕所动。在某个时刻,他还必须抽身隐退”。^③这里需要特别注意的是“生活的糟粕”一说。伍氏虽然强调生活是小说的恰当目的,甚至断言小说家“观察到的生活越多,捕捉到的生活越多,他写的书也就越出色”,^④但是她还看到了另外一面:“生活太不纯洁 她最炫耀的那一面往往对小说家毫无价值。”^⑤为了避免被生活中的一些假象所迷惑,小说家需要有良好的大局观,而大局观的获得又取决于跟生活的距离,所以伍氏主张小说家“站在从生活退后一步的地方写作”。^⑥更为重要的是,生活不仅要求小说家剔除糟粕,而且要求他们舍得割爱。在她的眼里,艺术的桥梁格外狭窄,只有善于舍弃的小说家才能通过:“你不可能拎着所有的工具去穿越那座狭窄的艺术之桥。有些东西你必须留下,否则你只能在中途把它们扔入水中,或者情形会更糟:你会失去平衡,掉入水中淹死。”^⑦伍氏清楚地看到,丢弃某些艺术手段和工具,或者说丢弃某些文字,并不意味着丢弃作家想要表达的意思。惜墨如金的原则和洗练的笔法往往会产生以少胜多的效果,所以伍氏明确地指出:“作家的任务是汲取某个事物,然后让它以一当廿。”^⑧她对梅瑞狄斯笔下的茶会有过一段评论,正好被用来说明上述观点:

假如他必须描绘一个茶会,他的第一步会是摧毁——凡是座椅、

茶几和杯子等所有容易让人辨认出茶会的东西会被一概摧毁。他会仅仅用手指上的一只戒子和经过窗口的一根羽毛来代表整个场景。就在那只戒子和那根羽毛里面,他注入了强烈的激情和非凡的品格;就在那本来会显得空荡荡的房间里,洒满了他那明察秋毫的想象之光,以致我们仿佛占有了茶会的每一个细节,好像某个不辞辛劳的现实主义作家逐一描述了所有的细节一般。^{④①}

这段话不仅生动地说明了伍氏‘以一当廿’的意思,而且再一次证明了她对生活观和真实观的客观基础:尽管她认为小说家的想象之光可以取代众多的细节描写,但是这主观的想象毕竟要以客观的事实作铺垫——小说家只有在对大量的生活细节精心观察以后,才能‘摧毁’并重组这些细节,然后才能迸发出想象之光。伍氏的下面这句话说得更为明白:‘(梅瑞狄斯)最出色的词语不仅仅是词语,而是浓缩了不同观察物的复合体。这些观察物被熔于一炉,迸发出一道明亮的闪光。’^{④②}总之,观察、摧毁和重组,这是伍氏心目中理想作家的必由之路。用她自己的话说:‘这将是小说艺术发展的道路。’^{④③}

伍尔夫对人物刻画关心不亚于她对素材取舍的重视。应该说,素材的取舍和人物的塑造是部分重合的两个话题——从生活汲取的素材也应该包括人物的素材。因此,上文所说的‘惜墨如金’这一原则很自然地被伍氏用来衡量人物刻画的成功与否。例如,她对狄更斯笔下的人物是这样评价的:‘他的人物一个接着一个产生出来,完全听凭他那只慧眼的召唤——他的目光只要向某个房间投去一瞥,就能把那里的一切尽收眼底……这目光只要攫取了某个妇女的钢制发夹、一双眼圈红红的眼睛、一个发白的疮疤,就能使它们揭示某个人物的本质。’^{④④}伍氏这里实际上是在敦促小说家们把神韵放在比形似更重要的地位。不过,虽然她提倡用寥寥数笔就勾勒出人物的特征,但是她并不提倡把人物简单化——光有一个或几个深刻的特征还远远不够。她在奥斯汀和托尔斯泰的笔下找到了最理想的人物,因为这些人物的‘有着上百万个侧面’。^{④⑤}她还认为,这些人物构

成了“一个可供我们访问的独立世界”。^④那么,如此复杂的人物又是怎样锻造而成的呢?伍氏曾经给过一个简明的答案:“只有在小说家是一座深深的思想库和情感库时,性格微妙而复杂的人物才能被创造出来。”^⑤我们不妨这样理解伍氏的意思:小说家本人首先必须是一座积蓄了丰富情感和思想的水库,否则就无法孕育出人物性格的大千世界;更重要的是,这座水库的源头只能在丰富多彩的生活实践中找到。

如上所述,尽管伍尔夫的小说理论呈现出五光十色,然而我们一旦把握住生活决定论这条主要脉络,就能顺藤摸瓜,理出头绪。以上分析还表明,假如我们像许多学者那样,简单地往伍尔夫的头上套一顶‘现代主义’的帽子,那就很难说清她的小说思想的丰富性。本章中所举的不少例子——如她那坚持为普通大众写作的立场——其实已经证明她跟 19 世纪小说批评传统之间千丝万缕的联系。她的生活决定论与其说是现代主义的产物,不如说是承前启后的典范。

注释:

- ① E. M. Forster, “Virginia Woolf”, *Modern British Fiction*, (ed.) Mark Schorer, New York: Oxford University Press, 1961. p. 376.
- ② 瞿世镜,“弗吉尼亚·伍尔夫的小说理论”,《论小说与小说家》,上海:上海译文出版社 1986 年版,第 233—256 页。
- ③ Virginia Woolf, “Life and the Novelist”, *Granite and Rainbow*, London: The Hogarth Press, 1958. p. 46.
- ④ 参考瞿世镜译文,“贝内特先生与布朗夫人”,《论小说与小说家》,上海:上海译文出版社,1986 年,第 181 页。
- ⑤ 同本章注(3), p. 41.
- ⑥ Virginia Woolf, “The Novels of George Meredith”, *The Second Common*

Reader, Harmondsworth: Penguin Books Limited, 1944, p. 179.

- ⑦ Virginia Woolf, “How Should One Read a Book?”, *The Second Common Reader*, Harmondsworth: Penguin Books Limited, 1944, p. 205.
- ⑧ 参考瞿世镜译文, “论现代小说”, 《论小说与小说家》, 第 13 页。
- ⑨ Virginia Woolf, “Phases of Fiction”, *Granite and Rainbow*, London: The Hogarth Press. 1958. p. 110.
- ⑩ 同上。
- ⑪ 同上。
- ⑫ 瞿世镜, “弗吉尼亚·伍尔夫的小说理论”, 《论小说与小说家》, 第 242 – 245 页。
- ⑬ “Phases of Fiction”, p. 111.
- ⑭ 同上, p. 141。
- ⑮ 同上。
- ⑯ “弗吉尼亚·伍尔夫的小说理论”, 第 205 页。
- ⑰ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London: The Hogarth Press, 1942, p. 164.
- ⑱ 参考瞿世镜译文, “弗吉尼亚·伍尔夫的小说理论”, 《论小说与小说家》, 第 255 页。
- ⑲ 参考瞿世镜译文, “狭窄的艺术之桥”, 《论小说与小说家》, 第 218 页。
- ⑳ 参考瞿世镜译文, “弗吉尼亚·伍尔夫的小说理论”, 《论小说与小说家》, 第 240 页。
- ㉑ 参考瞿世镜译文, “论现代小说”, 《论小说与小说家》, 第 7 – 8 页。
- ㉒ Virginia Woolf, “Modern Fiction”, *20th Century Literary Criticism*, (ed.) David Lodge, London and New York: Longman Group Limited, 1972, p. 89.
- ㉓ 同上, p. 87。
- ㉔ Virginia Woolf, “Women and Fiction”, *Granite and Rainbow*, London: The Hogarth Press, 1958, p. 79.
- ㉕ *A Room of One's Own*, p. 106.
- ㉖ Virginia Woolf, “‘Jane Eyre’ and ‘Wuthering Heights’”, *The Common Reader*, Harmondsworth: Penguin Books Limited, 1938, p. 156.

- ②⑦ 同上, p. 159。
- ②⑧ Virginia Woolf, “ ‘ Jane Eyre’ and ‘ Wuthering Heights’ ”, *The Common Reader*, Harmondsworth :Penguin Books Limited, 1938, pp. 158 – 159.
- ②⑨ Virginia Woolf, “ Jane Austen ”, *The Common Reader*, Harmondsworth :Penguin Books Limited, 1938, p. 138.
- ③⑩ 同上, p. 140。
- ③⑪ Virginia Woolf, “ The Patron and the Crocus ”, *The Common Reader*, Harmondsworth :Penguin Books Limited, 1938, p. 207.
- ③⑫ 同上。
- ③⑬ 同上, p. 206。
- ③⑭ “ Life and the Novelist ”, p. 47.
- ③⑮ 同上, p. 46。
- ③⑯ 同上。
- ③⑰ Virginia Woolf, “ The Narrow Bridge of Art ”, *Granite and Rainbow*, London :The Hogarth Press, 1958, p. 22.
- ③⑱ 同上。
- ③⑲ “ Life and the Novelist ”, p. 45.
- ④⑩ Virginia Woolf, “ On Reading Meredith ”, *Granite and Rainbow*, London :The Hogarth Press, 1958, p. 50.
- ④⑪ 同上。
- ④⑫ 同上, pp. 50 – 51。
- ④⑬ “ Phases of Fiction ”, p. 112.
- ④⑭ “ ‘ Jane Eyre’ and ‘ Wuthering Heights’ ”, p. 156.
- ④⑮ 同上。
- ④⑯ “ Phases of Fiction ”, p. 129.

第 6 章

乔伊斯和劳伦斯的贡献

从严格意义上讲,乔伊斯(James Joyce, 1882—1941)和劳伦斯(David Herbert Lawrence, 1885—1930)都称不上理论家,但是如果把他们从英国小说理论发展史上一笔勾销,那将是一个特大的错误。劳伦斯一生只写过一部文学批评方面的专著,即《美国经典文学研究》(*Studies in Classic American Literature*, 1924),然而他写过大量的文学评论文章,其中涉及小说理论问题的不在少数。而且,他的书信中几乎每一篇都要对自己或别人的作品加以评论,因而多多少少地反映了他的文学观,尤其是小说观。至于乔伊斯,即便他没有写过有关小说理论的只言片语,他的创作实践本身就是对小说理论的一种间接却又巨大的贡献——即便把同时期的其他所有人的小说理论加在一起,也抵不过他的创作实践给整个 20 世纪的小说发展进程带来的影响,何况他确实曾经把自己的理论观点付诸笔墨。因此,回顾一下他和劳伦斯各自的小说观是不无裨益的。鉴于他俩常常被同样贴上“现代主义”的标签,而他们各自的小说观却又大相径庭,把他们放在同一章中讨论似乎能够增添一层趣味。

第一节 乔伊斯论小说艺术

跟本书选择的其他主要代表人物不同的是,乔伊斯的理论见解

大都是通过他的小说人物之口表述的。他的名著《尤利西斯》、《芬尼根的觉醒》(*The Finnegans Wake*, 1939)和《青年艺术家的肖像》(*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1914—1915)都不同程度地传达了作者本人的小说思想。例如,在《芬尼根的觉醒》中,乔伊斯借人物依尼斯之口主张小说反映‘个人生活’和‘意识之火’。^①又如,在《尤利西斯》中,他借布鲁姆之口重申了他在《青年艺术家的肖像》中给小说‘节奏’(rhythm)下的定义,即‘任何具有审美价值的整体中部分与部分之间的首要形式审美关系’。^②不过,乔伊斯最主要的理论建树集中在《青年艺术家的肖像》一书(包括该书的初稿《斯蒂芬英雄》——*Stephen Hero*)中,而且都由斯蒂芬之口表达。在这些见解中,有两个观点最为重要:一是‘作者引退论’,二是‘顿悟说’。

首先让我们来看一下乔伊斯有关作者引退的主张。在他看来,小说艺术最忌在情感上呈现动态,即小说家暴露自己的情感;真正的“审美情感”(esthetic emotion)应该呈静态,即作品中不掺杂作者自己的情感:‘艺术家就像创造万物的上帝,或留在造物之内,或藏于其后,或远在其外,或高于其上,他出神入化地不为人所察觉,不动声色地剥着指甲在旁观。’^③实事求是地讲,这一观点并没有太多的新意——在乔伊斯之前的詹姆斯等人已经发表过类似的观点,不过,由于乔氏表述这一观点的方式特别生动,所以上面这段话在西方学术界广为引用,其影响之大也就可想而知。值得一提的是,这一观点还反映了乔氏在艺术和生活关系问题上的立场:艺术在他的心目中占据着至高无上的地位,而未经艺术加工的生活对他几乎没有丝毫吸引力,这跟劳伦斯(见本章第二节)和威尔斯(见本篇第一章)等人主张让艺术为生活服务的观点形成了鲜明的对照。劳伦斯和威尔斯都赞同作者跟读者有一种情感交流,而且他们也很在意读者对自己作品的反应,可是乔伊斯却极力反对小说家迎合大众的口味。他在19岁时曾经写过题为‘乌合之众之日’(*The Day of the Rabblemen*)的文章,其中表明了相应的立场:‘如果艺术家追求大众的青睞,他就难

免染上盲目崇拜和自欺欺人的恶习……不管是什么人,在他挣脱周围不良影响——如某个狂热的运动,或暗语伤人的风气,以及任何虚荣心和递减的野心的影响——之前,都根本称不上艺术家。”^④乔氏的这一席话能够帮助我们更深入地理解为什么他提倡小说艺术中的非个人化倾向。许多学者在评价作者引退论时,都是从如何取得最佳真实效果的角度寻求原因,这固然有其一定的道理。然而,艺术自主原则应该是导致作者引退论的另一个重要原因。

乔伊斯真正具有新意的理论观点是他的“顿悟说”。“顿悟”(epiphany)一词源于基督教,意思是初生的耶稣在东方三贤(the Three Magi)面前的突然显现。是乔伊斯首次把该术语引入小说领域,并赋予新的意义。在《青年艺术家的肖像》的初稿中,乔氏这样阐述了他的顿悟说:

所谓顿悟,指的是突然的精神感悟。无论是通俗的言辞,还是平庸的手势,或者是一种值得记忆的心境,都可以引发顿悟。他(笔者按 指斯蒂芬)认为文人应该极其小心地记录下这些顿悟现象,并且意识到这些现象虽然很妙,但是却稍纵即逝。他告诉克兰利,仓库办公室里的那座钟就有可能引发顿悟。^⑤

在上面这段话的几行之后,乔氏又用直接引语的形式——借斯蒂芬之口——作了补充:“请这样想象:我对那座钟的瞥视就像灵魂的眼睛在搜寻——灵魂之眼试图精确地调整视线的焦距。一旦焦距对准之后,那座钟的意义就会被突然领悟。”^⑥在相隔一页之后,乔氏又进一步加以说明:“这就是我称作顿悟的时刻:首先我们认识到有关物体是一个整体,然后我们认识到它是一个有组织、有结构的复合体……最后,当各个部分之间的关系达到精妙的程度——各个部分都和某个特殊的点发生了联系时,我们认识到了它的实质。它的灵魂、它的本性冲破了它的外衣,跳入了我们的眼帘。在其结构如此调整之后,最普通的物体的灵魂似乎在我们面前灵光四射。此时的物

体给我们带来了顿悟。”^⑦至此,乔氏的意思已经非常清楚:顿悟首先是指某个特殊的时刻。经过小说家的艺术加工,那些平时最不起眼的人、事、物突然在那个时刻迸发出灵光,也就是把读者导入精神感悟的状态。当然,要使读者进入豁然开朗的境界,作者自己首先要有所精神感悟,这就是乔氏在上文中提倡‘记录这些顿悟’的原因。

无论是乔伊斯的作者引退论,还是他的顿悟说,都对后人产生了深远的影响。他的顿悟说尤其如此:它不仅引发了许多学者的理论阐述,而且还指导了许多小说家(如厄普代克 John Updike, 1932—)的创作实践。^⑧从表面上看,乔氏主张的是艺术至上的思想,但是他所追求的艺术本身是对现实生活的贡献:他的作者引退论和顿悟说都强调对生活的艺术加工,而经过艺术加工的生活必然会对现实生活起到指导作用和改造作用。

第二节 劳伦斯论小说与生活的关系

跟乔伊斯相比,劳伦斯的影响自然要稍逊一筹,然而他也是一个不可小觑的人物。且不谈他的小说创作实践,光是他的理论表述就不容忽视。安东尼·比尔(Anthony Beal, 1925—)曾经这样评价劳伦斯小说观的重要性:“任何有关小说或文学与道德之间关系的讨论都必须考虑到他的观点。”^⑨比尔的见解并非毫无道理。

如果说乔伊斯更多地强调小说艺术的自主性,那么劳伦斯则更注重小说艺术如何为现实生活服务。概括起来,劳氏的小说观主要涉及两个方面:一是小说的重要性,二是小说与道德的关系。

在劳伦斯发表的众多文章中,影响最大的要数《小说为何重要》(“Why the Novel Matters”, 1936)一文,而其中又要数下面这句话流传最广:“小说是唯一光彩夺目的生活之书。”^⑩可以说,这句话构成了劳氏小说观的基本点——他的所有论述都由此演化而成。在劳

氏看来,小说之所以重要,是因为只有它能够提供全部生活,而‘除了生活之外,没有任何东西是重要的’。^⑪

劳伦斯所说的‘生活’有两层意思。

其一,首先要由人的身体去感知生活,而不仅仅是依赖理智或纯粹的精神。他尤其反对把精神置于物质之上的宗教观和哲学观。下面这段话显示了他的基本态度:‘如果你是一位牧师,你会谈论天上的灵魂。如果你是一位小说家,你会知道天堂就在你的手底心,就在你的鼻尖上……天堂属于来世,不过我对任何来世的事情都不感兴趣。如果你是一位哲学家,你会谈论永恒,以及无所不知的纯粹的精神。然而,如果你捡起一本小说来阅读,你会立即明白永恒只是肉身之壶——假如我们把人的肉身比作水壶的话——上面的手柄而已;至于知识,如果我把手指伸入火中,我就会对燃烧产生一种切身体会,而所谓的涅槃仅仅是一种猜测而已。’^⑫显然,劳伦斯把唯物主义思想溶入了他的小说观。

其二,生活意味着人的全方位发展。劳伦斯认为真正活着的人是活生生的全人,而不是朝单一方向发展的畸形人,因此他十分强调整体大于部分的思想:‘我是一个活生生的全人,我大于我的灵魂,大于我的精神,大于我的身体,大于我的思想,大于我的意识,大于任何仅仅是我某个部分的东西。’^⑬当然,这里所说的‘我’只是抽象的我、理想的我。人要达到这一理想,还需要来自外部的帮助和指引。按照劳氏的观点,指针的力量不是来自哲学和宗教,也不是来自科学,甚至不是来自诗歌,而只能来自小说,并且只能来自最好的小说:“让我们向小说学习。在小说中,人物除非真正地生活着,否则就一钱不值……在这个疯狂混乱的人世,我们需要某种指引……生活着,做一个活人,做一个活生生的全人:这才是关键。正是在这一点上,最优秀的小说能够帮助你,而且其效果远在其他任何帮助之上。小说能够帮助你避免成为行尸走肉。”^⑭也正是因为小说的特长在于它能够帮助人全面发展,所以劳伦斯认为它的重要性超过了其他书籍:

“作为小说家,我认为自己比圣人、科学家、哲学家和诗人都要优越,因为他们只是掌握了活人不同零星部位的大师,而从来就没有掌握人的全体。”^⑮劳氏的这番言论已经——而且必然——招来不少小说领域之外人士的非议。不过,这跟本书的主旨关系不大。我们所要强调的是,劳氏以他特有的旺盛精力和振聋发聩的文字,确确实实为小说的存在理由和地位起了呐喊助威的作用。他的观点是 19 世纪注重小说的用处这一思想的延续(见本书第二篇第一章)。

劳伦斯对生活的基本态度还决定了他对道德与小说之间关系的看法。上文的讨论其实已经暗示:劳氏心目中的“生活”还有“生命”这一层意思——英语原文“life”一词本身就是一个双关语。“生命”不仅存在于前文提到的活生生的全人之中,而且还存在于人与整个宇宙的关系之中,这是劳氏讨论小说和道德问题的前提。

在他的名篇《道德与小说》(“Morality and the Novel”, 1925)一文中,劳伦斯一开头便为小说艺术规定了一个“恰当的目的”,即“揭示人在活生生的时刻与周围宇宙之间的关系”。^⑯按照劳氏的看法,凡是能够揭示这种关系的小说便是有道德的,否则就是不道德的。上面这句引语中有一处值得特别留意,即“活生生的时刻”:人与宇宙之间的关系每时每刻都在变化着,因此小说家需要捕捉并揭示的是一种动态平衡:“道德是存在于我和我周围宇宙之间的那种微妙的、永远颤动与变化着的平衡。”^⑰劳氏的真正意思是,只有把人和宇宙之间的关系(当然包括人与人、人与社会和自然之间的关系)放在具体的时间、地点和环境之中加以考察,才能真正揭示其中的相关性;如果把人与宇宙之间的关系看作是一成不变的(也就是脱离具体时间、地点和环境去考察),那么最终得到的结果就不是真实的,因而也是不道德的。用劳氏的原话说:“任何事物在它自己的时间、地点和环境之中都是真实的,而在它自己的时间、地点和环境之外则都是不真实的。”^⑱

基于以上论点,劳伦斯又一次强调了小说的优越性:“哲学、宗教

和科学全都忙于作出定论,以取得一种静态平衡。宗教的定论是只有一个上帝,而这位上帝总是在规定着‘你该做什么,不该做什么’,而且每次都斩钉截铁,哲学总是抓住固定的思想不放,而科学则一味地抓着它的那些‘规律’:无论何时,无论何地,它们不是要把我们拴在这棵树上,就是要把我们吊在那棵树上。”^{①⑨}这种静态平衡恰恰和劳氏所说的、反映道德标准的动态平衡相对立:“如果你试图通过小说来作定论,那么小说不是死于非命,就是奋而反抗,推翻你的定论。”^{②⑩}简而言之,劳氏为小说设下了两条道德方面的评判标准:1)看它是否能帮助人与外部世界建立起某种联系;2)这种联系的意义和生命力在于它能否反映整个世界变动不居的状况。

尽管劳伦斯不无偏激之处,然而他又不乏真知灼见。这些见解至今仍有着重要的现实意义,其中至少有两点值得一提:第一,劳氏主张用发展的眼光、具体情况具体对待的态度去揭示人和宇宙万物之间的关系,这无疑也应该是如今每个小说家的准则。第二,劳氏的动态平衡观有助于回答小说是否死亡的问题。在人类已经跨入21世纪的今天,“小说已经死亡”的呼声仍然不绝于耳,其主要论据之一是小小说的题材已经穷尽,或者像伯贡齐所说的那样,“小说已经不再新”。^{②⑪}然而,如果我们运用劳氏的观点,就会发现小说始终在揭示着一种新的关系(人与宇宙关系不断在变化),因此小说艺术应该是一种常新的艺术。

以上分析表明,乔伊斯和劳伦斯之间的差异主要体现在他们对生活和艺术的主次问题的看法上。对乔伊斯来说,小说艺术本身就是存在的理由——与其说生活造就了艺术,不如说艺术造就了生活。对劳伦斯来说,生活是艺术的源泉,而艺术则必须为生活服务。从哲学的角度来看,我们当然更倾向于同意劳伦斯把生活作为艺术本源的观点。不过,乔伊斯除了在艺术本源问题上的失误以外,他对小说艺术的孜孜追求,尤其是他对顿悟——于普通事物中发掘美的灵光

——的倡导,何尝不也是为现实生活提供了一种优质服务?

注释:

- ① 转引自 Philip Stevick(ed.), *The Theory of the Novel*, London: The Free Press, 1967, p. 406。
- ② 详情见 Richard Ellmann(ed.), *James Joyce: Poems and Shorter Writings*, London: Faber & Faber, 1991, p. 277。
- ③ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London: Jonathan Cape, 1941, p. 219。
- ④ 转引自 Harry Levin, *James Joyce: a Critical Introduction*, London: Faber and Faber, 1942, p. 25。
- ⑤ James Joyce, *Stephen Hero*, London: Jonathan Cape, 1944, p. 216。
- ⑥ 同上, pp. 216 – 217。
- ⑦ 同上, p. 218。
- ⑧ 见殷企平所著《小说艺术管窥》, 天津: 百花文艺出版社, 1995 年, 第 91 – 104 页。
- ⑨ Anthony Beal, “Introduction to *Selected Literary Criticism*”, London: William Heinemann LTD., 1955. p. x。
- ⑩ D. H. Lawrence, “Why the Novel Matters”, 载 *Selected Literary Criticism*, (ed.) Anthony Beal, London: William Heinemann LTD., 1955, p. 105。
- ⑪ 同上, p. 104。
- ⑫ 同上, p. 103。
- ⑬ 同上, p. 104。
- ⑭ 同上, pp. 106 – 107。
- ⑮ 同上, p. 105。
- ⑯ D. H. Lawrence, “Morality and the Novel”, 载 *Selected Literary Criticism*, p. 108。

- ⑰ 同上,p. 109。
- ⑱ 同上,p. 110。
- ⑲ 同上。
- ⑳ 同上。
- ㉑ 见本书第四篇第八章。

第 7 章

鲍温和她的小说三要素

作为小说家,伊丽莎白·鲍温(Elizabeth Bowen, 1899—1973)的名字相当响亮,可是她的小说观却鲜有人问津。虽然她的理论建树不算太多,但是她有一个鲜明的特色,即用浅显易懂的语言表述深刻的道理。鲍氏的理论见解主要见于两本薄薄的小书《英国小说家》(*English Novelists*, 1942)和《安东尼·特罗洛普:一种新的评价》(*Anthony Trollope: A New Judgement*, 1946)。她的最大贡献是提出了小说的三个要素,即逼真生动的情节、逼真生动的人物以及对人际关系的兴趣。本章的讨论也将围绕这三个要素展开。

第一节 逼真生动的情节

在《英国小说家》一书中,鲍温把“逼真而生动的情节”(likely and living plot)列为小说的三大要素之一。^①视情节为小说的要素,这本身在当时并无新意。鲍氏的特点是突出情节的真实性和生动性。她指出,在笛福和斯威夫特(Jonathan Swift, 1667—1745)之前,李雷(John Lyly, 1553—1606)、锡德尼(Sir Philip Sydney, 1554—1586)和格林(Robert Greene, 1560—1592)等人已经写过不少类似小说的散文作品,而且其中都有情节。然而由于他们的作品缺乏可信度,因此充其量只能算是英国小说的“虚假的曙光”。^②在鲍氏

看来,真正的曙光始于笛福,她的理由主要有两条。第一,是笛福真正开始刻画人物(我们将在本书第二节着重讨论人物这一要素)。第二,笛福“为我们设定了一条重要的规则,即讲故事者必须可信”。^③鲍氏承认,笛福把情节放在了比人物更重要的位置,但是因为他的情节逼真而生动,所以他称得上英国小说的真正祖师爷。

根据鲍温的阐述,情节的生动性和逼真性主要取决于两点,即令人信服的细节以及对事物因果关系的研究。她对理查逊十分赞赏,其原因主要是后者“不仅推崇细节描写,而且对细节在艺术中的地位始终保持着良好的分寸感”。^④关于事物的因果关系,鲍氏作了如下表述:“人的行为很少遵循某个设定的步骤(或大脑事先计划的步骤),因为常常有偶然事件导致越轨现象。使行为越轨的偶然事件的性质和原因可以被称作小说的材料。”^⑤这段话其实既牵涉到情节,又牵涉到人物(本章第二节的话题)。就情节而言,鲍氏此处显然表明了这样一个观点:小说的情节必须有助于揭示偶然事件的性质和原因,也就是有助于探讨那些看似偶然、其实是必然的生活现象。事实上,不少评论家在判断具体小说情节的优劣时,都遵循了鲍氏所说的原则。

鲍温有关情节的论述中还有一个观点值得一提,即小说家构思的第一步是确定情节。鲍氏是在《安东尼·特罗洛普:一种新评价》一书——该书以戏剧的形式写成,书中特罗洛普的立场其实也代表了鲍温的立场——中提出这一观点的:“我首先设计出情节,然后就抓住它不放——上帝为证。我让所有人物都按照情节发展。除此之外,没有任何方法可言!”^⑥究竟是情节产生人物,还是人物产生情节?这个问题就像先有鸡蛋还是先有鸡的问题一样,既很有意思,又很难说清。弗兰科·克莫德曾经于20世纪70年代就此发表过比较深刻的见解(见本书第四篇第三章第四节)。相形之下,鲍氏所谓情节先于人物的观点显得过于简单和武断。不过,需要说明的是,鲍氏所说的“情节先行”纯粹是时间次序上的概念,而并没有把情节的重要性置于人物之上的意思。事实上,鲍氏的天平更多地向着人物倾斜。

这正是本章第二节的话题。

第二节 逼真生动的人物

“逼真而生动的人物”(likely and living character)是鲍温心目中小说的又一个要素。^⑦前文提到,在情节和人物两大要素中,后者其实更多地受到鲍氏的青睐。虽然她没有直说,但是她的许多论述(包括语气和篇幅等)都表明她更重视人物。一个最明显的标志是她在论证小说的体裁特性和产生条件时,往往是从人物的角度入手。

首先让我们来看一下鲍温是怎样论述小说体裁特性的。她把小说与诗画作这样的区别:“我们从画家和诗人那里期待崇高(或永恒),而从小说家那里则期待熟悉的日常生活”。^⑧然而,这一说法很快会引出以下疑问:我们在200年以前的小说中是否也能找到那种似曾相识的亲切感呢?鲍氏的回答是肯定的,而她的依据是人的本性:虽然200多年前的“言语、服饰、习惯和礼仪与如今的不同”,但是“男人和女人们的根本特性几乎未变”。^⑨因此,“在伟大的小说中,我们能够辨认出那些独立于时间、贯穿于人类历史的基本特点”。^⑩换言之,小说要维持自己贴近日常生活的特性,就必须通过人物的刻画来达到目的——由于人类本性的“不变性”,200年以前的小说家只要使他笔下的人物忠实于他那个时代,就能保证其200年以后仍然栩栩如生。鲍氏的这一观点不能说没有自己的特色。

从人物的角度论证小说产生的条件,这也是鲍温的一个特点。谈到小说的产生条件,一般学者大都会把眼光投向中产阶级的兴起、印刷技术的改进、科学精神的弘扬、民主思想的传播,等等。鲍温对这些因素也都认可,不过她尤其强调人物是否成熟这一关键因素。她这样阐述英国小说产生于18世纪的原因:“为什么小说诞生在18世纪呢?诚然,才华出众的小品文作家在此之前就已经称雄多时,然

而真正向小说迈进了一大步的是斯梯尔(Richard Steele, 1672—1729)和爱迪森(Joseph Addison, 1672—1719)——他们分别在《闲谈报》(*The Tatler*, 1709—1711)和《旁观者报》(*The Spectator*, 1711—1712)中发表人物速写,大大激发了读者对人物的兴趣。或许应该这样说:对人物的兴趣本来已经开始存在,但是斯梯尔和爱迪森提高了这种兴趣。毕克斯达夫先生的俱乐部的成员们(见于《闲谈报》)以及罗杰·德·考佛利勋爵和他的朋友们(见于《旁观者报》)达到了完全可信的程度,以致他们走出了印刷物,进入了真实的生活。这些人物都有自己的个性,而不再是那些曾经主宰英国散文故事和戏剧的人物类型。要把罗杰勋爵和上述其他人物变成小说人物,只需延续不断地叙述他们的行动就行——只是他们的创造者们没有选择这样做罢了”。^⑪在这段话中,特别值得注意的是鲍氏对人物可信程度的强调。离开了这一条,小说的成熟就无从谈起。

鲍温有关人物的论述还涉及了另一个有趣的问题,即在小说的实际创作过程中,人物往往会表现出很大的自主性。上一节中曾经提到,她在构思步骤上把情节置于人物之前,但是这并不意味着人物的重要性不如情节。她之所以提倡先考虑情节,很可能是由于她觉得人物比情节更加难以驾驭。请看《安东尼·特罗洛普:一种新评价》中的一段对话:

威廉: ……你的人物从何而来?……他们个个有血有肉,活龙活现!

特罗洛普: 噢,是的,他们都活龙活现。(窃笑)比我还多一点儿生气!

(反省片刻,然后便含糊其词)噢,你知道他们都跃然纸上,他们干脆跃了出来……

威廉: 可是从何而跃呢?

特罗洛普:(带着真正的虔诚)你问万能的上帝吧,我的孩子。

……^⑫

鲍温此处的真正用意是 想要让人物逼真生动,就得让作者顺着人物的内在发展逻辑走,而这种发展逻辑只能在创作过程中一步一步地发现,不可能在事先就有一个清楚的轮廓。

鲍氏的下面这段话(通过特罗洛普之口)说得更为明白,也更为生动:“我不断地从我自己的人物那里了解我自己。有人说当父亲本身就是受教育——你可以经常从你的孩子身上发现一些你自己身上也有的东西,而你以前从来就没有发现过。同样,我发现当小说家也是受教育,而且比当父亲所受的教育更多。我笔下的人物——我指的是他们中间被刻画得最为成功的那些人物——都比现实生活中的我更加果断,更加自信,更加活跃,更加令人羡慕(假如有关人物是值得羡慕的话)。(窃笑)我的人物堂而皇之地进入我的内心,在那儿东张西望,上下打量,然后汲取我身上可以汲取的所有东西。啊,他们可不是等闲之辈。(再次窃笑)他们成了我的指挥——我的笑和推理能力全都听从他们的指挥。更要紧的是,他们使我在自己身上发现了以前从未察觉的许多东西,如欲望、顾虑、志向和白日梦,等等。”^⑬鲍氏这里表达的思想,跟如今颇受重视的小说复调理论没有质的区别。值得称道的是,鲍氏用以表达这一思想的语言比巴赫金等人更加易懂,而且形式也更加生动。

第三节 对人际关系的兴趣

小说在具备了以上两大要素之后,仍然离鲍温理想中的小说相差一大步,因为“还需要有第三个要素来合并这两个要素。”^⑭这第三个要素就是“对人际关系的兴趣”。^⑮所谓对人际关系的兴趣,主要是指小说家应该挖掘并表现“男人与男人、男人与女人之间的相互影响、相互作用和相互冲突”。^⑯前文提到,鲍氏认为小说的材料应该是那些干扰人类行为的意外事件的性质和原因。这种因果关系固然往

往跟情节有关,但是跟人际关系却有着更多的瓜葛:“两个人不同欲望的冲突比一场风暴或一次翻车事故更加重要。”^{①7}鲍氏的高明之处在于,她仅仅用上引一句话就点明了人际关系为什么能把情节和人物衔接或‘合并’在一起,以及怎么样把两者连接在一起的问题。

鲍温有关小说第三要素的观点还有一层更加重要的意思,即人际关系多种多样,其中最主要的莫过于个人与社会(即任何其他人的世界)之间的关系。在她看来,对这种关系的清醒认识是英国的小说诞生于18世纪的另一个决定性因素:“一个人和社会之间的关系是有关任何小说的概念的有机部分。在十八世纪,关于社会的概念已经成形:小说实际上是注重社会的时代的产物。一个人和社会之间的关系被视为首要人际关系——人可以用隐居的方式逃离社会,或者用流浪的方式抵抗社会,但是他无法忽视社会,因为社会的存在赋予他以意义,决定了他的状态。”^{①8}既然社会存在无法回避,那么小说家不管愿意与否,都得正视它在小说创作中的地位。事实上,鲍氏认为只要小说家着手描写人的行为,他就不可避免地要受到社会的制约:“小说家必须接受一个为读者所熟知的事实——不管人的行为范围有多大,不管这种行为怎样曲折变化,它都很少能越过某些界线。是什么规定了这些界线?是社会。我们可以把社会称作任何其他人的世界。在这一世界中,每个男人或女人一生下来就继承了一席之地。”^{①9}用如此明白的语言来说明社会对小说家的制约,这在英国小说批评史上并不多见。

鲍温有关人际关系——尤其是人与社会之间关系——的论述,至少有三方面的意义。

其一,它有助于推动小说为社会服务这一思想的传播。

其二,它有助与解释为什么“爱”(love interest)是小说的永恒主题——由于爱首先意味着人际关系,因此鲍氏认为“小说必然涉及爱,虽然可以是非常广义上的爱”。^{②0}

其三,它有助于加深人们对小说道德功能的认识——鲍氏始终

坚持了这样的道德立场：“如果人们不光是为自己而活着，不是在真空中活着，那么他们就会变得更加有趣，而不是相反。”^①鲍氏的这一道德立场本身固然值得赞赏，但是更加值得赞赏的是她揭示了小说实现其道德功能的途径：激发读者对人际关系的兴趣。

最后还须指出的是，鲍温小说观中的社会关怀和道德关怀实际上是对威尔斯、福斯特和劳伦斯等人小说理论的继承和呼应。^②如果我们再把视线往前推移一些，就会发现她的小说思想跟 19 世纪中叶前后英国小说批评的主旋律——小说的用处——完全合拍。^③可以说，她是英国小说功用理论传统中继往开来的又一个重要人物。

注释：

- ① Elizabeth Bowen, *English Novelists*, London: William Collins Sons and Co. LTD, 1942, p. 13.
- ② 同上, pp. 8-12。
- ③ 同上, p. 12。
- ④ 同上, p. 15。
- ⑤ 同上, P. 13。
- ⑥ Elizabeth Bowen, *Anthony Trollope: A New Judgement*, London: Oxford University Press, 1946, p. 12.
- ⑦ *English Novelists*, p. 13.
- ⑧ 同上, p. 8。
- ⑨ 同上。
- ⑩ 同上。
- ⑪ 同上, p. 12。
- ⑫ *Anthony Trollope: A New Judgement*, p. 11.
- ⑬ 同上, pp. 13-14。
- ⑭ *English Novelists*, p. 13.

-
- ⑮ 同上。
- ⑯ 同上。
- ⑰ 同上。
- ⑱ 同上,p. 14。
- ⑲ 同上,p. 20。
- ⑳ 同上,p. 13。
- ㉑ 同上,p. 14。
- ㉒ 分别参考本书第三篇第一章、第三章和第六章。
- ㉓ 见本书第二篇第一章。

第四篇 反思、创新时期：二战以后

概 述

第二次世界大战以后,英国小说批评的走向大致表现出“反思”和“创新”这两大特征。

所谓“反思”,主要指对小说的状况以及小说批评本身的反思。当然,类似的反思并非这一时期独有的现象,但是先前的反思恐怕从来没有像这一时期那样持续不断,从来不曾伴随着像这一时期那样强烈的危机意识。促成这种反思的有社会、政治、科技和文化等方面的深刻原因,不过最直接的原因是西方小说陷入了前所未有的窘境:一方面,小说被诊断出各种各样的“疾病”,如默多克和威廉斯所发现的“总体方式”和“个体方式”之间的断裂(分别见本篇第四章和第五章);另一方面,“小说死亡”的呼声空前高涨,就连布洛克—罗斯和伯贡齐这样颇具影响的人物也都认定小说已经垂死挣扎了很久,或是认定它已经完全失去了新意,彻底改变了性质。与小说危机相伴而行的是小说批评的困境:既然小说本身都已濒临绝境,那么小说批评又何以安身立命?皮之不存,毛将焉附?当然,如本书以下各章所示,绝大部分批评家和理论家都对小说的前景持谨慎的乐观态度,不过他们都必须以直接或间接的方式对小说死活问题作出回答。这种回答的先决条件自然是对小说的性质和生存状况的反思,同时也要牵涉到对小说批评自身的反思——传统的理论是否还能充分地描述处于风云激荡中的小说?如果不能,应该作什么样的修正?促使英国小说批评反观自身的另一个重要原因是欧美新学各路思潮的冲

击。从俄国形式主义和英美新批评理论到法国的结构主义和后结构主义,从雅克布森、巴赫金到巴尔特、布思和斯皮策(Leo Spitzer, 1939—),一股股强大的旋风一次次跟英国本土小说理论碰撞、交汇,推动并加快了后者的反思进程。

反思意味着创新。事实上,这一时期除少数人——如李维斯——以‘反理论’的姿态出现以外(其实他们是以选择、整理并分析具体例子的方法来促进理论的发展),每一位英国小说批评家都在不同程度上意识到了原有理论的局限性;他们或设计新框架(如洛奇和瓦特),或运用新方法(如克莫德和默多克),或寻找新术语(如威廉斯和布洛克-罗斯),或开辟新视角(如伯贡齐),或干脆创立新的小说诗学(如布雷德伯里)。他们一方面博采众长,注意从欧美文艺新思潮中摄取营养;另一方面又无一例外地拒绝全盘照搬任何新的‘主义’,而是始终与后者保持一定的批评距离。这方面的典型例子包括克莫德对巴尔特有关‘可读文本’和‘可写文本’等概念的质疑、福尔斯对罗伯-格里耶(Alain Robbe-Grillet, 1922—)的形式主义观点的反驳、伯贡齐对布思的挑战以及洛奇对后现代主义理论的批评。虽然本书以下各章介绍的诸位代表人物都没有拿某个新的‘主义’来标榜自己,但是他们都确实为小说批评作出了新的贡献。他们提出的许多原创性观点其实已经产生了重大的影响。例如,瓦特提出了形式现实主义是小说体裁的最大公分母的观点,同时还把呈现式现实主义和评价式现实主义之间的调和看作小说体裁成熟的标志;这两个观点已经被广泛引用。又如,克莫德借鉴了史学和神学领域中的研究成果,并在此基础上提出了一个崭新的观点:小说的结局可以跟史学中的终极关怀以及神学家们对世界末日的预测及其研究相类比。再如,威廉斯关于可知群体的观点比迄今为止的任何其他观点都更加有力地说明了小说存在的必要性。其他具有突破性意义的理论贡献包括默多克有关‘他人意识’的论述、布洛克-罗斯关于受码读者的分类、伯贡齐对真实作者和隐含叙述者之间距离的可变性

的研究、布雷德伯里对小说的双重习性的多角度剖析,以及洛奇对小说的诗学特征、语言模式规则和文体本质的揭示。还须一提的是,这一时期对现实主义的内涵和外延的研究取得了接二连三的新进展:从瓦特到威廉斯,从布洛克-罗斯到布雷德伯里,现实主义的概念一次又一次地被重新界定,而每一次重新界定都给人带来了新的启迪。

第 1 章

李维斯的“反理论”

在 20 世纪 30 年代和 50 年代之间的英国文坛,李维斯(Frank Raymond Leavis, 1895—1978)是一位叱咤风云的人物。他的《伟大的传统》(*The Great Tradition*, 1948)、《共同的追求》(*The Common Pursuit*, 1952)和《作为小说家的迪·赫·劳伦斯》(*D. H. Lawrence: Novelist*, 1955)等书早已成了广为流传的经典之作。他的影响还不限于著书立说——他在剑桥大学讲台上发出的魅力曾经吸引并征服了许许多多才华的学者。当他从剑桥退休时,他已经“改变了他所处时代的精神趋向”。^①尽管如此,如果我们说他对小说理论作出了很大的贡献,就很可能引起不小的争议。李氏常常被人戴上“反理论”和“反哲学”的桂冠,而且他本人也多次激烈地否认自己是理论家。这样的人似乎不应该在英国小说理论发展史上占有一席之地,然而本章所要证明的恰恰是与此相反的观点。

虽然李维斯常常以“反理论”的姿态出现,甚至还把自己称为“反哲学家”(anti-philosopher),^②但是正如卡仑指出的那样,李氏是在剑桥学府中浓厚的哲学氛围内成长起来的。^③也就是说,他不可能不受到主宰剑桥的穆尔、罗素和维特根斯坦等人思想的熏陶,而后者又跟洛克、休姆、边沁和密尔等人的哲学思想一脉相承。饶有趣味的是,正因为李维斯熟谙诸家哲学思想,他才有资格、有条件采取“反哲学”的立场。坦纳说得好:李维斯对哲学中危险区域的直觉……超乎寻常地敏锐;他就如何对付这些危险区域的见解也属于一流的哲

学思想。”^④确如坦纳所说,李维斯对理论的危险性保持着高度的警惕。任何理论都有其缺陷和危险区域,即便是完美的理论,也随时存在着被生搬硬套的危险。李氏对这一点非常清楚,所以他情愿带上“反理论”的假面具,也不愿带上任何冠冕堂皇的理论桂冠。不无辩证意味的是,李氏之所以对理论的危险区域看得一清二楚,是因为他有着不浅的理论素养。

事实上,如果我们较多地阅读李维斯的作品,就会发现他并无意诋毁理论,也无意否认理论给文学批评(自然包括小说批评)带来的益处。例如,在《文学批评和哲学》(“Literary Criticism and Philosophy”, 1952)一文中,他直言不讳地承认“哲学方面的训练会使人成为更好的文学批评家”。^⑤在同一篇文章中,他一方面强调自己所做的工作是“选择、整理并分析具体的例子”,另一方面又说:“我希望我的这种方法已经促进了理论。”^⑥确实,李氏用他特有的方法对小说理论作出了贡献——他并非真的要拒斥理论,而是想要高超地运用并充实理论。萨姆森(Anne Samson, 1933—)就曾赞扬他通过“拥抱具体”而“使抽象的概括增强了分量”。^⑦不仅如此,李氏在具体评论某个小说家或某种文学思潮时,还常常阐述他的理论标准和原则。凡是仔细阅读过他的著作的人,都会发现他对小说中的道德关怀、小说与生活的关系、小说家的个人成就与社会和传统的关系、小说的创作原则等问题都持有鲜明的立场,而且一有机会就加以披露。下面就让我们略作剖析。

伟大的小说必须显示出深刻的道德关怀,这是李维斯的一个主要观点。在《文学和社会》(“Literature and Society”, 1952)一文中,他明确提出价值判断是界定文学作品的关键:“如果要给我所说的‘文学’下个定义,有关价值判断的术语会起关键作用。”^⑧他对这一原则身体力行——在评论具体的小说作品时,他的确常常使用道德尺度。例如,他对劳伦斯推崇备至,其首要原因就是后者作品中强烈的道德意识。不过,李氏所说的道德意识并没有简单地停留在是非判断的水平上——如果仅仅是那样,就会跟他心目中的“伟大作品”

相去甚远。按照李氏的观点,劳伦斯作品之所以伟大,是因为他的“道德关怀比普通的道德判断要深刻得多”,是因为他对是非曲折背后的原因穷追不舍,是因为他致力于展示“哪些生活规律遭到了忽视”。^⑨这里所说的“生活”,主要是指人类社会的精神生活。在《伟大的传统》一书中,李氏把康拉德评判为少数难得的天才之一,而这天才的标志则是“对精神世界风云变幻的敏感性”。^⑩在李氏看来,小说家的这种对生活和道德价值的敏感性主要通过文字和文本结构来体现。换言之,没有对文字的敏感,价值判断就无从谈起。李氏还特别强调,他在考虑价值判断的含义时,心中想的“不是如何区分实际情形的价值高低,而是对艺术家所用文字的微妙之处和组织结构的复杂之处作出恰当反应的能力”。^⑪可见,通向理想道德境界的途径是小说本身,而不是任何可以游离于小说文字结构之外的道德说教——记住这一点对理解李氏的小说思想十分重要。

跟道德关怀紧密相连的是对生活的态度。李维斯认为乔治·艾略特、早期詹姆斯和康拉德代表了英国小说的伟大传统,并对个中原因作了这样的说明:“他们都有体验生活的巨大能力,都对生活持有一种崇敬而开放的态度,都明显有着一种强烈的道德意识。”^⑫“对生活的崇敬态度”一词不仅多次出现在《伟大的传统》一书中,而且还经常出现在他的另一些论著中。例如,他在《作为小说家的迪·赫·劳伦斯》一书中也明确地把这一态度作为衡量小说家是否伟大的尺度:“劳伦斯是最伟大的创造性作家。可以说,他对生活的基本态度是积极的。如果需要用某个术语来表示这一态度的本质的话,那么我们必须使用‘崇敬’一词。”^⑬李氏对“崇敬”的意思有一个附加说明:“‘崇敬’决不能被用来表示美化生活的倾向……这种态度是力量的体现,是对生活的洞察,是诚实地面对现实。”^⑭从李氏的其他类似言论的上下文来看,“崇敬生活”还含有“严肃”以及“关注人性”的意思。例如,他曾经肯定乔治·艾略特具有“一种对生活极为崇敬的态度,一种深刻而严肃的思想……一种对人性的兴趣”。^⑮此外,“崇敬生活”还

意味着小说家积极地投身于现实生活,尽可能多地汲取第一手的人生经验。李氏对晚期詹姆斯的不满就是因为后者过度地讲究小说的技巧,而对生活的直接体验却越来越少:“詹姆斯太多地作为小说家而活着,但是作为一个人,他的生活却不够丰富,因而露出了败笔。”^{①⑥}当然,李氏并非像威尔斯等人那样简单地认为生活高于艺术;恰恰相反,“崇敬生活”最终仍要落实到文字(就像道德关怀最终要落实到文字一样)。李氏在讨论诗人的本质时曾经说过这样一句话:“诗人之所以成为诗人,是因为他对生活的兴趣离不开他对文字的兴趣。”^{①⑦}诗人是如此,小说家又何尝不是如此?

小说家的个人成就离不开传统的滋润和培育,这是李维斯的另一个重要观点。他曾经以奥斯汀为例,说明伟大的小说家一方面要具有原创性,另一方面又要从整个文学传统中汲取营养:“简·奥斯汀是真正伟大的作家之一,同时又是其他伟大作家的一个主要背景……她对其他作家兼收并蓄,这就为我们研究原创性的本质提供了一个极富启示意义的例证。她完美地展示了‘个人才能’与传统的关系。假如别人没有对她产生影响,假如这些影响中不包括任何可以称作传统的东西,那么她就不可能找到自我,不可能真正找到方向。不过,她跟传统的关系是一种创造性的关系。”^{①⑧}李氏这里指出了原创性与传统之间的辩证关系:创新与传统其实并不矛盾。他在评论塞缪尔·约翰逊——虽然后者不是小说家,但是李氏的观点显然同时适用于任何小说家——时对此有过更明确的表述:“约翰逊吸引我们的根本原因在于:他是一位具有坚强而生动的个性的天才,他毫不隐讳、毫不动摇地直接依赖第一手经验,然而他又十分自在地适从于一种文化传统——这种传统特别强调个人成就要受到社会习俗的制约,这种传统还特别坚持一种信念,即个人的思想及其表述必须说明社会的约束力,必须把传统当成合作者,否则就一钱不值。”^{①⑨}这一思想其实贯穿于李氏对所有小说家的评价。例如,他认为劳伦斯成为最伟大的小说家的主要原因之一是后者“全面地运用了第一手经

验”，但是他马上又接着强调“个人的生活体验在本质上体现于跟别人的生活体验之间不可分割的联系”。²⁰可见，即使在具体的文本解读过程中，辩证地对待传统与个人之间的关系仍然是李氏所遵循的理论原则。

李维斯有关传统的论述还包括这样一个重要观点：伟大的小说家不仅能为后来者开创传统，而且还能“创造”他（她）本人以前的传统。仅以《伟大的传统》中的一段话为例：奥斯汀“不仅为后来者开创了传统，而且……创造了一直延续到她以前的传统。就像所有伟大而富有创造性的作家的作品一样，她的作品赋予过去以意义”。^{②1}李维斯此处其实是继承了艾略特的观点。后者曾经把文学典籍界定为“各不相同、却又互为关联的作品的集合体”，并且强调其动态特性，即随着每一部新作的引进，“整个现存的模式必然产生变化……每部艺术作品跟总体之间的关系、所占的比例以及价值都会被重新调整”。²²李维斯把这一思想运用于小说领域，这也是对小说批评的贡献。

最后还须一提的是李维斯的有机整体论。他在许多场合都强调过这样一个观点：在所有伟大的小说中，都存在着一个统驭全局的组织原则。在具体评判一部小说是否上乘之作时，李氏也往往遵循这一原则。例如，他把乔伊斯的名著《尤利西斯》排除在“最伟大的小说”之外，其基本理由就是该书“缺乏一个起决定作用、滋润作用和控制作用的有机原则”。^{②3}同样的准则出现在李氏对康拉德和狄更斯进行的比较研究中：“……康拉德的小说有一个终极目标，即实现一种深刻而严肃的整体意义。我们没有把狄更斯包括在伟大的小说家之列，其原因正是他没有追求这种整体意义。”^{②4}在狄更斯的所有小说中，只有《艰难时世》（*Hard Times*，1854）够得上李氏心目中“伟大小说”的标准，其中的缘由也正是该书“从头至尾受制于一种起统帅作用和组织作用的意义”。²⁵出于同样的标准，李氏把劳伦斯视为最伟大的小说艺术家：“在劳伦斯的意识中，有着一种对整体的需求

……他的作品一方面在技巧上不断创新,另一方面又始终是一种充满活力的有机整体”。²⁶我们知道,有机体论一直可以从詹姆斯、福楼拜等人追溯到亚里士多德,可见李氏至少是不知不觉地投身到了这股理论潮流之中。

以上分析表明,李维斯不是没有理论,不是真的要反理论,而是以他特有的方法,宣传了他自己的一些小说理论见解。他始终不渝地把这些理论原则跟具体的文本解读结合在一起,这本身应该被看作他对小说理论的最大贡献。我们在评价他时,还应该看到他并不拘泥于某一种理论,而是博采众长,兼收并蓄——如上文所示,他从代表了两个不同传统的詹姆斯和威尔斯那里都有所收获(如前者的有机整体论和后者对生活的崇敬态度),但是同时又跟他们都保持着一定的距离,甚至持一定的批评态度。正是这种既有所继承、又有所偏离乃至创新的特点是李维斯魅力常青的根本原因。

注释：

- ① George Steiner,“F. R. Leavis”,载 *20 th Century Literary Criticism*, p. 622.
- ② Barry Cullen,“Leavis, Criticism and Anti-philosophy”, *The British Critical Tradition*, (ed.) Gary Day, Houndmills and London : The Macmillan Press LTD., 1993, p. 198.
- ③ 同上, p. 196.
- ④ M. Tanner,“Literature and Philosophy”, *New University Quarterly*, Vol. XXX(Winter, 1975), p. 62.
- ⑤ F. R. Leavis, *The Common Pursuit*, Harmondsworth : Penguin Books Ltd., 1952, p. 212.
- ⑥ 同上, pp. 215 - 216.
- ⑦ Anne Samson, *F. R. Leavis*, New York : Harvester Wheatsheat, 1992,

p. 108.

- ⑧ *The Common Pursuit* , p. 193.
- ⑨ F. R. Leavis, *D. H. Lawrence: Novelist* , Harmondsworth :Penguin Books Ltd. , 1955, p. 36.
- ⑩ F. R. Leavis, *The Great Tradition* , New York :Doubleday & Company, Inc. , 1953, pp. 21 – 24.
- ⑪ *The Common Pursuit* , p. 193.
- ⑫ *The Great Tradition* , p. 9.
- ⑬ *D. H. Lawrence: Novelist* , p. 77.
- ⑭ 同上。
- ⑮ *The Great Tradition* , p. 14.
- ⑯ *The Common Pursuit* , p. 228.
- ⑰ F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry* , New York :Doubleday & Company, Inc. , 1953, p. 17.
- ⑱ *The Great Tradition* , p. 5.
- ⑲ *The Common Pursuit* , p. 104.
- ⑳ *D. H. Lawrence: Novelist* , p. 155.
- ㉑ *The Great Tradition* , p. 14.
- ㉒ *F. R. Leavis* , pp. 110 – 111.
- ㉓ *The Great Tradition* , p. 25.
- ㉔ 同上, p. 190。
- ㉕ 同上。
- ㉖ *D. H. Lawrence: Novelist* , p. 28.

第 2 章

伊恩·瓦特论形式现实主义

如果缺少了伊恩·瓦特 (Ian Watt, 1917—) 的名字,英国小说批评史恐怕会逊色不少。他的成名作《小说的兴起》(*The Rise of the Novel*, 1957)是对当代世界小说批评领域最有影响的力作之一。虽然如该书题目所示,瓦特对小说兴起的社会条件、文化背景和哲学前提等提出了卓越的见识,但是他的最大贡献似乎应该归结为他对小说体裁特性的独到见解。本章的讨论也将从这里开始。

第一节 形式现实主义

——小说体裁的最大公分母

小说跟其他文学体裁究竟有何不同?这是困扰所有小说批评家的难题。如前面有关章节所示,自 18 世纪起就有不少人试图对这一问题提出各种各样的解答,但是很少有人能像瓦特那样简明扼要地用如下概念来界定小说的体裁特性:形式现实主义(formal realism)。

任何给小说下定义的努力都要牵涉到两个方面的考虑:一方面要使该定义大得足以包括所有类型的小说,另一方面又要防止它过于宽泛,以免把不属于小说范畴的文学体裁也包括进来。正是基于这两方面的考虑,瓦特提出了形式现实主义‘可以被看作整个小说体

裁的最大公分母”一说。^①为了确切把握瓦氏的这一观点,我们有必要先来看一下他是如何澄清‘现实主义’这一概念并揭示其演变过程的。

瓦特首先指出,“现实主义”这一术语自1835年进入美学领域以来,常常被用来指称‘低级的’题材或对社会底层的生活的描述;例如,人们一提到笛福、理查逊和菲尔丁的小说中的‘现实主义’时,总会‘联想到这样一个事实,即莫尔·弗兰德斯是个小偷,帕美拉是个伪善者,而汤姆·琼斯则是个通奸犯’。^②瓦氏接着指出:“‘现实主义’一词的这种用法有一个严重的缺陷——它掩盖了可能是小说形式最独特的特性。假如小说只是因为反映生活的阴暗面而被算作现实主义,那么它充其量只是颠倒了传奇故事。然而,事实上小说着力描写各种各样的人类经验,而不仅仅局限于某种特定的文学视野。小说是否具有现实主义特性,这并不取决于它呈现哪一种生活,而是取决于它呈现生活的方式。”^③瓦氏明显地注重小说处理题材的方式,而不那么注重题材的种类,这其实反映了‘形式现实主义’的基本立场。我们下文中还要回到这一点。

瓦特还从哲学的角度,把‘现实主义’的现代含义跟它在中世纪的含义作了对比。在中世纪经院哲学家们那里,“现实主义”意味着带有共性的、代表类别的、具有抽象意义的东西才是真正的现实,而特殊的、具体的、可以感知的物体则被排除在现实之外。由笛卡尔(René Descartes, 1596—1650)和洛克(John Locke, 1632—1704)开创的现代现实主义哲学观恰好把中世纪的‘现实主义’颠倒了过来:“对真实的追求被看作完全是个人的事情,在逻辑上独立于往昔的思想传统。确切地说,在背离传统的情况下更有可能达到真理的彼岸。”^④或者说,“现代现实主义的出发点是这样一个立场,即真理只能由个人通过感官来发现”。^⑤在瓦氏看来,哲学领域中“现实主义”内涵的这一历史性根本转折正好有助于说明小说跟其他文学体裁的区别:“小说是最充分地反映这种个人主义的、具有创新倾向的文学

形式。先前的文学形式反映了相应文化的总趋势,即把是否符合传统做法当成检验真理的主要标准。例如,古希腊、古罗马以及文艺复兴时期的史诗的情节都以历史和寓言为基础,判断作家优劣的标准主要是看作品是否得体,而作品是否得体的依据又来自以往被公认的史诗模式。这种文学传统主义最先受到了小说的挑战,因为小说的主要标准是忠实于个人经验——个人经验永远是独特的,因而也是新鲜的。^⑥瓦氏以笛福和理查逊为一方,以乔叟、斯宾塞、莎士比亚和弥尔顿为另一方,指出双方的根本区别在于前者不从神话、历史、传说和先前文学作品中汲取情节,而后者则“习惯地使用传统情节”。^⑦这一区别归根结底在于哲学观的分歧:乔叟、斯宾塞和莎士比亚等人接受了他们所在时代普遍流行的哲学观念,即“世界基本上是完整而永恒的,而且以往关于世界的记录——不管是宗教式的,还是传奇或史书式的——构成了人类经验完整而可靠的仓库”;^⑧与此相反,笛福和理查逊(在很大程度上也包括菲尔丁)把个人的特殊经验作为“现实的最后仲裁”。^⑨正是由于对现实的基本理解不同,现代小说捕捉现实、捕捉生活的方式自然就有别于先前的文学体裁,这也就是上文所说的“形式现实主义”的出发点。

那么,“形式现实主义”本身的定义又是什么呢?它究竟有哪些要素呢?瓦特下了这样的定义:“形式现实主义其实是一种思想前提在叙事作品中的化身——它在笛福和理查逊的作品中得到了非常直露的体现,而且普遍地隐含在整个小说形式之中。这一前提——或者说主要成规——是小说必须充分而真实地报导人类经验,因而也就必须满足读者对一些故事细节的要求,即有关人物个性、人物所处的具体时间和地点、通过指涉性语言来传递的各种特殊细节,也就是要比其他文学形式更为普遍地使用指涉客观外界的语言。”^⑩事实上,瓦氏在评论斯特恩时曾经更加明确地概括了形式现实主义的要素:“……形式现实主义的所有方面——特殊的时间、地点和人物;自然而逼真的行动序列;在文字和节奏上尽可能跟被描述的物体相对等的文

体。”^⑪当然,仅仅提出这些概念并不太难。难能可贵的是瓦氏把这些概念本身又进一步具体化,并以令人信服的实例说明了小说体裁的特殊性。限于篇幅,让我们仅以个性化的人物为例。

形式现实主义反映在人物的刻画方面有哪些基本特征?个性化的人物有哪些具体的叙事技巧与其相对应?瓦特首先从人名的角度对此作了回答。我们知道,在小说以前的诸多文学体裁中,人物一般也都有名字,可是正如瓦氏指出的那样,“从实际使用的名字种类来看,先前文学体裁的作者们并不试图把人物确立为完全个性化的实体”。^⑫例如,在拉伯雷、锡德尼、班扬和约翰·李雷等人的散文体虚构作品中,人物名称不是具有类型化的特点,就是从外国人或古人那里搬借而来。另一个有趣的现象是这些人物往往有姓无名,或者有名无姓,如巴德曼先生(Mr. Badman)和欧菲旖丝(Euphues)。所有这些现象“排除了任何有关真实生活和当代生活的联想”。^⑬也就是说,在早先的文学体裁中,人物专有名词的功能并没有完全得到确立,而正是“在小说中这一功能首次得以充分确立”。^⑭这一点可以由笛福笔下大多数人物——像鲁滨逊·克鲁梭和莫尔·弗兰德斯——的既完整又逼真的名字而得到印证。

通过具体的时间来实现人物的个性化,这是瓦特强调的另一个现实主义特征。由于受柏拉图的永恒理念等哲学观的影响,西方文学从埃斯库罗斯到莎士比亚大都表现出对时间维度的轻视或冷淡。虽然瓦特没有细说,但是我们只要参照一下哈姆莱特,就会发现这一人物以及围绕他产生的一切行动既可以被放置在12世纪前后的丹麦,也可以被放置在17世纪的英国——具体的年代和时间(当然还有空间)在这里所起的作用几乎可以忽略不计。与此不同的是,笛福笔下的鲁滨逊必须生活在资产阶级刚刚兴起的时代;理查逊笔下的克拉丽莎的活动时间则精确到了以分秒计算的程度,如她的死期是在“9月7日(星期四)下午6点40分”;菲尔丁的《汤姆·琼斯》也不例外:书中各类人物伦敦之行的每段旅程的描写都准确无误地考虑

到了实际用时的情况,而且连 1745 年詹姆斯党起义的时间表都跟书中人物的经历发生了对应关系。^⑮这一切自然而然地增强了小说人物在时间维度上的逼真性。更重要的是,“小说非常注重人物在时间过程中的发展,其重视程度从总体上大大超过了其他任何文学形式”。^⑯我们无须再细看瓦氏的论据,而只要回忆一下福斯特关于“圆型人物”的著名论断,^⑰就可以接受瓦氏的这一观点了。

用具体的空间来实现人物的个性化,这是瓦特心目中形式现实主义的另一个主要特征。他十分敏锐地指出:“在传统的悲剧、喜剧和传奇故事中,地点概念几乎和时间概念一样空泛和模糊。”^⑱这种情况经笛福之手发生了根本性的转变——他是“第一位按照实际物质环境来构思整个叙述的作家”,他描写的“生动细节……使我们把鲁滨逊·克鲁梭和莫尔·弗兰德斯跟他们的环境联系起来,这种联系比先前的文学人物与其环境的联系要全面得多”。^⑲除了笛福以外,瓦氏还认为理查逊和菲尔丁也“率先显示了把人物完全投入物质环境的力量,而这种力量构成了……小说形式的特性”。^⑳

瓦特的所有这些界定性工作确实有助于从各个侧面把小说跟其他文学体裁区分开来,但是他的形式现实主义究竟是否可以作为小说的最大公分母,这似乎还有待于商榷。按照这一公分母来划分,像《堂·吉珂德》这样的重要作品只能被排除在小说范畴之外——在《小说的兴起》一书中,瓦氏实际上把它归为“神话”(myths)一类。^㉑然而,《堂·吉珂德》是公认的欧洲第一部重要小说,而且瓦氏本人在《现代个人主义的神话》(Myths of Modern Individualism, 1996)一书中也把它视为重要小说之一。^㉒依笔者之见,形式现实主义应该包括反讽基调这一内容。笔者曾经在《小说艺术管窥》一书中指出:“反讽基调在很大程度上规定了小说反映生活的特殊方式——它蕴含着一种特殊的哲理,一种对人生的冷峻的认识,即……个人愿望与社会现实的矛盾和冲突……”^㉓事实上,瓦氏在《现代个人主义的神话》一书中有过这样一段重要评语:“在堂·吉珂德的思想和他所面对的现实之

间,持续着一种对立统一的关系。这种关系的形式无穷无尽,异常复杂。正是这种关系使《堂·吉珂德》在小说历史中占有独一无二的重要地位。^{②4} 瓦特这里所说的‘对立统一的关系’实际上就是一种具有反讽意味的关系。《堂·吉珂德》对现实的理解是一回事儿,可是现实本身又是一回事儿。两者之间的差距和冲突贯穿全书,因此形成了基调。这种基调在古典戏曲和诗歌中非常罕见,因此可以被看作小说体裁的主要界定性特征之一,也就是形式现实主义的主要内涵之一。只有包括了反讽基调,形式现实主义才能成为小说的最大公分母,才能既囊括所有的小说种类,又显示出小说的独特品质。

第二节 小说体裁成熟的标志

——呈现式现实主义与评价式现实主义的调和

瓦特的另一个重要贡献体现在他对小说体裁的成熟标志的看法上。

跟许多西方学者一样,瓦特认为理查逊和菲尔丁代表了小说叙事方法的两种倾向。前者侧重于人的主观意识和内心生活,而后者则更注重对人的外部行为的描写,甚至常常插入对整个社会和人生的评价。自20世纪初文学思潮主流‘向内转’以来,我们通常耳闻目睹的是对理查逊的褒奖,以及对菲尔丁的攻讦。大概是受这种思潮的影响,瓦特也常常自觉或不自觉地流露出对以理查逊为代表的叙事传统的偏爱。例如,他在盛赞乔伊斯的《尤利西斯》‘意味着小说发展的高潮’的同时,强调是‘理查逊开创了由《尤利西斯》完美地推至顶点的潮流之先河’。^{②5} 他甚至还委婉地批评‘菲尔丁背离了形式现实主义的传统’。^{②6} 不过,总的说来,瓦氏并没有像许多西方学者那样,一味地主张小说描写人的内心生活,而是清醒地指出,即便是像理查逊、詹姆斯、普鲁斯特和乔伊斯那样的优秀作家也有不如菲尔丁和巴

尔扎克这类小说家的地方,例如后者‘在观察人类事务方面的视野要宽阔得多’。^⑦瓦氏没有照搬时下流行的做法,即用‘现实主义’和‘现代主义’来划分以上两类作家,而是把他们都划归在‘现实主义’的名下。当然,他们毕竟有所区别,因此瓦氏把理查逊开创的叙事传统称为‘呈现式现实主义’(realism of presentation),而把菲尔丁开创的传统称为‘评价式现实主义’(realism of assessment)。在此基础上,瓦氏进一步指出:‘如果小说要想跟其他文学体裁分庭抗礼,它就必须全面接触传统文化价值,必须用评价式现实主义来补充呈现式现实主义。’^⑧

在瓦特看来,以反映人物内心世界见长的呈现式现实主义有这样一个弱点:‘我们完全地沉浸在了人物及其行动的仿真世界之中,然而我们是否因此而变得更有智慧,这仍然是有待于解决的问题。’^⑨瓦氏认为,只有评价式现实主义才能确保读者得到有关生活的智慧,而正是菲尔丁‘以负责的态度为小说体裁带来了有关人类事物的智慧’。^⑩他以《汤姆·琼斯》为例,说明了评价式现实主义的含义:‘在读至《汤姆·琼斯》的结尾时,我们感到自己不但读到了一个有关虚构人物的有趣故事,而且几乎在每一个重大人生问题上都收到了许多发人深思的建议,遇到了许多令人兴奋的挑战。更重要的是,这种激励来自一位真正把握住人类现实的思想家——无论是关于他自己,还是关于他的人物或人类的总体命运,他都从不存有幻想,也从不欺骗读者。’^⑪小说家对人生做出评价,并让读者从中汲取智慧,这就是瓦特所说的评价式现实主义。有意思的是,这类现实主义不仅在20世纪颇受诘难,而且早在18世纪就曾经受到猛烈抨击,甚至是遭到跟菲尔丁同受古典主义文学观影响的塞缪尔·约翰逊的攻击。约翰逊批评菲尔丁的理由跟我们如今常常听到的理由一样,也是后者未能像理查逊那样潜入人的内心深处。用他的原话说,“理查逊抓住了生活的内核……而菲尔丁则满足于生活的外壳”。^⑫他甚至还打了如下比方:理查逊犹如‘熟知手表构造’的工匠,而菲尔丁则‘只配

看着表面报时”。^③瓦特不仅看到了这一论断的比较合理的一面,而且还看到了它偏激的一面,所以他提出了评价式现实主义和呈现式现实主义互为补充的观点。

呈现式现实主义和评价式现实主义之间的关系刚好跟笛卡尔的二元论中个人内心世界和外部世界之间的关系相对应。瓦特十分重视这一对应关系:“虽然二元论夸大了两种不同现实观之间的对立,但是它实际上既没有完全抛弃个人自我,也没有完全抛弃客观外部世界。同样,虽然不同的小说家对内心意识和外部物体的重视程度各异,但是他们从来没有完全拒斥其中的任何一方;恰恰相反,他们探索现实的基本模式听命于二元论在叙事领域中的框架——以探求个人及其环境之间关系的本质为问题的核心。”^④正是基于这样一种认识论,瓦特认为呈现式现实主义和评价式现实主义缺一不可。他一方面赞赏理查逊“把我们更深入地带进了人类意识的内部构造”,^⑤另一方面,他又肯定菲尔丁的功绩,因为“除了个人意识之外,宇宙间还有许多其他构造”,而菲尔丁“探究的是一种更庞大、而且同样复杂的构造,即整个人类社会”。^⑥饶有趣味的是,瓦特虽然力图从二元论的角度来解释自己的观点,可是他不知不觉地接受了马克思主义的辩证思想。如果我们仔细地推究一下,就不难发现,他实际上是把个人和社会、主体和客体作为既对立、又统一的事物的两个方面来论述的。除了以上引文已经显示的以外,下面这段有关詹姆斯的评述也能说明瓦特自己的思想倾向:“亨利·詹姆斯在技巧上的辉煌可以被看作天才地处置两个二元极端的结果。在他的后期小说中,读者被吸入一个或多个人物的主观意识,被放置在一个经过巧妙选择的观察点;由于这一视点的限制,读者只能间接地、始料不及地目睹一幕幕展现的外部社会景象,其中包括对金钱的疯狂追逐、不同阶级和文化之间的猛烈碰撞。虽然书中人物对这些社会现实的关键作用几乎视而不见,而且读者也要在读完故事以后才能充分地加以辨认,但是客观现实毕竟最终决定了主观经验的来龙去脉。”^⑦瓦特在

此明显地采取了唯物主义立场：主观经验最终还是要取决于客观社会现实。

为了论证上述立场，瓦特还提醒人们注意这样一个事实：“具有重要意义的是，自从理查逊以来，就连那些最注重主观世界和心理活动的小说家也为……描写社会作出了极大的贡献。”^{③⑧}瓦氏认为普鲁斯特是这方面的一个典型例子：“普鲁斯特遵照笛卡尔的思想记录了人的内心活动，然而这种对内心的审视揭示了第三共和国的整个外部世界，其深刻程度不亚于对小说叙述者的内心世界的揭示。”^{③⑨}正是在这一意义上，瓦氏觉得普鲁斯特和巴尔扎克同样是“现实主义者”——他俩之间的差别就像理查逊和菲尔丁之间的差别一样，“只是侧重面的不同，而不是种类的不同”。^{④①}既然两者没有根本性的区别，那么就不应该像当时流行的观点那样，把他们视为水火不能相容，而应该更多地研究他们之间优势互补、珠联璧合的可能性。瓦氏认为这种可能性是存在的：分别以理查逊和菲尔丁为肇始的两大小说叙事方法“绝对不是两种小说截然对峙、不可调和的表现，而仅仅是形成鲜明对照的两种解决问题——解决渗透于整个小说传统中的问题——的方法。这两种看似大相径庭的方法其实可以和谐地融为一体”。^{④②}

瓦特的“调和论”还有更重要的一层意思：他不但把上述两类叙事方法——也就是前文所说的呈现式现实主义和评价式现实主义——的协调视为可能，而且还把这种调和看成衡量小说是否成熟的标尺：“我们确实可以断定：只有当这种融合实现之后，小说体裁才能充分成熟。”^{④③}当然，小说作为完整的体裁早已成熟。按照瓦氏的说法，这一成熟的时机出现于简·奥斯汀之手，因为是她“把呈现式现实主义和评价式现实主义的优势兼收并蓄，使之融合为和谐的整体”。^{④④}对我们来说，小说何时成熟并不太重要，重要的是瓦特为我们提出了小说成熟的标志——从某种意义上说，这也是小说怎样才能达到完美境界的标志。这一标志不仅为界定小说体裁提供了较为明

确的标准,而且为所有志在攀登小说艺术高峰的人提供了重要的参照尺度。

注释：

- ① Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London: Chatto & Windus, 1963, p. 34.
- ② 同上, pp. 10 – 11。
- ③ 同上, p. 11。
- ④ 同上, p. 13。
- ⑤ 同上, p. 12。
- ⑥ 同上, p. 13。
- ⑦ 同上, p. 14。
- ⑧ 同上。
- ⑨ 同上。
- ⑩ 同上, p. 32。
- ⑪ 同上, p. 291。
- ⑫ 同上, p. 18。
- ⑬ 同上, p. 19。
- ⑭ 同上。
- ⑮ 同上, pp. 24 – 25。
- ⑯ 同上, p. 22。
- ⑰ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, pp. 46 – 55.
- ⑱ *The Rise of the Novel*, p. 26.
- ⑲ 同上。
- ⑳ 同上, p. 27。
- ㉑ 同上, p. 85。
- ㉒ Ian Watt, *Myths of Modern Individualism*, p. 53.
- ㉓ 殷企平,《小说艺术管窥》,第 11 – 12 页。

- ②④ *Myths of Modern Individualism* , p. 53.
- ②⑤ 分别见 *The Rise of the Novel* 的第 206 页和第 296 页。
- ②⑥ 同上,p. 288。
- ②⑦ 同上,pp. 288 – 294。
- ②⑧ 同上,p. 288。
- ②⑨ 同上。
- ③⑩ 同上。
- ③⑪ 同上。
- ③⑫ 同上,p. 261。
- ③⑬ 同上。
- ③⑭ 同上,p. 295。
- ③⑮ 同上,p. 289。
- ③⑯ 同上。
- ③⑰ 同上,p. 296。
- ③⑱ 同上,p. 295。
- ③⑲ 同上。
- ④⑩ 同上,p. 294。
- ④⑪ 同上,p. 296。
- ④⑫ 同上。
- ④⑬ 同上,p. 297。

第 3 章

克莫德和他的终极关怀

弗兰科·克莫德(Frank Kermode, 1919—)是当代英国最博学、最有特色、思想最深奥的文学理论家和批评家。他的成名之作《浪漫主义意象》(*Romantic Image*, 1957)至今仍被许多西方学者奉为圭臬。虽然该书的主要研究对象是诗歌理论,但是其后发表的《困惑与顿悟》(*Puzzles and Epiphanies*, 1963)、《终极的意义》(*The Sense of an Ending*, 1967)、《秘密的产生》(*The Genesis of Secrecy*, 1979)、《小说论述文集》(*Essays on Fiction*, 1983)和《差错的功用》(*The Use of Error*, 1991)都跟小说理论有关,其中又以《终极的意义》、《秘密的产生》和《小说论述文集》最出名。

克莫德在阐述小说理论或进行批评实践时常常旁征博引,穿梭往来于诸多学科领域之间。他在神学和史学研究方面造诣颇深,因此擅长于借用这两个领域里的观点和方法来突破小说批评领域里的一些难题。由于他学术兴趣广泛,思想深奥,因此要概括他的理论相当困难。下面我们试从四个方面归纳他的小说理论,但这仅仅是一种初步的尝试。

第一节 终极的意义

终极关怀贯穿克莫德小说理论的始终。他最具独创性的观点

是：小说的结局可以跟史学中的终极关怀以及神学家们对世界末日的预测及其研究相类比。克莫德认为，不管人何时出生，何时死亡，其个体生命总是位于历史长河中段的某个点上；为使自己的生命获得意义，人们需要跟人类起源和人类末日建立一种和谐的关系。然而，对任何个人来说，人类的滥觞时期早已消失（或被遗忘）在历史隧道的黑暗之中，而人类历史的尽头却又远在个人视野之外。依靠什么才能建筑上述和谐关系呢？

克莫德的回答是：依靠想象和虚构。克氏在《终极的意义》的第一章中指出，无论从生理的角度，还是从心理的角度，人类都有“一种按照模式而生活的永久性需求”。^①人天性不喜欢混乱，可是他所处的世界从本质上讲却是混乱的、没有秩序的。正是凭借着想象，人类在不同事物之间建立或发现了种种关系，虚构出一个个首尾一致、前后连贯的模式，从而使世界和生活变得有意义起来。在所有这些模式中，克莫德认为最重要的莫过于把人类的现今、过去和未来联系起来的那种模式，而其中终极（或结局）的提供又至关重要：“终极的提供使人与历史的初始阶段以及中间阶段建立令人满意的和谐关系成为可能”。^②正因为如此，神学家用《启示录》来预示世界末日，史学家和哲学家则忙于对未来作出种种预测，而小说家也必须通过某个结局的提供来建构自己的模式，尽管这个结局可以是开放式的，也可以是封闭式的。

克莫德在揭示《启示录》与文学作品（尤其是小说）的相关性方面最为成功。他指出，在过去的一千年中，神学家们根据各自对《启示录》的解读而对世界末日的具体时间作出了一次又一次的推测，可是随着时间的推移，这些预言又一次次地被修正：“西卜林神谕推测世界末日会发生在公元 195 年，其他的猜测则分别为 948 年、1000 年、1033 年、1236 年、1260 年、1367 年、1420 年、1588 年和 1666 年。”^③克氏把所有这些预言及其理论根据称为“天启式范式”（apocalyptic paradigms）。在他看来，上述范式不断被修正的过程说明人们一方面对原有范式持怀疑态度，另一方面又不同程度地接受了原有范式，

而“这种接受与怀疑共存的现象同样也存在于文学的情节中,存在于表现宏观时间概念方面和谐连贯的文学意象中”。^④克莫德的意思是,文学创作过程往往是对传统范式既接受又质疑的过程。小说的创作尤其如此,因为它不像某些民间传说或流行故事那样“恪守先前确立的传统”,而是“倾向于改变这些传统,并且随着时间的消失,越来越多地改变它们”。^⑤

克莫德所说的改变主要是指小说的情节而言。他把情节界定为“一种人为地赋予时间以形式的组织”。^⑥他认为,真实世界中的时间本来是一种无序的、无意义的、纯粹的延续而已,但是情节却给它注入了意义。为了说明自己的观点,克氏打了一个很生动的比方——情节就像时钟的嘀嗒作响:“‘嘀’表示开端,而‘嗒’则表示结尾……使两者不同的是一种特殊的间歇。”^⑦然而,由“嘀”和“嗒”组成的情节毕竟过于简单,因此克氏把“嘀”称作“卑微的开局”(humble genesis),又把“嗒”称为“无力的结局”(feeble apocalypse)。①克氏接着给自己提问:“如果情节的组织比‘嘀嗒声’要复杂得多,那情形又会怎么样呢?例如,一部篇幅为一千页的小说又会怎么样呢?”^⑧对此克氏作了如下精彩的回答:

我们需要比嘀嗒声多得多的虚构技巧。虽然这些技巧在本质上无异于把时钟的第二种声音称作“嗒”,但是它们显然要巧妙得多、精湛得多。它们必须阻止“嘀”和“嗒”的间隙变得空洞贫乏的倾向,必须在“嘀”以后保持人们对“嗒”的一种真切的期待,使他们觉得不管“嗒”是多么遥远,书中所发生的一切只是因为“嗒”终究会到来。所有的情节设置都有一个先决条件,即结局会把意义赋予整个过程。^⑨

上面这段话中特别值得注意的是“期待”二字。如果小说的情节千篇一律,读者就不可能处在活生生的期待状态。克莫德强调小说

① 如果把 genesis 和 apocalypse 的第一个字母大写,那它们就分别是《创世纪》和《启示录》的意思,此处克莫德暗指《圣经》和文学情节的共同点。

情节模式必须不断改变的原因也正在于此。事实上,克氏把小说的历史看成了不断修正原有小说形式的历史。他认为小说之所以能发展到今天,是因为历代小说家“通过不懈的努力和频繁的修正,不断使沿袭下来的范式跟人们改变了的现实观相衔接”。^⑩克氏还强调,这种改变和修正经常以极端的方式出现。因此,从某种意义上说,小说的发展史又是一部“反小说史”。在克氏的眼里,菲尔丁、奥斯汀和福楼拜都是走极端的“反叛分子”,他们的小说也都可以被列为“反小说”。“对小说惯例或常规的最极端的反叛——如菲尔丁、简·奥斯汀、福楼拜和纳塔利·萨罗特写的反小说——导致了新规则的产生。这些新规则又逐个被后人打破。”^⑪

虽然小说的情节模式千变万化,但是它必须有一个终极(结局)这一事实却不容改变。终极关怀使本来毫无意义的世界充满了意义——人们在不同的领域里编织出一个个模式,使原本混沌一片的宇宙变得和谐有序,而小说家在这方面自有其特殊的作用和贡献。这就是克莫德带给我们的启迪。

第二节 论小说的特性

本章第一节其实已经涉及了小说的体裁特性问题,如小说中的终极关怀和它对传统文学模式的反叛,等等。不过,克莫德对小说特性的描述是多角度、多方面的,而且其内涵非常丰富,因此我们有必要在此作比较详细的探讨。

克莫德的一个基本观点是小说的现代性和多义性(plurality)。上一节提到,小说总是根据时代的变换而不断更新自己的模式,这只是其现代性的一个方面。它的现代性还有另一个方面(克氏认为这是更重要的方面):“所有令我们羡慕的小说,即使它们产生于过去的年代,都带有现代气息——它们拒绝任何想要限制它们的含义的阐

释意图。”^⑫也就是说,小说的现代性体现于它的多义性。克氏认为,小说媒体本身决定了它的多义性,即便是一本古典小说在现代也会有新的意义增殖。他还认为,“小说家们很早以前就意识到多义性是他们创作媒体所固有的特性,并且很早就有意识地利用这一特性。除了詹姆斯之外,我们只须加上康拉德的名字,就足以证明早在罗伯-格里耶特之前就有人发明了阐释空白……”^⑬我们知道,“阐释空白”(the hermeneutic gap)是罗兰·巴尔特所说的“可写”(scriptible,与“可读”lisible 相对)性文本的特点之一——读者需要通过积极的参与来“撰写”自己对所读文本的理解和阐释,即填补空白。根据巴爾特的划分,古典小说只是供读者“消费”(consume)的“可读文本”,并不具有现代性和多义性,而罗伯-格里耶特等人的新小说则是“可写文本”,其优点是鼓励读者通过填补空白来“生产”(produce)意义,因此在任何时代都具有现代性和多义性。克莫德对巴爾特的观点提出了质疑。他认为所有优秀的小说都“从本质上要求我们生产而不是消费”,^⑭这是因为由阐释空白所引起的困惑并不是新小说家们打破文学常规的产物,而是“叙事小说的自然特征”。^⑮克氏还强调了“消费”和“生产”之间相辅相成的辩证关系:前者是后者的基础,后者是前者的延续和发展,而且“没有完全被动的消费,也没有完全积极的生产”。^⑯正因为如此,克氏干脆提出取消“可读”和“可写”之间的界线:把“可读”和“可写”加以区分也许根本就没有必要。^⑰克莫德的这些论述不但有助于从读者的角度探讨小说的固有特性,而且还有助于我们看清巴爾特的后结构主义思想的偏激之处,进而避免在研究小说特性时犯割断历史的错误。克氏的这一贡献应该得到充分肯定。

克莫德的另一个基本观点是小说的特性必须放在具体文本和基本范式之间的关系中来研究。他认为所有小说家既不能离开基本的小说范式,又必须有所偏离,否则写出来的东西就不是小说,而是神话(Myth)。他对两者的区别作了精彩的概括:神话在仪式般的范

式以内运作,它的先决条件是对事物的实际情形作出全面而充分的解释,它是一连串不可更改的表意行为。小说则是为了发现事物;人们在寻求事物意义的过程中不断会有新的需求,而小说会随着这种需求的改变而改变。神话是稳定的媒介,小说却是变革的媒介。神话呼唤绝对的认同,小说则呼唤有条件的认同。”^⑮在接受萨鲁辛斯基(Imre Salusinszky)的一次采访时,克莫德还提出神话展现的是一种‘共时范式’(synchronic paradigm),而小说呈现的则是‘历时范式’(diachronic paradigm)——前者不受时间的影响,而后者却随时间的变换而变换。^⑯克氏强调,“神话事实上巩固社会偏见”,而‘小说则给人以启发’。^⑰这里所说的‘启发’和上文中提到的‘发现’都涉及了小说的教育功能。确实,小说的特性之一不仅在于它能启发人,而且还在于它启发人的独特方式。克莫德在《终极的意义》和《小说论述文集》(*Essays on Fiction*, 1983)中都对此有详细的阐述。他首先坚持认为小说的教育功能在于它对传统情节和结局的偏离,亦即通过主人公命运的逆转(peripeteia)等方式让读者的期望落空,然后又提出下列观点:“我们作为读者总是津津有味地阅读那些让我们始料不及的小说,这种兴趣明显地和我们的这样一种愿望有关,即通过出人意料、富有教育意义的途径而获得新的发现”。^⑱克莫德的这些论述其实把小说的特性、教育功能和终极意义都联系在了一起。

小说必须形成真实和虚构之间的张力,这也是克莫德的基本观点之一。跟其他许多西方学者一样,克氏承认小说从一开始就处于一种矛盾状态:一方面它必须以反映或揭示现实为目的,另一方面它又无法把生活现实原封不动地搬到书本中去。该怎样处理这一对矛盾呢?克氏认为小说家‘必须留足余地,以确保现实可以有各种各样的表现方式’;同时,小说家又必须照顾到‘小说在形状结构方面不可更改的最低要求——人类对形状和结构有起码的需求——我们模仿生活原初状况的能力最后总要受到这些要求的限制’。^⑲换言之,真实的生活从总体上讲是杂乱无章的,它充满着偶然性和突发性事件,

而虚构的小说从总体上讲却应该井然有序,因此小说家必须在两极(有序和无序)之间巧作周旋。克莫德反对那种一味强调真实而无视小说虚构特性的观点,同时也反对那种排斥写实的观点。他坚持的是两点论:既要承认小说不是生活,又要使小说显得像生活。他用萨特(Jean - Paul Sartre, 1905—1980)的小说《恶心》(*La Nausee*, 1939)作例子,说明了兼顾真实(无序)和虚构(有序)的方法:“该书主人公所到之处,总是伴随着乱成一团的意象——这些意象违背人性,令人恶心。然而,小说本身决不是混乱不堪或违背人性的……我们不妨借用一下乔治·艾略特曾经打过的一个普通比方:该小说就像一支蜡烛,在烛光的照射下,镜子上那些本来十分凌乱的抓痕竟然幻化成一幅图案。这幅图案对人类来说非常重要,而斑驳陈杂的生活现象仅仅是它的素材而已……”^②克莫德在这里已经把意思说得非常透彻。杂乱的生活现实和有序的小说形态与其说互相对立,不如说相得益彰——前者是后者的素材,而后者须依靠前者才能演化出富有意义的图案。

还须补充的是,克莫德在讨论小说特性时屡屡涉及小说的功能。上文已经提到小说的教育功能,那主要是针对个人而言。若从社会的角度看,小说主要具备批判功能和改造功能。用克氏自己的话说,“小说能对一些公共意识形成批判。它能揭示我们习以为常的某些‘安分行为’的虚假性,并且抨击我们使自己某些信念‘合法化’的方法”。^③当然,要批判社会并改造社会,首先还要从改造每个人做起。克氏认为改造世界的最好办法是改造我们自己,而小说正好是每个人自我改造的有效途径。如果我们真的从一部优秀小说中有所收获,那么“它意味着我们将永远不再持跟先前同样的生死观;当然,可以说一旦我们改变了自己,我们也就用最佳的间接办法改造了世界”。^④这番话不仅表明了克莫德对人类强烈的责任感,而且令人信服地回答了“小说能做什么”这一问题:小说在人类进化的历程中起着不可或缺的作用。

第三节 秘密的产生与发现

每一部小说中都藏有“秘密”(secrets),即“潜在意义”(latent senses),这是克莫德的另一个重要理论观点。研究这些秘密有何价值和意义?秘密产生的原因和方式又是怎样的呢?应该怎样寻找这些秘密?《秘密的产生》全书以及《小说论述文集》中的相当篇幅都致力于回答这些问题。

为什么要研究小说中的秘密呢?克莫德把小说中的意义分成两类;一类称为潜在意义(latent senses),另一类是字面意义(manifest senses)或‘初始意义’(primary senses)。他承认,即使把所有潜在意义抛置一边,也不会影响一般读者对一部小说的‘正常’阅读。那么,在潜在意义上大做文章是否有点儿小题大做呢?萨鲁辛斯基曾经尖锐地向他提问:对潜在意义如此关注,是否有‘精英主义’和‘反民主’之嫌?克莫德直言不讳地给予了肯定的回答。^{②6}他丝毫不为自己的‘精英主义’立场遮掩,因为他确实觉得‘潜在意义要比字面意义优越’。^{②7}在他的眼中,字面意义属于感官层面,而潜在意义则属于精神层面,因此阅读又可以分为‘感官阅读’(carnal reading)和‘精神阅读’(spiritual reading)前者所有未经专门训练的人都能进行,而后者则必须以专门文学训练为前提,甚至往往要得到某个专家团体或权威机构的认可才行。既然‘秘密’有优越性,那它理所当然应得到重视。此外,“秘密”问题一旦提出,它就会重新引出一系列其他理论问题,如小说创作的目的、动机、对象以及‘秘密’的埋伏照应,等等。更确切地说,“秘密”问题的提出为上述理论问题的研究提供了一个新的视角,这就是克莫德对该问题情有独钟的原因。

秘密缘何产生?克莫德对此作了多方面的回答。首先,他认为所有叙事文本都具有‘反叛性’(mutinous),其原因是任何故事(包括

《新约全书》中的寓言故事)“甚至在它们见诸笔墨之前就被扭曲了”,^②或者说“作者的原计划可能一开始就会遇到干扰”。^③为什么会这样呢?根据克氏的解释,故事就像会自我生长的有机物,“一旦它们出现在空白页上,它们就会生长变化”。^④这种变化必然产生一些连作者都无法控制的意义,亦即“秘密”。照此推理,任何小说家都不可能完全控制自己作品的意义,因为创作如同炼狱——凡是进入这一炼狱的人都会有双重性格:一方面他竭力追求清晰,讲究词语的关联和前后一致;另一方面,他又多多少少会沉溺于自己的想象,甚至会变得狂放不羁,因而秘密此时就会乘虚而入,在作品中占据它们的地盘。克莫德还认为,即使作家不受这种双重性格的困扰,也难免遭受秘密的侵袭。克氏的理由非常简单:作家们经常急于帮助读者了解自己的意图,于是他们就把前后连贯的信息放在突前的位置。然而,把某些东西突前必然意味着把另一些东西置后。事实上,一部小说相当多的部分在阅读过程中往往惨遭忽略,文本中不那么显眼的部分(即秘密)倾向于维持秘密状态……这种情况已经是司空见惯的了。”^⑤克氏的基本意思是,小说家大都注重“序列”(sequence,即前后的连贯),然而序列和秘密就像一枚硬币的两个方面——有前者就会有后者。这一辩证思想显然不难为我们所接受。

秘密不仅随时在产生,而且常常轻而易举地就保留了下来。按照克莫德的观点,作者和读者之间的传统默契是秘密得以保留的重要原因。他指出:“传统习惯使大多数读者对小说的阅读并不充分,而作家们则倾向于宽恕这种不充分的阅读,因为他们的成功正好以此为基础……小说家和公众的勾结是秘密为何如此容易被忽略的原因。”^⑥克氏的这番话虽然有些尖刻,但是他确实一语道破了天机:小说家或许都不愿意读者很快就读懂自己作品的意义?克氏曾经两度援引乔伊斯自评《尤利西斯》时的一句话:“我在书中布下了团团疑云,这足以使教授们为猜透我的意思而忙上几个世纪——这是确保声名不朽的唯一办法。”^⑦克莫德认为虽然这只是乔伊斯的一句戏

言,但是其中却蕴藏着深刻的道理:即使原来明白无误的意思也会因时间的推移而变得晦涩,也就是变成了秘密。就小说批评而言,“凡是保留下来的东西都会变得如谜一般”。^{③4}克莫德的这一思想和读者反应批评理论是一脉相承的。

如果说克莫德在秘密产生的原因和方式方面不乏高论,那么他对如何发现秘密以及小说家如何暗示秘密等问题有着更精辟的见解。他在《小说论述文集》中指出,既然小说家对连贯性的追求会导致他对秘密进行压制,那么“发现秘密的一个办法就是寻找压制的证据”。^{③5}至于哪些“症状”(克莫德认为寻找小说中的秘密就像弗洛伊德的精神分析一样,需要凭借“症状”)可以用来作为证据,克氏列举了许多,其中包括“叙事聚焦的变换、叙事表层的断裂、意义的过多限定以及词语结构的置换——所有这些都构成了一种永久性邀请,即邀请大家寻觅潜在意义”。^{③6}在克莫德看来,一个技巧娴熟的小说家应该善于在埋藏秘密之处向读者发出信号(当然,在他意识之外的秘密不在此列)。上面所说的诸多“症状”在很多情况下可以被视为小说家故意发出的信号。限于篇幅,我们下面只介绍一种特殊的信号——节奏。

“节奏”(rhythm)作为小说理论概念最早由福斯特(E. M. Forster)提出(参见本书第三篇第三章第二节)。后者在《小说面面观》最后一章中专门讨论节奏和图式问题。根据福氏的解释,普鲁斯特的《追忆逝水年华》和托尔斯泰的《战争与和平》等小说之所以能够成功,是因为有一种能够把作品从内部缝合在一起,使之产生美感并勾起读者回忆的力量——这两部小说的表面都凌乱拖沓,但是读者阅后会“感到有宏伟的乐曲声在身后回荡”。^{③7}福氏把这种力量称为“节奏”,并把它界定为“重现加变化”。^{③8}克莫德从福斯特手里接过“节奏”这一概念,把它重新界定为“微妙的重复”。^{③9}他认为节奏具有发射信号(暗示秘密)的功能,更重要的是,它暗示的是一种更大的存在。窄一看去,节奏的表现形式可能是一些琐碎而无关紧要的细

节,可是一旦高水平的读者把握住这些细节的积累或组合方式,就会发现它们的意义陡然增殖,并且成为一种超越故事、具有震撼力的象征。克莫德用贝内特的小说《理雪曼台阶》(*Riceman Steps*, 1923)作例子,令人叹服地点明了节奏的奇妙作用。该小说主人公厄尔福澳特是个爱财如命的旧书店老板,为了省钱他饿成重病,也害得他妻子患上营养不良症,最后两人都死于非命。他和维奥莱特结婚那天,女佣艾尔茜送给他俩一只蛋糕,结果很快就被他们狼吞虎咽地吃个精光(因为是白吃)。克莫德注意到了这一场景的一个细节——贝内特在描述过程中称“蛋糕对生存是个危险”,稍后甚至称它为“宇宙之谜”。一个漫不经心的读者此时很可能把这当作戏言而一笑了之。然而,类似的夸张在 80 页和 140 页以后又分别出现了两次——厄尔福澳特在反省过程中觉得那只婚礼蛋糕是“他整个生理体系发生变化的决定性原因”。在他死后,艾尔茜也怀疑“那只不合适的婚礼蛋糕引发了癌症”。克莫德指出,蛋糕的“微妙重复”构成了节奏——它向我们暗示远远超出蛋糕本身或玩笑本身的潜在意义:“那只蛋糕是主人公婚姻状况的象征。厄尔福澳特顽固地反对花钱意味着他不愿意尽婚姻一方的职责。”^⑩如果我们顺着克莫德的思路想下去,就会发现那只蛋糕确实变成了一种更大的存在:诚如贝内特所说,它对生存是个威胁——厄尔福澳特夫妇吞食蛋糕所代表的贪婪和吝啬确实构成了对人类生存状况的威胁。当我们掩卷之后,蛋糕连同它所有的“秘密”仍然存在于我们的思绪之中,让我们回味不已。

第四节 人物和情节

克莫德是在《秘密的产生》一书中谈及人物和情节之间关系的。他的本意是论证人物也是产生秘密的源泉之一,可是依笔者之见,他对人物和情节之间关系的探讨更有价值,因此我们这里专辟一节来

加以介绍。

我们知道,就人物和情节的主次问题而言,最早的权威性论述出自亚里士多德。他在《诗学》的第六章中提出悲剧艺术有六个成分,即情节、性格、言词、思想、形象和歌曲,其中以情节最为重要,而人物性格的塑造只能占第二位。亚氏的主要理由是情节(亦即行动)能够带动人物的刻画,而人物则不能带动情节,只是‘在行动的时候附带表现性格’而已。^⑪到了屠格涅夫手里,亚氏的这一思想正好被颠倒了过来——屠氏认为人物优于情节,而不是相反。詹姆斯在《贵妇人画像》(*The Portrait of a Lady*, 1881)的前言中对屠氏的观点表示赞赏,尤其是赞赏后者提出的理由,即人物‘通常是小说图景的原动力。对他来说,小说几乎总是始于某个或某些人物的形象’。^⑫詹氏还声称自己的小说情节也都受人物的驱动,如《贵妇人画像》的最初动因仅仅是‘一块很小的基石,即有关某个年轻女子向自己命运挑战的形象’。^⑬

究竟是情节驱动人物,还是人物驱动情节?克莫德提出了既不同于亚里士多德,又不同于屠格涅夫和詹姆斯的观点。他认为,在人物和情节孰优孰劣的问题上纠缠没有多大意义,因为事实上人物和情节互为驱动对象。换言之,情节的设置确实能产生人物刻画方面的需要,可是人物的塑造也会产生情节/行动方面的需求。克莫德用十分简洁的语言勾勒出情节导致人物产生的一般过程,并且点明了个中缘由:

原始的‘行动’既然是一连串的动作,那它就必须有施动者。只要行动或情节一展开,这些施动者就必然会超越他们原来的类型和功能,必然不再会满足于仅仅充当英雄或反对者等角色而已,他们会形成自己的特异性,会有自己的专有名字。故事变得越复杂——离最初的计划越远——这些施动者就越要偏离类型,看上去就越像‘人物’。^⑭

要有情节就要有施动者,而施动者又会随情节的复杂化逐渐演

变成有血有肉的人物,这一过程被克莫德概括得再清楚不过了。同样,他对人物如何产生故事情节也有简明的论述:

我们同样看到,那些施动者的雏形一旦造就,就会有一个更深入地了解他们的需求,而这一需求又会产生新的叙事需求(用詹姆斯最感兴趣的话说,就是操作的需求)。增多了的叙事使人物越来越多地摆脱类型的约束——他们从仅仅完成施动者的功能这一定式中解放了出来。就这样,他们会接二连三地提出更多的叙事要求。要不是外部力量(如出版期限或传统认可的某种版式)使整个写作过程停止,我们很可能会获得一个看上去既复杂、又没完没了的情节结构。^{④5}

为了说明自己的观点,克莫德举了《圣经》中犹大卖主的例子。《新约》的四部福音书中都有这样的记载:耶稣受难之前曾经预言自己会被一位亲密的朋友出卖。这一预言实际上从《旧约》中《诗篇》里的一句话发展而来,即“就连我的密友也背叛我,尽管我曾经信赖过他,并且还让他分享我的面包”。克莫德称这句话为整个犹大故事的萌芽。在《新约》中,犹大最初只是完成叛变这一功能的施动者。换言之,他只是一个类型,一个为完成情节才被安排进故事的抽象的角色。然而,“他决定叛变这一事实引出了另一个问题:他为什么要这样做呢?正是这类问题把一个情节的施动者变成了人物。一个可能成立的答案是:犹大是为了钱财。于是,人物又引发出更多的故事。”^{④6}克莫德还注意到,《马太福音》中又新增加了一段情节:犹大最后交还了沾满鲜血的铜钱,然后自杀身亡。克氏对此评论道:“除了对人物性格的兴趣之外,再无解释这些新增故事情节的理由。最初只存在讲故事的需求,于是作者就加入故事情节来说明上帝的箴言,可是情节引发出人物,而人物又引发出情节。”^{④7}通过犹大这个例子,克莫德进一步指出《旧约》中的任何一个语篇都含有可以在《新约》中继续发展或实现的叙事潜能(这种潜能可以由情节作载体,也可以由人物作载体),而“长篇小说的前面部分和后面部分之间的关系与此不无相同之处”。^{④8}克氏的这些论述可谓洞烛幽微,不仅点明了小

说情节和人物互为驱动力的原因,而且在研究方法上独树一帜,显示了大家风范。

克莫德的理论观点和研究方法是把历史文化遗产和现代学术成果溶合的结晶。他不喜欢用任何‘主义’来标榜自己,在著书立说时既不保守,又不偏激。我们上面的介绍已经表明,他善于对传统小说理论和当代的一些新兴理论兼收并蓄,同时又始终保持着一种冷峻的批判眼光。我们不妨用他自己的一段话作为本章的结束语:“我们缺少一位像艾略特那样的伟大人物——这样的人物能够把新思想和传统思想,把剧烈的变动和历史的延续,统统缝合在一起。不幸的是,在传统派和现代派争论的双方,死搬教条和狂热激进的大有人在。我努力充当一名调停者,可是事实已经证明我力不从心。一场战争正在进行着,凡是闯进前线的无人地带,在那里挥舞香烟并高唱颂歌的人,都必须有遭受枪击的心理准备。”^①我们还得加上一句:克莫德的自谦并不意味着他不是一名出色的调停者;尽管他仍在危险的无人区摇旗呐喊,然而他已经躲过了枪林弹雨,并且会把那无人区变成兵多将广的坚强阵营。

注释:

① Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, London, Oxford and New York: Oxford University Press, 1966, p. 11.

② 同上, p. 17。

③ 同上, p. 12。

④ 同上, p. 17。

⑤ 同上。

⑥ 同上, p. 45。

⑦ 同上。

- ⑧ 同上, pp. 45 – 46。
- ⑨ 同上, p. 46。
- ⑩ 同上, p. 128。
- ⑪ 同上, p. 129。
- ⑫ Frank Kermode, *Essays on Fiction*, London, Melbourne and Henley : Routledge and Kegan Paul, 1983, p. 68.
- ⑬ 同上。
- ⑭ 同上, p. 70。
- ⑮ 同上, p. 108。
- ⑯ 同上, pp. 103 – 112。
- ⑰ 同上, p. 82。
- ⑱ *The Sense of an Ending*, p. 39.
- ⑲ 转引自 Imre Salusinszky, *Criticism in Society*, New York : Metheun, Inc., 1987, p. 112。
- ⑳ 同上。
- ㉑ *The Sense of an Ending*, p. 18.
- ㉒ 同上, p. 132。
- ㉓ 同上, p. 146。
- ㉔ *Essays on Fiction*, p. 164.
- ㉕ *The Sense of an Ending*, p. 40.
- ㉖ *Criticism in Society*, p. 108.
- ㉗ Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy*, Cambridge, Massachusetts and London : Harvard University Press, 1979, p. 2.
- ㉘ *Essays on Fiction*, p. 136.
- ㉙ 同上。
- ㉚ 同上。
- ㉛ 同上, p. 138。
- ㉜ 同上, p. 139。
- ㉝ 分别参考 *The Genesis of Secrecy* 第 64 页和 *Essays on Fiction* 第 138 页。
- ㉞ *The Genesis of Secrecy*, p. 64.
- ㉟ *Essays on Fiction*, p. 138.

- ③⑥ *The Genesis of Secrecy*, p. 15.
- ③⑦ 参考苏炳文汉译本,花城出版社 1984 年版,第 150 页。
- ③⑧ 同上,第 148 页。
- ③⑨ *The Genesis of Secrecy*, p. 55.
- ④⑩ *Essays on Fiction*, p. 21.
- ④⑪ 参照罗念生汉译本,人民文学出版社 1988 年版,第 21—23 页。
- ④⑫ Henry James, *The Portrait of a Lady*, 北京 外语教学与研究出版社,1991 年,p. xxvii。
- ④⑬ 同上,p. xxxii。
- ④⑭ *The Genesis of Secrecy*, p. 77.
- ④⑮ 同上,p. 79。
- ④⑯ 同上,p. 85。
- ④⑰ 同上,p. 91。
- ④⑱ 同上,p. 88。
- ④⑲ *Essays on Fiction*, p. 7.

第 4 章

默多克给当代小说治病

与克莫德同年出生的艾丽丝·默多克(Iris Murdoch, 1919—1999)也是一位非提不可的人物。就数量而论,她在小说批评领域里的建树远不如她的小说创作和哲学论著。她只写过两篇专谈小说的论文——《拒斥枯涩的定式》(“Against Dryness”, 1961)和《重温崇高和美》(“The Sublime and the Beautiful Revisited”, 1959)。不过,仅仅凭这两篇论文,她就可以名垂青史。她对小说批评的贡献主要反映在两个方面:1)有关当代小说状况的论述;2)关于小说如何摆脱它在当代面临的困境的建议。

第一节 论当代小说的状况

就像医生号脉那样,默多克为 20 世纪的小说作出了这样的诊断:它已经远离真实,因为当今占主导地位的只有两种小说模式——“新闻型小说”(the journalistic novel)和“晶体型小说”(the crystalline novel)。所谓“晶体型小说”,指的是“一种描绘人类状况的半寓言式小型作品。如果按照 19 世纪的标准来判断,那么这类作品并不含有‘人物’”^①。至于“新闻型小说”,默多克把它解释为“一种不像样的半文献式长篇作品,一种由 19 世纪小说退化而成的结果;它平铺直叙地讲述某个故事,一味地从直接经验和事实中汲取活力,可

是它的人物却因落入俗套而苍白无力”。^②不难看出,默多克坚持的是一种现实主义小说观。她的观点和雷蒙德·威廉斯的小说观有些相似(见下一章)。后者认为,现实主义小说最重要的成就在于取得社会和个人之间的平衡,而当代小说却不幸地两极分化成了‘社会小说’和‘个人小说’;^③这两类小说都失之偏颇,因为生活方式既不仅仅意味着总体方式,也不仅仅意味着个体方式,而是两者融会贯通的全过程。^④虽然默多克采用了不同的说法,但是她主张的似乎也是‘总体方式’和‘个体方式’融会贯通的小说。让她遗憾的是,这样的小说已经不复存在:“我们不再把个人和社会融汇于一幅广阔而厚实的图景。我们不再看到以价值准则和超验现实为依托的个人。”^⑤正是这种个人与社会背景以及超验现实的脱节现象使默多克发出了“小说已远离真实”的哀叹。

为什么会出现上述情形?“晶体型小说”和“新闻型小说”为什么会成为当代小说的主导模式呢?默多克从哲学和美学思潮演变的角度提出了自己的解释。她认为,当代小说状况的形成受到了浪漫主义和象征主义的影响,而后者形成又可以在康德(Immanuel Kant, 1724—1804)的伦理哲学和美学理论中找到深刻的原因。默多克指出,康德的伦理哲学基于这样一个公式,即“德行=自由=理性”根据这一公式,人固然要得到尊重,然而这种尊重的理由是人的同一性,而不是人的个性——我们尊重别人,只因为他们“同样是放之四海而皆准的理性的载体,而不因为他们是特别的、有个性的人”。^⑥默多克进一步指出,康德的美学理论和他的伦理哲学完全合拍。康德曾经把美(the beautiful)和崇高(the sublime)加以区别,并且认为美是产生艺术的源泉,而崇高则跟艺术无关。默多克用自己的语言对康德在这方面的论述作了如下概括:

美是对想象和理性之间和谐状态的一种体验,而崇高却是对想象和理性之间的冲突的体验。美使我们归于恬适,而崇高却把我们

的情感搅得四分五裂。理性总是企图包容整个大自然,可是一旦无边无际的、形状不可捉摸的大自然挫败了这种企图,同时又给理性注入了新的活力时,崇高这一情感经验就会由此而产生。^⑥

至此,我们已经可以清楚地看出康德的伦理哲学和他的美学伦理之间的相通之处:崇高代表的是无序、混乱和冲突,因此它有悖于理性和德行,也就理所当然地被排斥在艺术范畴之外;美则代表和谐、理性与德行,因而它自然而然地与艺术为伍——任何艺术欣赏活动都是一种自由的理性活动。换言之,对康德来说,艺术意味着“建构某种玲珑剔透、自成一体的东西,它不拖泥带水,不受情感、欲望或个人怪癖的污染”。^⑦

确实,经默多克这一点拨,我们很快就看清了康德留给浪漫主义的遗产:浪漫主义主要的特征之一恰恰是讲究形式,强调秩序和事物的必然性。跟康德一样,浪漫主义者把艺术品看成一种自足自律、自在自为的东西。当然,浪漫主义理论还从黑格尔(George Hegel, 1770—1831)的哲学思想和美学思想中摄取了养料。默多克对此也有所论及:“对康德来说,道德和艺术都不属于知识的范畴,而黑格尔却……从知识的角度来描绘德行……对黑格尔来说,德行即自由即自知之明。”^⑧前文已经提到,康德的公式是“德行=自由=理性”,而黑格尔的公式则是“德行=自由=知识”,两者之间的不同之处是康德用“知识”取代了“理性”。需要强调的是,黑格尔所说的知识仅仅是人对自我的认识。事实上,黑格尔所奉行的是一种唯我论的观点,而且是一种排斥异己或异质的观点。用默多克的话来说,“黑格尔的世界中只有一种存在,这种存在拒斥自身以外的任何东西”,而这一观点正好是“黑格尔留给浪漫主义运动的一份厚礼”。^⑨

在默多克看来,“我们至今还未从黑格尔的影响中恢复过来”。^⑩为什么会这样呢?因为黑氏的影响通过浪漫主义的变体——象征主义(默多克称其为衰退了的“浪漫主义”)——流传了下来。或者说,

黑格尔乃至康德的思想在象征主义的代表人物——艾略特(T. S. Eliot, 1888—1965)、休姆(T. E. Hulme, 1883—1917)和瑞查兹(I. A. Richards, 1893—1979)等人——那里得到了发展。象征主义讲究的是自足自立的形式以及秩序和必然性,忌讳的是混乱、偶然性和随机性,这刚好跟康德和黑格尔的思想一脉相承。默多克承认,休姆和艾略特比黑格尔较为先进:他们对唯我论持批判态度,并且肯定“他”的存在,即承认自我之外还存在着其他事物。不过,令默多克遗憾的是,虽然休姆和艾略特强调“他”的存在,可是他们眼中的“他”只是“制度”和“教条”,只是一些“东西”(things),而不是鲜活的个人。在默多克的眼里,最重要的“他”应该是“另一个人”(another person),而不应该是艾略特等人所说的“东西”。^⑪正是基于这一认识,默多克把象征主义定性为“反人文主义的思潮”。^⑫

不管默多克愿不愿意,她看到的是象征主义思潮对当代小说的强有力的影响。象征主义一方面表现为对自足自律的艺术形式、意象或象征的追求,另一方面则表现为对理性的社会制度的追求,这就演化出了本小节开头处所说的两种小说模式——晶体型小说和新闻型小说。晶体型小说的根源在于象征主义对“形而上的物”(a metaphysical object)的崇拜;这类小说甚至“希望自己是一首诗,或者试图(常常是用神话的形式)传达某种有关人类生存状况的真谛”。^⑬新闻型小说则根植于象征主义对社会制度的关注——“它是一种松散的新闻体史诗,它的灵感来自社会文献,甚至可能来自某些教条;它的宗旨是对现存制度或某些历史事件进行评论”。^⑭换言之,当代小说“要么只给我们东西,要么只给我们大道理。我们失去的恰恰是人”。^⑮

那么,该怎样找回这失去的“人”呢?小说的艺术标准究竟是什么呢?当代小说的出路又在哪里呢?默多克自有她的回答。这也是本章第二节所要探讨的问题。

第二节 走出小说的困境

为了使小说摆脱它在当代面临的困境,默多克从伦理哲学、文学传统和艺术标准等角度提出了自己的建议。首先,她认为应该建构一种真正令人满意的有关个人的理论:“这一理论应该既强调人的自由和独立,又注重人 and 大千世界之间的联系。就道德层面而言,人需要从这个世界中学习很多的东西。”^{①⑥}默多克呼唤的是一种能跟康德以来有关人的本质的理论相抗衡的理论。她发现,“我们还从来没有过这样一种理论”。^{①⑦}显然,默多克的论断有一个误区:她竟然把马克思关于人和外部世界之间辩证关系的论述忽略不计。不过,默多克写作的时代正是萨特的存在主义以及维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889—1951)等人的语言经验主义(linguistic empiricism)盛行的时代。他们鼓吹的仍然是康德和黑格尔的那一套,即把人的本质简单地归结为孤立而勇敢的意志而已。因此,默多克深感黑格尔传统的重压也就情有可原了。在她看来,不用一种新的伦理观和哲学观来掀翻这种重压,当代小说就无出头之日。

既然人的本质并不是孤立的自我,那么以反映人为宗旨的小说的艺术标准就不应该是表现自我,而应该是拒斥自我。这可以被看作默多克的核心观点——一个熔伦理哲学思想和文学艺术思想于一炉的观点。就像默多克曾经用公式来表现康德和黑格尔的思想一样,我们也可以用公式来表现她自己的哲学伦理观和小说艺术观:德行=自由=理解他人的存在=有关他人真实情况的知识。正是在这一观点的基础上,默多克把“他人意识”提到了小说的试金石这一高度:“我要冒昧地说,我们在判断某人是否称得上最伟大的小说家时,最终还要看他是否具有他人意识。对每位小说家来说,这是最高层次上的最基本的检验标准。”^{①⑧}这一标准看似简单,可是默多克却认为它极难达到——若用这一标准来衡量,“几乎每一件艺术品

都是一种失败”。^①不过,默多克觉得 19 世纪的一些小说家非常接近她心目中的艺术标准,因此可以被称为“伟大的小说家”。这些小说家包括司各特、简·奥斯汀、乔治·艾略特和托尔斯泰,其中托尔斯泰最受默多克的推崇。这些作家的小说在三个方面受到了默多克的赞赏。其一,这些小说都体现了一种“非黑格尔特性”(un-Hegelian nature),即“它们都含有好几个不同类型的人物”。^②其二,它们“于广阔的社会场景中自然地展现真实人物的多元性”;^③不仅每个人物具有多重性格,而且不同的人物“互为相对独立的意义中心”。默多克认为这一特点体现了一种宽容的精神,而这种宽容精神是一个伟大的小说家所必备的条件。其三,伟大的小说作品最忌蹈常袭故,不管是人物,还是场景,都不落窠臼。由于这最后一点意味着小说家必须正视生活中许许多多的偶然现象,因此默多克特意加上了这样的说明:“伟大的小说家并不害怕偶然性。然而,他不会因接受偶然性而流于庸俗。”^④

更具体地说,默多克的小说艺术标准最终要落实到人物的刻划上来。默多克之所以喜爱 19 世纪的小说传统,而不喜欢当代的许多小说,是因为两者在人物的塑造方面有着质的差别。她承认,当代许多著名小说家也刻划了各种各样的人物,可是她认为这些人物与她的标准相去甚远,其关键原因在于这些人物并不自由:“在这些作品中,我们感到作者的意志无情地统治着笔下的人物。”^⑤在她看来,这样的人物无非是“作家灵魂深处心理冲突的外化”,因而他们“仅仅是傀儡而已”。^⑥她甚至不客气地把含有这类人物的小说称为“神经机能病的牺牲品”。^⑦为了说明自己的观点,默多克把加缪(Albert Camus, 1913—1960)的《陌生人》(*The Stranger*, 1942)和塞林格(J. D. Salinger, 1919—)的《麦田里的守望者》(*Catcher in the Rye*, 1951)跟托尔斯泰和乔治·艾略特的小说作了如下比较:

诚然,我们能够记住《陌生人》的主人公,我们也能够记住《麦田里的守望者》的主人公。然而,这是因为作者强有力地凭附在了他们

的身上——当然并不一定是以自传的形式。我们回忆起的是作者本人,或是有关他的某些十分有意义的事情。相反,当我们想到托尔斯泰或乔治·艾略特的作品时,我们记住的不是托尔斯泰和乔治·艾略特本人,而是朵莉、基蒂、斯蒂瓦、多萝西娅和卡索朋这样一些人物。^{②6}

简而言之,人物究竟是相对独立于作者,还是完全受制于作者?这是默多克判断小说是否伟大的基本准绳。顺便插上一句:虽然默多克没有提及巴赫金,但是从她有关人物相对独立于作者的论述中,我们似乎可以看到巴氏复调理论的影子。

仿佛是担心上述标准的理论根基还不够牢固,默多克又提出了改造康德的崇高论的主张。前文提到,康德在区分美和崇高时,把崇高排除在了艺术范畴之外。默多克认为,康德的这一观点是错误的,不过后人又可以从中得到纠错的启发——只要把康德的崇高论稍加改造,我们就可以获得一种有价值的艺术理论:对硕大无形的自然界的观瞻会产生出一种精神力量,而‘崇高’则意味着对这种精神力量的欣赏和更新。这跟悲剧理论是多么接近——我们只消把对阿尔卑斯山脉的凝视改为对人生景观的观照就行了。^{②7}默多克这里所说的‘悲剧’主要是指莎士比亚的悲剧。她在《拒斥枯涩的定式》和《重温崇高和美》这两篇论文中都提倡小说家向莎士比亚看齐——虽然莎翁不写小说,但是他所创造的一个个鲜活的人物都是任何小说家赶超的目标。确实,莎剧揭示的壮美人生总能产生一种巨大的震撼力,而对这种力的体验正是默多克所说的‘崇高’。默多克苦心孤诣地建树自己的崇高论,其根本目的是要为以表现‘他人’或由他人组成的世界为宗旨的小说提供一个理论依据。

必须指出的是,虽然默多克主张用有血有肉的人物去摧毁她所说的‘晶体小说’,但是她并不一味地反对讲究形式。她在接受弗兰科·克莫德的采访时甚至承认:‘形式是艺术的绝对本质。^{②8}’她所反对的是过分地依赖或追求形式。或者说,她反对的是套用现成的

形式。在她看来,即便小说家不刻意追求形式,他(她)也常常会不知不觉地掉入形式的陷阱。她同意克莫德的这样一个比喻:小说家就像走钢丝绳的演员,稍不留神就会坠入事先铺在下面的安全网,即结构或神话等现成的形式。^{②9}事实上,默多克承认自己也常常不由自主地沉湎于意象和神话等形式。她这样描述包括自己在内的小说家们所遇到的难题:

我们每次开始塑造人物时——至少我的情形是如此——总是希望会成功,总是希望能奇妙地产生许多跟我本人不同的人物。然而,最后的情形经常出乎人的意料:作品本身的结构鬼使神差般地把所有这些人物卷入了一种旋涡,或者说一种形式——归根结底,这种形式只是反映了我们自己的思维形式而已。^{③0}

确实,小说人物一旦屈从于某种固定的形式,他们就失去了鲜明的个性。正是在这个节骨眼儿上,默多克遇上了最使她头疼的麻烦:一方面,她要通过创造生动的、不受任何形式拘束的人物来帮助当下小说走出困境;另一方面,她又充分意识到小说毕竟是一种艺术形式。应该怎样解决这一矛盾?默多克似乎拿不出很多具体的办法,而只是笼统地提出了“活生生的人物与意象相结合”^{③1}这一观点。由此,我们不禁联想到上一章中提到的克莫德的一个著名观点,即小说家既不能离开基本的小说范式,又必须有所偏离。^{③2}然而,问题的关键是:应该偏离到什么程度呢?克莫德和默多克都没有明确的答复。也许,这永远是一个无法确切回答的问题。

不管怎么说,默多克不愧为一位高明的医生。她不仅挖出了当下西方小说的病因,而且还用简明扼要的文字给它所患的症状定了性——她有关“晶体型小说”和“新闻型小说”的两分法为后人的研究提供了极大的方便。此外,她所开的药方——塑造独立于作者的鲜活的人物——虽然还不够详细,可是至少为陷入困境的西方小说家们打开了思路。

注释：

- ① Iris Murdoch ,“ Against Dryness ”, 载 *The Novel Today*, (ed.) Malcolm Bradbury, Manchester : Manchester University Press, 1977, p. 27.
- ② 同上, p. 27。
- ③ Raymond Williams, “ Realism and the Contemporary Novel ”, 载 *20th Century Literary Criticism*, p. 585.
- ④ “ Against Dryness ”, p. 26.
- ⑤ Iris Murdoch , “ The Sublime and the Beautiful Revisited ”, *Yale Review*, XLIX (December, 1959), p. 248.
- ⑥ 同上, p. 249。
- ⑦ 同上。
- ⑧ 同上, p. 250。
- ⑨ 同上。
- ⑩ 同上。
- ⑪ 同上, pp. 258 – 261。
- ⑫ 同上, p. 259。
- ⑬ 同上, p. 264。
- ⑭ 同上。
- ⑮ 同上。
- ⑯ “ Against Dryness ”, p. 26.
- ⑰ 同上。
- ⑱ “ The Sublime and the Beautiful Revisited ”, p. 266.
- ⑲ 同上。
- ⑳ 同上, p. 257。
- ㉑ 同上。
- ㉒ 同上。
- ㉓ 同上, p. 265。

- ②④ 同上,p. 257。
- ②⑤ 同上,p. 265。
- ②⑥ 同上,p. 266。
- ②⑦ 同上,p. 268。
- ②⑧ Frank Kermode,“The House of Fiction”,载 *The Novel Today*, p. 113。
- ②⑨ 同上,p. 114。
- ③⑩ 同上。
- ③⑪ “Against Dryness”,p. 31.
- ③⑫ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, 1966, pp. 38 – 40.

第 5 章

威廉斯的小说观

雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams, 1921—1988)是当代英国小说批评史上无可争议的大家之一。若论学识的渊博和视野的开阔,大概只有克莫德和戴维·洛奇能与他对敌。他以敏锐的目光剖析了当代英国小说的现状及其历史成因,并且提出了改变其现状的对策。鉴于他的小说观深深地扎根于他的社会观和艺术观,本章拟从这方面的讨论开始。

第一节 反对“两个分裂”

威廉斯的社会观和艺术观各有一个出发点,或者说各有一个基本前提:他的社会观以反对社会与个人的分裂为前提,而他的艺术观则以反对艺术与现实的分裂为前提。

首先,让我们来看一下威廉斯的社会观。在他的名著《漫长的革命》(*The Long Revolution*, 1961)中,他对霍布斯(Thomas Hobbes, 1588—1679)、洛克、卢梭(Jean Jacques Rousseau, 1712—1778)、黑格尔和弗洛伊德等人的社会观逐一作了剖析,进而发现所有这些思想家都表现出一个“执拗的倾向”,即“把活生生的过程——笔者按:指社会和个人——描述成固定的、可以分割的客体”。^①当然,这些思想界的巨人在许多方面都持有不同的看法。例如,霍布斯和弗洛伊

德都认为个人在本质上是‘自私’或‘反社会’的，^②因此需要社会来制约或疏导。又如，由洛克开创的自由主义传统往往‘把抽象的个人理想化’，而卢梭和黑格尔等人则‘倾向于把社会理想化’。^③然而，在威氏看来，所有这些人以及他们所代表的流派多多少少地遵循了一种思维定式，即把社会和个人分裂了开来。威氏认为，正是这种思维模式最终导致了当代小说中个人和社会分裂的现象（本章第二节将详细讨论）。

针对上述情形，威廉斯提出了实际生活中社会和个人无法完全分割的观点。他不无道理地指出，人一生下来就通过家庭的纽带与社会发生了千丝万缕的关系；个人和社会都不可能脱离对方而单独存在。换言之，社会寓于个人之中，“要充分了解其中的一个，就得了解另一个”。^④威氏高度评价了弗洛姆（Eric Fromm，1900—1980）有关人的‘社会性’（social character）一说，因为后者充分地‘描述了社会行为变成个人性格一部分的过程’。^⑤我们知道，根据弗洛姆的观点，个人的社会性意味着社会的需求被内化为个人的愿望和需求。威氏把弗洛姆的这一观点跟弗洛伊德的观点作了对比，认为前者比后者要高明得多。在弗洛伊德那里，社会只是起着压抑或排解个人欲望的作用，而弗洛姆强调的则是社会对个人的‘塑造过程’（shaping process）——弗洛伊德描述的社会与个人的联系是一种单一的关系，而弗洛姆的‘塑造过程包括了多种多样的关系’。^⑥在弗洛姆理论的基础上，威氏进一步强调社会和个人本来就是你中有我、我中有你的‘共生共长的过程’，而这种过程的具体体现是人类‘创造、交流并建立社会机构的实践’。^⑦在《英国小说：从狄更斯到劳伦斯》（*The English Novel: from Dickens to Laurence*，1973）一书中，威氏对社会和个人之间的这种相互交错的关系有过更简明的论述：“社会……可以在个人中并通过个人得到观察和评价：不是作为用来界定个人的框架，也不是作为各种已知关系的总和，而是作为一种看似独立的有机体、一种人物、一种行动，就像个人一样。社会不只是起衡量作

用的准则,不只是起控制作用的机构,不只是起界定或改造作用的标准。它是一种过程,一种进入个人生活、并加以塑造或毁坏的过程……”^⑧这段话中有两点尤其值得我们注意:一是社会必然进入个人的生活,二是社会在某种意义上跟个人一样,是一种活生生的“有机体”(organism)——有意思的是,威氏在《漫长的革命》中曾经提倡用新的术语来描述个人和社会,他分配给个人的术语是“有机体”,而把社会则称为一种“组织”(organization)。值得注意的是,他同时又把个人也称作“组织”^⑨。这个我们称为个人的特殊组织,通过对一个大得多的组织的表述而存在;它在某些基本方面跟后者是一种延续关系。”^⑩这里,那个“大得多的组织”显然是指称社会。总之,社会和个人之间是一种密不可分的延续关系。这一思想构成了威氏小说观的主要基石之一(参见本章第三节)。

跟他的社会观一样,威廉斯的艺术观也把批判的锋芒指向了二元对立的传统思维模式——这一次他反对的是艺术和现实之间的分裂。他首先指出,无论是传统的现实主义和浪漫主义,还是现当代的唯美主义和抽象主义,都以一个共同的思维模式为基本前提,即“艺术与现实的分离,或人与他所观察的世界的分离”。^⑪针对这一情形,威氏提出,当务之急是“改造我们有关艺术的思维”,进而确立主客体不可分割的思想:“我们必须把人类经验视为既客观又主观的、不可分割的整体过程。”^⑫威氏还吸收生物学家杨格(J. Z. Young, 1907—1997)和布雷恩(Russell Brain)有关人脑如何认识世界的研究成果,以此对机械的现实主义艺术观和唯心主义艺术观同时作出了批判:“有关意识的新发现使我们不可能再假设存在着这样一种现实,即在不让人类的观察和阐释进入其内的情况下被人类体验的现实。因此,幼稚现实主义的设想——在脱离我们的主观反应的情况下观察事物本身——已经变得不切实际。不过,有关意识的新发现同样不可能把我们导向以新面目出现的唯心主义;这些新发现不要求我们认定在人脑之外不存在任何现实;它们只是要求我们坚持如

下观点 所有人类经验都是对人身之外现实的一种解释。’^⑫威氏的这段论述如今仍然有着很重要的现实意义 在解构主义和读者反应批评理论引起的种种困惑面前,我们应该能从威氏那里找到有助于走出迷津的启示。

从主客体不可分割这一思想出发,威廉斯对艺术家的活动及其本质作了探讨。他认为艺术家的活动从本质上讲是一种特殊的‘传播工作’(work of transmission),^⑬也就是把自己对人生的体验跟别人交流。威氏从三方面强调了这种传播工作的含义:1)经验传播的前提是充分的描绘,而描绘过程本身意味着艺术家‘重新创造自己’;^⑭2)经验的传播意味着‘改变现存的关系’;^⑮即个人与个人、个人与社会乃至整个环境的关系;3)传播工作的成功与否最终取决于接受者。威氏这里其实表达了两个重要观点。其一,艺术的主体和客体之间是一种互动关系——整个传播过程‘既不只是主体作用于客体,也不只是客体作用于主体,而是一种动态的相互作用’。^⑯其二,艺术的标准要从作者和受众两个角度来把握。我们不妨较详细地引用威氏的一段原话:

艺术上的成功意味着向旁人传递经验的形式能使该经验得到积极的再创造——不是‘被观照’,不是‘被审视’,也不是得到被动的接受,而是由接受者通过对那种传递方式的反应而重新来一次彻底的、实实在在的体验。在这一关节,一些艺术作品露出了败迹,其根本原因是艺术家没有充分地组织起自己的经验,从而无法发现让别人分享自己经验的手段。^⑰

我们从以上论述中又一次找到了批判解构主义和读者反应批评理论的有力武器。后者虽然指出了传统文艺理论一味强调作者这一缺陷,但是又走向了过度强调读者的另一个极端,最终堕入相对主义乃至虚无主义的泥潭。相形之下,威氏既充分强调了艺术受众的创造性,又始终把这种创造性跟作者的导向作用(交流手段和方式)紧密地联系在一起,这就把艺术标准落到了实处。

威廉斯不仅尖锐地批评了艺术和现实相分裂的倾向,而且还提出了扭转这一倾向的对策。在他看来,问题的关键在于寻找并确立新的术语——用如今的通俗语说,也就是要改造艺术领域的话语体系。例如,他认为像‘作为载体的艺术’(art as a vehicle)和‘自足自律的艺术’(art as autonomous)——这方面的典型的例子可以在威尔斯和詹姆斯当年的争论中找到——这样的术语就需要改造:‘这些术语——这些问题的提出——本身就是失败的记录。’^⑮他针锋相对地提出了‘经验流’(the continuum of experience)这一术语,其特点是‘把生活和艺术连接在一起’。^⑯按照威氏自己的解释,这种经验流意味着‘一种积极的关系’;它‘不是有待于被某种手法吸收的题材,而是一种几乎要打破——需要打破——任何现成的表意形式的一种体验,它在自身并通过自身……创造着形式,创造着生活’。^⑰值得强调的是,‘经验流’中的‘流’字是关键,它意味着艺术和生活互相对流、互相延续这样一种过程。威氏的这一术语并非完美无缺,它本身还需要许多附加性的解释,否则难以让人明白。不过,这一术语提出的本身确实有助于我们从新的角度去考虑艺术与现实之间的关系,同时也有助于我们深入理解下文中要讨论的威氏的小说思想。

第二节 论可知群体

“可知群体”(knowable community)是威廉斯小说思想中的一个核心概念。他始终坚持认为,“从某种意义上说,大多数小说都是可知群体”。^⑱威氏的意思是小说家大都用——而且应该用——适当的方法来确保小说人物及其相互之间的关系可以被理解,可以起到交流作用,也就是上一节中所说的传播作用。上一节中提到,威氏主张艺术的主体和客体不可分割,这一思想也反映在‘可知群体’这一概念之中:‘可知的不光是客体的功能——有什么可以认识。同时牵

涉到的还有主体的功能,即观察者的功能——想要认识什么以及需要认识什么。换言之,可知群体不仅是一个明显的事实问题,而且也是一个意识问题。确实,小说发展的主要过程之一必然跟认识某个群体的问题联系在一起,这也是寻找某个位置的问题——寻找一个令人信服的、带有人生体验的位置,并以此作为认识有关群体的起点。^②

威廉斯指出,在狄更斯之前,可知群体还不是一个很大的问题,因为用传统方法写就的小说一般能够刻画出可知人物、可知群体和可知现实。然而,到了狄更斯的年代,城市化进程大大加快,社会面貌日新月异。如果还是用传统的小说形式来表现新的社会现实中的人物及其相互间的关系,那么最终展现的必然是不可知群体。威氏认为,狄更斯的伟大之处在于他用新的小说形式展现了新的社会现实——他的作品塑造了一个又一个反映新兴城市文化的可知群体。威氏进一步指出,创造新的可知群体意味着找到新的方法,而这种新方法本身则意味着对新现实的体验。正是在这一意义上,威氏提出了方法即经验的观点,他还以狄更斯为例:“他的方法就是他的经验”。^③

威廉斯还从可知群体的角度探讨了小说的生存理由。下面这段话非常清楚地论证了小说存在的意义:

从狄更斯到劳伦斯,我们得到的是一段可以从中汲取勇气的历史。这一历史不是一连串的先例,而是一组有关人生的意义,一组把人类连接在一起的意义。具有重要意义的是,这段历史并没有用其他方式得到记录。假如这些小说没有写成,一个民族的一部分历史就必然会明显地苍白许多。当我们阅读了这些小说以后,就会对相应的思想史和一般社会史产生不同的认识。小说比任何有关人类经验的记载都更深刻、更早地捕捉到了一种问题意识,即对社会群体、人的本质以及可知的人际关系所引起的问题的认识。^④

跟上述问题紧密相关的是小说的死活问题。威廉斯承认,小说已经不再是像 19 世纪中叶前那样起主宰作用的艺术形式,电影等大

众媒介形成了对小说的挑战。然而,他坚决反对小说已经式微的说法,他的主要理由是如今可知群体的问题仍然迫在眉睫:“我认为社会群体的问题——具体地说,小说中的可知群体问题——仍然既紧迫又棘手,不管我们在其他方面作出了多大的努力,我们仍然要回过头来面对这一问题,仍然要通过创作来探索塑造可知群体的可能性。”^②这段话要跟威氏主张艺术和生活不可分割的思想(见本章第一节)联系起来理解:小说家创造可知群体的过程,实际上也就是了解现实生活中人类的活动及其本质的过程。随着时代的更新,对人类的认识也需要不断更新。正是在这一方面,小说有其不可替代的作用。这使我们又想起福特的观点,即小说是我们了解周围人全部生活的唯一法宝(见本书第三篇第四章第一节)。威氏的观点跟福氏的观点颇为相似,但是显得更为全面——他把了解个人自我以及个人与他人之间的关系也看作了小说的特有功能:“……可知群体的问题……牵涉到人际关系的问题、了解我们自己和他人的问题以及了解我们与他人关系的问题。”^③简而言之,只要可知群体的问题仍然存在,小说就不可能、也不应该退出历史的舞台。

威廉斯的以上观点确实从新的角度提供了小说生存的重要理由。尽管电影和电视等大众媒体从小说那里夺走了相当数量的受众,然而小说在塑造可知群体方面的优势是其他媒体无法企及的。

第三节 召唤新现实主义

本章第一节中提到,威廉斯认为西方思想界长期以来存在着一种把社会和个人分裂开来的倾向。多半是出于这一原因,当代西方小说逐渐陷入了一种僵局,即出现了“形式上的一种空白,这一空白使得小说无法表达人类的某种生活经验”。^④从上下文来看,威氏所说的“某种生活经验”其实是指人类的“全部生活方式”。^⑤简而言之,

威氏认为现存的小说形式根本无法反映当代社会的全部生活。那么,现存的是怎样一些小说形式呢?

按照威廉斯的观点,当代西方小说的形式可以被归纳为两大类:社会小说(the social novel)和个人小说(the personal novel)。这两类小说刚好代表了两个极端——前者只注重社会,而后者只着眼于个人:“在社会小说中可以找到对大众生活——即对总体——的精确观察和描述,而在个人小说中则可以找到对个人——即对个体——的精确观察和描述。然而,这两类小说都失之偏颇,因为生活方式既不仅仅意味着总体方式,也不仅仅意味着个体方式,而是两者融会贯通的全过程。”^②在威氏看来,这种顾此失彼的现象表明,前文所说的那种造成个人和社会相分裂的思想传统已经严重地侵蚀了现实主义在小说领域里的地位。我们知道,虽然“现实主义”一词直到1835年才被首次公开使用,但是作为“小说形式的最原始特征”的现实主义题材以及现实主义创作手法早在18世纪就已经非常流行。正如伊恩·瓦特(见本篇第二章)在《小说的兴起》一书中所指出的那样,“18世纪的英国小说家们,连同法国的伏尔泰、斯卡隆和勒萨日,都被认为是现实主义传统的登峰造极”。^③跟瓦特一样,威廉斯也认为现实主义小说在18世纪就已经成熟,因为当时的小说已经表现出“对个人和社会之间关系的一种特殊理解”,而“只有伴随着对个人和社会之间关系认识的深化,小说这一形式才能够真正地成熟”。^④跟瓦特不同的是,威廉斯认为现实主义小说的最高典范是托尔斯泰的《战争与和平》、乔治·艾略特的《米德尔马契》(*Middlemarch*, 1871—1872)和劳伦斯的《虹》(*The Rainbow*, 1915)。这些小说之所以堪称典范,是因为它们的作者身体力行了这样一种现实主义小说观,即“小说通过描绘个人的特性来创造并判断人类全部生活方式的特性”。^⑤使威氏痛心疾首的是,这一现实主义小说观在20世纪被抛弃了——他认为除了劳伦斯以外,20世纪已经不再有真正意义上的现实主义小说家了。就连像阿诺德·贝内特、威尔斯和约翰·高尔斯华

瑞(John Galsworthy, 1867—1933)这样一些通常被划入现实主义范畴的小说家也够不上威氏界定的现实主义标准。用他的原话说：“像贝内特这样的作家……对商店、私人客厅或车站的候车室不厌其烦地进行盘存式的描述。这些描述可以被用作行动的要素，但是它们并不是现实主义的精髓”。^③威氏还这样批评贝内特等人的小说：“在这类装备齐全的小说里，一切东西应有尽有，可恰恰少了活生生的个人的生活。”^④

威廉斯的上述观点使人想起了弗吉尼亚·伍尔夫的类似看法。后者在《现代小说》一文中把贝内特、威尔斯和高尔斯华瑞等人描述成下面这种类型的作家：“作家似乎是被逼着——不是被他自己的自由意志，而是被某个奴役他的强大专横的暴君逼着——去提供故事情节，提供喜剧、悲剧、爱情穿插，提供一副真像那么回事的外表，像得足以保证一切都无懈可击，以致他所写的人物倘若真的活了，就会发觉自己已经穿戴整齐，连外衣的每个纽扣都符合当时的时装式样。暴君的意旨业已照办，小说烹制得恰到好处。但是，看着一页页书都按多年习见的方式填满，我们有时候（而且随着时间的推移愈经常地）也产生一刹那间的怀疑，一阵反抗的情绪。生活果真如此吗？”^⑤伍尔夫对此作了否定的回答。在她看来，贝内特、威尔斯和高尔斯华瑞等人有着“捕捉生活的良好技术装备”，然而结果还是“让生活逃掉了”。^⑥怎样才能不让生活逃掉呢？伍尔夫主张小说家转向“内心”，转向“接受着千千万万个印象”的“普通人的头脑”。^⑦她强调，“生活并不是一连串左右对称的马车车灯，生活是一圈光晕，一个始终包围着我们意识的半透明层”，而小说家的任务正是要“传达这变化万端的，这尚欠认识尚欠探讨的根本精神”。^⑧事实上，伍尔夫的小说创作实践也贯彻了这一思想——她确实做到了像她自己所说的那样，“在那万千微尘纷坠心田的时候，按照落下的顺序把它们记录下来”。^⑨然而，其结果又怎么样呢？威廉斯的看法是，伍尔夫的小说跟贝内特的小说同样糟糕。虽然威氏对贝内特等人的批评跟伍尔夫的观点如

出一辙,但是他对后者的正面主张却不屑一顾,对这种主张所导致的创作实践更是大为不满。在威氏看来,伍尔夫对贝内特等人的反应过了头,因此走向了另一个极端。换言之,伍尔夫的作品正好代表了前面所说的“个人小说”。为了说明自己的观点,威氏用《海浪》(*The Waves*, 1931)作了例子:“在弗吉尼亚·伍尔夫的《海浪》中,所有的家具,甚至连人的血肉之躯,都被扔到了窗外。我们只看到情感在无形中周旋,只听到声音在空中盘旋——这同样是一种带有破坏性的失衡现象。”^⑪

在上面这段话中,尤其值得我们注意的是“失衡”一词。威廉斯认为现实主义小说最重要的成就在于取得社会和个人之间的平衡。正是基于这一观点,他对乔治·艾略特和托尔斯泰的小说大加赞赏:“这类小说评判了人类的全部生活方式,呈现了广阔的社会图景——这一社会比它的任何成员都大得多。与此同时,这类小说又评判了人类个体——虽然这些个体从属于社会,受到社会的影响,并且常常被用来界定整个社会的生活方式,但是他们本身又绝对具有存在的理由。社会也好,个人也好,都不能单独构成优先考虑的理由。社会并不仅仅是研究个人关系所需要的背景;反之,个人也不仅仅是社会生活方式的某些方面的例证。”^⑫威氏的意思很明白:社会和个人不能截然分开,偏废其中任何一方都是对现实主义精神的阉割。然而,威氏在20世纪看到的恰恰是这样的情形:现实主义小说已经两极分化成上文所说的社会小说和个人小说。为了更加全面地概括当代小说的实际状况,威氏又把社会小说和个人小说细分为四种类型,即文献式社会小说(*the documentary social novel*)、程式化社会小说(*the formula social novel*)、文献式个人小说(*the documentary personal novel*)和程式化个人小说(*the formula personal novel*)。

在文献式社会小说中,“社会描述功能其实占着举足轻重的地位”。^⑬威廉斯承认,这类小说有时在人物刻划方面也颇费功夫,但是它们的重心明显地偏向于大众生活的一般特征或某个社会的总体特

征。威氏还承认,这类小说有其自身的价值,因为一部好的社会文献通常能激发人的兴趣。他因此主张“这类小说应该继续有人创作,而且应该尽可能多地反映不同社会场景”。^{④3}不过,威氏提醒大家要清醒地认识到这类作品的严重缺陷:“它们的人物首先是矿工、学者和士兵,是一般生活方式的图解,而不是像我强调的那样——人物本身就足以引起极大的兴趣,而同时又被视为整个生活的一部分。”^{④4}

程式化社会小说是社会小说的另一种亚模式。它和文献式社会小说的不同点在于后者侧重对社会的描述,而前者则致力于寻找有关社会的公式或模式:“从人类社会的总体经验中抽象出某个特殊的模式,然后再根据这一模式创造出一个社会。”^{④5}威廉斯认为这方面最典型的例子是赫胥黎(Aldous Huxley, 1894—1963)的《美妙的新世界》(*Brave New World*, 1932)和乔治·奥威尔(George Orwell, 1903—1950)的《1984年》。戈尔丁(William Golding, 1911—1993)的《蝇王》(*Lord of the Flies*, 1954)和《继承人》(*The Inheritors*, 1955)也被认为是典型的程式化社会小说。初看上去,这类小说似乎符合了威氏心目中的现实主义标准,因为它们的构思基本上都围绕着个人和社会之间的关系——通常是品行端正的个人或代表正义的小团体跟邪恶的社会之间形成的对抗性关系。然而,威氏一针见血地指出,这类小说把个人与社会之间的张力“放在了一个预先选择好了的模式里,因而与其说小说家按照事物发展的逻辑对这种张力进行了探索,不如说小说家一味地沉溺于说明预先设置好了的模式”。^{④6}威氏进一步指出:“我们的程式化小说以生动的社会情感为对象,因此它们具有生动性,但是它们明显地忽视了实实在在的社会以及与之相应的实实在在的个人。它们所反映的普通生活只是一种抽象,而个人的生活则是按照各自在有关模式中的功能来限定的。”^{④7}

文献式个人小说以描写个人与个人之间的关系见长。威廉斯觉得这类小说“往往像是现实主义小说的一部分”,因为它们对个人的描写确实维妙维肖。^{④8}遗憾的是,社会在这类小说里变成了“高度个

人化的背景”——社会的存在只是为了衬托或框定个人的肖像,而不再是符合实情的实体。^{④9}威氏用福斯特和格林(Graham Greene, 1904—1991)作例子说明了这类小说的一般特征:福斯特的《印度之行》……仍然明显地带有昔日传统中个人和社会相平衡的那种特征的痕迹,但是以高标准来判断,它只能属于裂变后的小说范畴。这是因为该小说中的印度社会是对现实社会加以浪漫化的产物,是从属于某些人物个人需求的东西……格雷厄姆·格林的例子也非常明显:他的布赖顿城、西非、墨西哥和印度支那并不反映当地社会的真实生活方式,而只是反映他笔下人物的个人需求以及他自己的感情模式。^{⑤0}

程式化个人小说跟程式化社会小说不无相似之处:两者的前提都是从经验总体抽象出某种模式。所不同的是,这回按照模式创造出来的不是社会,而是个人。威廉斯把乔伊斯的《青年艺术家的肖像》和《尤利西斯》、艾米斯(Kingsley Amis, 1922—1995)的《那种不安的感情》(*That Uncertain Feeling*, 1955)、卡里(Joyce Cary, 1888—1957)的《马嘴》(*The Horse's Mouth*, 1944)、韦恩(John Wain, 1925—1994)的《生活在当今》(*Living in the Present*)以及塞林格的《麦田里的守望者》等统统归在了这一类小说。一般说来,这类小说把整个世界都维系在一个人的感官之上(《尤利西斯》通过三个人的感官来反映世界,可是其基本手法并无太大的差异)。威氏承认,这类小说也有长处,即比较适合反映强烈的个人情感,然而它们多多少少都犯有重个人、轻社会的毛病——即使像《尤利西斯》这样的巨著也有失平衡。尤其让威廉斯担忧的是,程式化个人小说在《尤利西斯》之后有进一步退化的趋势,变成了一种‘完全把社会现实排除在外’的形式。^{⑤1}

在分析了以上四种类型的当代小说之后,威廉斯进一步指出它们已经完全取代了昔日的现实主义传统。这种‘畸形’对‘健全’的替代给威氏带来了深刻的危机感。为什么会产生这样的危机呢?是小

说家们任性固执、存心跟现实主义传统对着干吗？威氏认为原因不那么简单：“现实主义小说显然需要一个名符其实的社区，在这样一个社区中，个人与个人之间的关系不光是依靠某种单一的纽带来维系的——不光是工作关系，不光是朋友关系，也不光是家庭关系，而是依靠许多错综复杂的纽带得以维持的。”^⑫威氏接着指出，在20世纪要找到这样一种社区实在是太难了。在产生《米德尔马契》的时代，人与人之间多种关系犬牙交错的状况可以比较稳定地保持相当长的一段时间，可是当代西方社会的人际关系往往是单一的、暂时的、断断续续的。因此，小说世界的危机其实反映了社会危机：在社会剧烈动荡的年代里，小说家转向内心世界，转向个人感受，这本来也是合情合理的。然而，威氏认为问题出在对个人的重视超出了应有的度，几乎快成了当代小说的全部内容，这就把小说推入了本小节开头处所说的“僵局”。

怎样才能打破上述僵局呢？当时流行着这样一种观点：既然当代小说的危机由社会危机（这种危机其实跟上文中所说的思想传统不无关系）所致，那么只有等到社会改变以后小说才能走出困境。威廉斯不同意这样的观点。他强调，社会和个人的格格不入只反映了现实的一个侧面，而另一个为小说家们所忽视的侧面是人们正在为建立社会和个人之间的和谐关系而斗争：“我们时代的真正富有创造性的行为是人们为一种健全的关系所进行的斗争，我们有可能把这种关系既看成个人关系，又看成社会关系。”^⑬正因为如此，威氏否定了那种消极等待的主张，而是强调积极地寻找打破僵局的办法。他不无道理地提出：“重新界定现实主义可能是打破僵局的好办法。”^⑭这种新的现实主义又是怎样的呢？威氏认为它应该意味着一种“高度的整合”，即“思想和情感、个人和社区以及变动因素和稳定因素相互渗透的生动境界”。^⑮威氏还指出，这种高度整合的境界不是光凭意志就能达到的：“如果这一境界真的来临，它必定是一种创造性的发现，而且很可能只有依靠现实主义小说的结构和要旨才能把它记

录下来。’^{⑤6}

值得重视的是,威廉斯强调他的‘新现实主义’是一种‘发现’(discovery),而不是‘恢复’(recovery)。威氏的可贵之处也正在于此——他没有把现实主义看成一种僵死的、一成不变的东西。虽然他对以艾略特等人为代表的传统现实主义赞不绝口,但是他不主张简单而机械地恢复原有的现实主义传统。在他看来,新现实主义不但要吸收传统现实主义的精华,而且要‘囊括个人现实主义——后者是20世纪的主要成就——的成果’。^{⑤7}威氏这里所说的‘个人现实主义’其实是人们通常所说的‘现代主义’。他认为现代主义的主要功绩是给了个人的主观感受以应有的地位,而传统意义上的现实主义则过分依赖自然观察的理论,过分强调简单的录制,因而忽视了人的主观能动性和创造性。在对传统现实主义和现代主义的合理成份加以兼收并蓄之后,威氏提出了他的新现实观:‘用我们的话来说,现实是人类通过工作和语言使之变得普通的东西。’^{⑤8}他又说:‘现实是人们通过共同努力而不断建立起来的,而小说艺术正是这一过程的最高形式之一。’^{⑤9}威氏的这两段话有两个基本含义:其一,现实是变动不居的,然而又是可以不断加以认识的;其二,对现实的把握离不开人与人之间的相互交流——威氏所说的‘工作’、‘语言’和‘共同努力’其实都隐含着‘交际’的意思。

威廉斯的新现实主义观还有一个优点:它给了语言以足够的重视。传统的现实主义确实缺乏一种元意识,即对符号本身的干预作用缺乏深刻的理解。正如巴尔特等人曾经批评的那样,传统的现实主义‘抹杀了自己作为符号的身份,以造成我们在没有符号干预的情况下也能体察现实的错觉。作为‘反映’、‘表达’或‘重现’的符号,它否定了语言的创造性特点:它不承认我们之所以有一个‘世界’是因为我们有语言来表示它,也不承认我们称之为‘真实’的东西同我们生活在其中的各种可变的意义结构是密不可分的’。^{⑥0}虽然威廉斯没有像巴尔特等人那样明确提出‘语言创造现实’的观点,但是他的新

现实主义小说观其实隐含着对语言的创造性功能的肯定。同时,他并没有像解构主义者那样跌入“唯语言论”的旋涡,而是把语言和人们在现实世界中实实在在的劳动(即上文所说的“工作”)辩证地结合了起来。仅凭这一点,威廉斯的新现实主义小说观就可圈可点。

注释:

- ① Raymond Williams, *The Long revolution*, London: The Hogarth Press, 1992, p. 93.
- ② 同上, pp. 77 – 78。
- ③ 同上, p. 77。
- ④ 同上, p. 98。
- ⑤ 同上, p. 79。
- ⑥ 同上。
- ⑦ 同上, p. 100。
- ⑧ Raymond Williams, *The English Novel: from Dickens to Laurence*, London: Chatto & Windus, 1973, p. 13.
- ⑨ *The Long Revolution*, p. 96.
- ⑩ 同上, p. 20。
- ⑪ 同上。
- ⑫ 同上。
- ⑬ 同上, p. 26。
- ⑭ 同上。
- ⑮ 同上, p. 27。
- ⑯ 同上。
- ⑰ 同上, pp. 34 – 35。
- ⑱ *The English Novel: from Dickens to Laurence*, p. 138.
- ⑲ 同上, pp. 137 – 138。
- ⑳ 同上, p. 138。

- ②① 同上, p. 14。
- ②② 同上, p. 17。
- ②③ 同上, p. 32。
- ②④ 同上, p. 191。
- ②⑤ 同上, p. 186。
- ②⑥ 同上, p. 187。
- ②⑦ Raymond Williams, *Realism and the Contemporary Novel*, 载 *20th Century Literary Criticism*, p. 584。
- ②⑧ 同上, p. 585。
- ②⑨ 同上。
- ③⑩ 参考高原、董红钧的中译本, 北京 三联书店 1992 年版, 第 3 页。
- ③⑪ *Realism and the Contemporary Novel*, 载 *20th Century Literary Criticism*, p. 584。
- ③⑫ 同上。
- ③⑬ 同上, p. 585。
- ③⑭ 同上。
- ③⑮ 《西方文艺理论名著选编》(下卷), 北京大学出版社 1987 年版, 第 153 页。
- ③⑯ 同上, 第 152 页。
- ③⑰ 同上, 第 153 页。
- ③⑱ 同上。
- ③⑲ 同上, 第 159 页。
- ④⑩ *Realism and the Contemporary Novel*, 载 *20th Century Literary Criticism*, p. 585。
- ④⑪ 同上, p. 584。
- ④⑫ 同上, p. 585。
- ④⑬ 同上。
- ④⑭ 同上。
- ④⑮ 同上。
- ④⑯ 同上, p. 586。
- ④⑰ 同上。
- ④⑱ 同上。

- ④⑨ 同上。
- ⑤⑩ 同上。
- ⑤⑪ 同上,p. 589。
- ⑤⑫ 同上。
- ⑤⑬ 同上,p. 590。
- ⑤⑭ 同上。
- ⑤⑮ 同上。
- ⑤⑯ 同上。
- ⑤⑰ 同上。
- ⑤⑱ 同上。
- ⑤⑲ 同上,p. 591。
- ⑥⑩ Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, London, 1983, p. 136.

第 6 章

福尔斯和约翰逊论小说

福尔斯(John Fowles, 1926—)和约翰逊(B. S. Johnson, 1933—1973)都没有写过小说批评方面的宏篇巨制,但是他们都对英国小说批评界有着持久而深刻的影响。他俩各自写过一篇被广为引用的文章,即约氏为《你要写回忆录是不是还太早了一点》(“Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs?”1973)一书写的序言和福氏的《关于一部未尽小说的札记》(“Notes on an Unfinished Novel,”1969),其中不乏有关小说创作的精彩论述。由于他俩都是六、七十年代以实验手法著称的小说家,因此一些西方学者常常把他们的小说创作观等量齐观。针对这一情况,本章拟对约、福二人小说观的异同之处作一剖析和比较,以便更清楚地说明他们对小说批评的具体贡献。

第一节 小说不怕电影篡权

自从第一家影剧院于 1905 年问世以来,电影和小说之间就展开了一场旷日持久的地盘争夺战。到了六、七十年代,这场战争已经愈演愈烈。小说究竟会不会被电影取代?面临电影界咄咄逼人的攻势,小说家应该采取什么样的对策?约翰逊和福尔斯不约而同地对以上问题作出了回答。

约翰逊首先承认,“电影肯定要篡夺先前几乎完全属于小说家的一些权利”,其原因是“电影能够比小说更直接地讲述故事,而且所用的时间更少,所提供的细节更具体”。^①跟约翰逊一样,福尔斯也曾经发出这样的哀叹:“小说这可怜的老伙计”遭到了包括电影在内的“视觉艺术的无数次‘侵犯’”。^②约翰逊甚至还强调,由于文学形式会随着时间的推移而疲竭,因此“继续用19世纪叙事小说的形式从事创作是一个年代错误”。^③然而,约、福二人都不认为小说就因此而死亡了。恰恰相反,他们都认为小说具有电影等其他艺术形式所不具备的长处。福尔斯甚至说,“小说即便死了,它的尸体也能够传宗接代”。^④

那么,小说的长处又在哪里呢?在这一问题上,约、福二人的看法却不尽相同。约翰逊认为小说主要有两大长处。其一,“小说形式所受到的限制最少,而受众的面最广,与受众的接触也最紧密”;^⑤其二,小说是反映人类心理现实的最佳艺术形式。这第二个长处恰恰是电影的短处:“电影在展示事物方面占尽了优势,可是在探索人物内心世界方面却显得笨拙不堪。”^⑥根据这两个理由,约氏主张小说家“集中精力……挖掘脑壳里面的东西”。^⑦他还认为,乔伊斯在这方面已经作出了榜样,所以后者堪称“小说领域里的爱因斯坦”。^⑧

跟约翰逊相比,福尔斯更注重的是小说的另外两个长处:小说家的独立人格以及小说所唤起的形象的独特性。首先,他认为小说比电影更能体现作者的独立人格。他以自己的小说《占星家》(*The Magus*, 1966)被拍成电影的经历为例,说明电影作品会受到许多原作者意想不到的干扰,如导演的意见、制片人的干涉、演员领悟原作时的主观性、经费的影响,等等。虽然福氏自己把《占星家》改写成了电影脚本,但是他的脑际间却萦绕着这样一种感觉:“大多数时间我都觉得很扫兴。拍摄结果跟我原先的想象大相径庭,既完全不像那本小说,也根本不像改编后的脚本。”^⑨相形之下,小说显然更能体现作者的个性:“在我的小说中,我既是制片人,又是导演,而且还是所

有的演员,我甚至还是摄影师。”^⑩至于小说的另一个优点,福氏论述得更为精彩:

(小说和电影)这两种媒介所唤起的形象在性质上有着根本的差别。电影的视觉形象对所有人来说其实都是一样的;它毁灭个人的想象,制止个人根据视觉记忆作出的反应。小说的每个句子或段落则会在不同的读者心中唤起不同的形象。小说作者暗示某个形象,而读者必须使之具体化,这种必然的合作关系是文字形式的特权。这一特权是电影永远都无法篡夺的。^⑪

应该说,约翰逊和福尔斯特提供的理由都能令人信服地说明小说相对电影而具有的优势。即使在电视和激光影碟充斥市场的今天,小说的这种优势依然故我。相比之下,约氏强调的理由——小说长于表现人的内心世界——更多地受到了前人的影响,如詹姆斯、乔伊斯和伍尔夫等人关于心理现实主义的论述;而福氏则从读者的角度切入,指明了小说家和读者在完成视觉形象方面相互依赖、相互合作的关系(亦即在调动受众的积极性方面的优势),这虽然有受读者反应批评理论影响的可能,但仍然给人以耳目一新的感觉。

第二节 小说的创作动因

小说家为何写作?这也是约翰逊和福尔斯的焦点话题之一。相同的是,两人都提出了多种创作动因;不同的是,两人各自观点的侧重面相去甚远,而且在讨论方式上也存在着有趣的差异。

不少评论家曾经单独引用约翰逊在《你要写回忆录是不是还太早了一点》序言中的一句话:“我必然要为自己写作。”^⑫这种断章取义的做法很容易导致旁人的误解。如果我们结合这句话的上下文来看,就会发现它实际上是一句悖论。在该句的上文,约氏这样说

道：“我一直怀疑那些声称为某种特定的公众而写作的作家。”^⑬在该句的下文，约氏又作了如下说明：“我认为我确实有权期望大多数读者接受新的作品。我期望本国有这样一批读者——他们愿意理解并同情那些不受传统束缚的少数作家试图做并正在做的事情。”^⑭可见，约氏并不主张小说家光为自己写作，而是要为比“特定的公众”范围更广的“大多数读者”而写作。上面这三段话的字里行间还渗透出约氏当时的苦闷：他显然属于“那些不受传统束缚的少数作家”，所以他当时的读者面较小，可是他期望着自己的创作理想终有一天能为大多数人所接受。因此，他所谓的“为自己写作”又可以被理解成“为自己的创作理想而写作”。我们甚至还可以这样理解：正是要为大多数读者——为社会——写作，约氏才坚持要为自己写作。

当然，约翰逊并非丝毫没有为自己写作的动因。在《你要写回忆录是不是还太早了一点》序言的第二十八段中，他一口气列举了自己从事小说创作的八个动因：1)吐露无法当着别人的面而吐露的心曲；2)对那些曾经伤害过自己的人进行报复；3)报答那些曾经帮助过自己的人；4)留下一些能够传世的东西；5)享受因形式和技巧方面的成功而带来的欢乐；6)记录人生经验；7)发现并传播真理；8)解脱自己所受到的一些痛苦。^⑮在这些创作动因中，只有第五和第八个完全是为了小说家自己，而其他六个多多少少是为了影响他人和社会。事实上，在列举上述动因之前，约氏曾经明白无误地指出：“如果他（笔者按——指小说家）是严肃的，那么他的表述应该致力于实现这样一个目标：使社会朝着他心目中更美好的境界而变化。”^⑯可见，改造社会是约氏认可的诸多创作动因中最重要的一个。

如果说约翰逊在讨论上述观点时主要采取了平铺直叙的手法，那么福尔斯则用一个亲身经历做铺垫，生动地阐述了自己的创作动因观。他讲述了《法国中尉的女人》（*The French Lieutenant's Woman*, 1969）的孕育过程：某个清晨，他半睡半醒地躺在床上，突然间脑海里浮现出一个女人凭海眺望的形象（他在实际生活中并没

有见过这样的女人,但是他认为这很可能是广泛的阅历在无意识中积淀的结果)在随后的四、五个月中,尽管他不予理睬,但是这形象总是不时地叩击他的意识大门,直至有一天他发现自己爱上了“她”,于是也就有了萨拉这一经典人物的形象。福氏据此得出结论:“所有天才作家早在构思作品之前就被他们的想象物凭附,而且就像着了魔一般。”^{①⑦}福氏的这一观点其实可以追溯到柏拉图的“迷狂说”。后者在《伊安篇》中就坚持认为,“凡是高明的诗人,无论在史诗或抒情诗方面,都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌,而是因为他们得到灵感,有神力凭附着。”^{①⑧}跟柏拉图不同的是,福尔斯特心中的优秀作家不是被神灵凭附,而是被作家自己的想象物凭附。再细究一下,我们会发现这些想象物都来自作家的无意识——福氏把无意识比作“幽深的内陆”,而像萨拉这样的“形象会源源不断地从幽深的内陆渗透到意识的海岸线上来”。^{①⑨}不难看出,在这一观点的背后晃动着弗洛伊德的影子。这一点在福氏的另一篇文章《哈代与巫婆》中更为明显。他在该文中接受了弗洛伊德专家罗斯的立论,即胎儿一旦从母体分离,心灵上就“打上了从一个统一的、奇妙的世界过渡到另一个分离的、现实的‘世界的标记’”,而小说家的天职就是“设法去恢复早期与母体的同一”,或者说“构造一条回归的旅程”。^{②①}所谓“回归的旅程”其实是通向无意识的旅程,自然也就需要来自无意识的动力,因而福氏坚持认为“小说家渴望能为自己独有的那种继续不断潜藏在下的虚构所迷住而着魔”。^{②②}正是基于这一立场,福氏对小说创作动因问题作出了如下回答:“你必须写作是因为你欲罢不能,而决不是因为你觉得应该写作。”^{②③}这里,我们不能不指出福氏的偏激之处:“‘欲罢不能’的境界固然可贵,可是‘欲罢不能’跟‘应该写作’并不一定是两个无法调和的对立面——如果小说家平时有意识地根据‘应该写作’的目标和原则进行积累,然后通过无意识的沉淀和蕴藏,最终达到喷薄而出的境界,这岂不是更好?有意识的目标和无意识的冲动之间本来可以相辅相成,何必那么水火不相容?”

不过,福尔斯在批评罗伯—格里耶的形式主义观点时又认可了意识层面上的——即表明‘应该写作’的——诸多创作动因。我们知道,罗伯—格里耶有一个著名观点:原有小说形式的杰出代表是无法超越的,因此后人必须创造出新形式,否则小说就无法生存。福氏尖锐地指出,这一观点的谬误在于‘它把写小说的目的缩减为发现新的形式;然而,小说创作的其他目的——愉悦世人、讽刺时弊、描绘新的情感、记录生活、改善生活,等等——显然同样存在,同样重要。’^{②③}福氏此处实际上认可了六种动因,这说明他对小说创作动因的复杂性的认识还是比较全面的。当然,假如他能够把上举六种动因与无意识的冲动有机地结合起来讨论,那就会让人满意得多。

不管怎么说,约翰逊和福尔斯都从各自的角度丰富了有关小说创作动因的理论。约翰逊用悖论点明了‘为自我写作’和‘为社会写作’之间的辩证关系,而福尔斯则用具体生动的例子把我们引入了无意识的深处。

第三节 撒谎、想象和作者的声音

小说家是否要撒谎(虚构)?应该怎样看待想象的作用?作者的声音是否应该存在?这些都是小说批评界的热门话题,也是约翰逊和福尔斯共同关心的问题。

在小说家是否撒谎者的问题上,约、福二人的观点恰好截然对立。约翰逊断然否定撒谎的作用,而福尔斯则坚持小说家必须撒谎。我们知道,早在19世纪,王尔德就提出了‘小说是谎言’这一观点,并且把当时小说界的不景气归咎于‘谎言的衰落’。^{②④}约翰逊的下述言论似乎是对王尔德的反驳:

我对在自己小说中撒谎不感兴趣。对我来说,文学和其他写作的区别在于前者教给人们某些忠实于生活的东西:你怎么能够用虚

构的手段来传达真实呢?这在逻辑上讲不通,因为‘真实’和‘虚构’这两个术语本来就是对立的。^⑤

除了把‘真实’和‘虚构’这两个术语相对立以外,约氏还把英语中的‘novel’和“fiction”两词加以区别。在很多人的眼里,这两个词通常是可以互换的——fiction既可以译成‘虚构’,也可以译成‘小说’。然而,约氏认为novel和fiction“不是同义词……小说是一种形式,就像十四行诗也是一种形式一样;人们可以用这种形式描写真实,也可以用它进行虚构。我选择用小说形式描写真实。”^⑥约氏的这一观点为所有鼓吹‘故事性成分消亡’的人提供了理论依据:既然小说家不能撒谎(虚构),那么他就不能讲故事(也是虚构)。事实上,约氏公开声明自己的小说不讲故事,因为‘生活不讲故事’,而‘讲故事实际上就是撒谎’。^⑦

约翰逊反对撒谎,是因为他想忠实于生活。有趣的是,福尔斯主张撒谎也是为了忠实于生活。他为自己写下了这样一句备忘录:“如果你想要忠实于生活,那就开始撒谎,撒有关生活现实的谎。”^⑧福氏为上述观点提出了如下理由:“现实是不可能被描述的,只能通过隐喻来暗示。所有人类的描写方式(不仅是文学方式,而且还包括摄影和数学等其他方式)都是隐喻式的。即使是对某个物体或运动最精确的科学性描述也是隐喻的一种表现方式。”^⑨应该说,福氏的这一观点更真实地反映了小说的特性:文字上的东西确实不可能与生活现实一模一样,但是小说的魔力在于它能够以假乱真,能够唤起艺术错觉,能够通过隐喻的方式揭示生活的本质。福氏的观点还更加富有辩证的思想:虚与实、真与幻可以你中有我、我中有你,在艺术领域就更加如此,何必像约翰逊所说的那样势不两立?在这一点上,福氏显然比约氏棋高一着。

想象也是约、福二人共同关注的问题。他俩都高度重视想象的作用,但是各自的理解却迥然不同:约翰逊强调的是作者本人的想象,而福尔斯则更看重读者的想象。约氏直言不讳地反对把想象/阐

释空间留给读者：

有这样一种关于读者的老生常谈 因为小说能够(而电影或电视却不能)激发人们的想象,所以人们才愿意继续阅读小说……我的小说可不是这样……我要把自己的思想表达得非常精确,直至读者的阐释空间少得不能再少为止。我甚至还要进一步强调 如果读者能够把自己的想象强加在我的文字上,那只能说明我的写作失败了。我要读者看到我的(想象物),而不是从他自己想象中变出来的东西。除非他能接受别人的思想,他怎么能够成长呢?如果他想发挥自己的想象,那就让他自己写书吧!^{③①}

福尔斯在这方面的观点则刚好跟约翰逊的上述观点针锋相对：

最伟大的小说艺术之一是省略——让读者的想象去发挥作用……我笃信沉默,因为这消极的手段有着‘积极’的作用。是的,沉默肯定能够促使读者帮助文本的形成,并且能够促使读者更好地感受文本……我强烈地感到阅读几乎永远应该是一个启发式的(‘显现自我的教学’)过程。^{③②}

如果我们把约、福二人的观点中和一下,或许会得出一个更加切合实际的结论:作者的想象固然重要,然而据此剥夺读者的想象空间,这既不应该,也办不到;反之,读者的想象必须在作者的想象的指导下才能走上正轨,否则就会产生读者把自己的想象强加在作者文字上的情况。换言之,作者的想象只有通过读者的积极响应——而不是消极的接受——才能发生效用;同时,作者的沉默或省略必须运用得当,不然会导致读者不着边际的胡思乱想。

另一个约、福二人都很关心的话题是作者的声音。虽然他们生活在‘作者引退’这一呼声极高的年代,但是他俩都认为作者的声音无法抹杀,也不必抹杀。福尔斯不仅把‘声音’界定为‘读者对作品背后的创作者的总体印象’,^{③③}而且还把它跟‘全知作者’相提并论：

我无法相信‘声音’是已经死亡的技巧。没有任何技巧能够使我

们摆脱‘全知作者’的罪名——新小说理论当然也不能……罗伯－格里耶或许已经把作为作者的罗伯－格里耶完全从小说中抹去，但是他从来没有否认自己创作了小说……如果一个作家仍然在从事写作，并且像罗伯－格里耶那样写得不错，那么他就会出卖自己的声音。^③

既然作者的声音必然存在，何不积极加以利用？遗憾的是，福氏没有对如何利用‘声音’的问题作深入的探讨。不过，约翰逊的有关论述正好可以被看作这方面的补充。约氏认为，作者不应该忌讳在小说中插入自己的声音，而应该主动地暴露小说的机制和操作痕迹，甚至邀请读者参与有关小说技巧问题的讨论。约氏具体介绍了自己通常的做法：“我在每两个章节之间都要插话，这好比暂时退离了我的小说，以便跟读者进行交谈。如果必要的话，我还要跟自我中持不同意见的那些部分进行交谈……”^④他还提议小说家在每次离题以前给读者一个清楚的预告，“以便读者完全有自由选择是否阅读离题的部分”。^⑤在约氏看来，以上这些做法不但不会破坏小说的真实感，而且能使小说‘更加接近现实’。^⑥明明是要打破小说的真实感，怎么又偏偏说成是更接近现实呢？约氏的这一说法看似强词夺理，其实含有辩证的思想：一旦小说家以平等的身份邀请读者共同追捕小说的虚构痕迹，后者反而会失去戒心，进而产生真实的感觉——我们不能不为约氏的良苦用心所感动。

以上分析表明，约翰逊和福尔斯的理论见解往往同中有异、异中有同。把他俩放在一起研究，有助于我们深入思考当代小说批评中的一些热点问题，也有助于我们清楚地认识他们在英国小说批评史上所发挥的作用。如本章全文所示，我们有时候可以把他们的观点看作相互间的补充，有时候则可以把这些观点加以中和，从而得出比较全面、比较正确的结论。

注释：

- ① B. S. Johnson, “Introduction to *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs?*”, 载 *The Novel Today*, p. 151。
- ② John Fowles and Dianne Vipond, “An Unholy Inquisition”, in *Twentieth Century Literature*, No. 1, 1996, p. 13.
- ③ 同本章注(1), p. 153。
- ④ John Fowles, “Notes on an Unfinished Novel”, 载 *The Novel Today*, p. 149。
- ⑤ 同本章注(1), p. 159。
- ⑥ 同上, p. 152。
- ⑦ 同上。
- ⑧ 同上。
- ⑨ 同本章注(4), p. 144。
- ⑩ 同上。
- ⑪ 同上, p. 145。
- ⑫ 同本章注(1), p. 166。
- ⑬ 同上。
- ⑭ 同上, p. 167。
- ⑮ 同上, p. 157。
- ⑯ 同上, p. 156。
- ⑰ 同本章注(4), p. 137。
- ⑱ 转引自罗志野,《西方文学批评史》,桂林:广西师范大学出版社,1991年,第10页。
- ⑲ 同本章注(4), p. 136。
- ⑳ 约·福尔斯,《哈代与巫婆》,载《小说的艺术》,张玲等译,北京:社会科学文献出版社,1999年,第180-181页。
- ㉑ 同上,第182页。
- ㉒ 同本章注(4), p. 138。
- ㉓ 同上, pp. 139-140。

- ②④ Oscar Wilde, “The Decay of Lying”, in J. P. Tompkins, ed., *The Aesthetic Adventure*, Cambridge: Cambridge University Press, 1967, p. 674.
- ②⑤ 同本章注(1), p. 154。
- ②⑥ 同上。
- ②⑦ 同上, p. 153。
- ②⑧ 同本章注(4), p. 139。
- ②⑨ 同上。
- ③⑩ 同本章注(1), p. 166。
- ③⑪ 同本章注(2), pp. 15 – 18。
- ③⑫ 同本章注(4), p. 141。
- ③⑬ 同上, p. 143。
- ③⑭ 同本章注(1), p. 159。
- ③⑮ 同上, p. 160。
- ③⑯ 同上, p. 159。

第 7 章

布洛克－罗斯的小说理论

英国文坛上“蓝袜子”层出不穷，克里斯廷·布洛克－罗斯（Christine Brooke－Rose, 1926— ）则是其中的佼佼者。她不仅在小说创作领域里有不小的建树，而且在文艺批评领域里著述颇丰。她在许多作品——包括她的实验性小说《穿过》（*Thru*，1975）——中都发表了有关小说的理论见解，其中最主要的观点集中于两部专著《虚幻修辞学》（*A Rhetoric of the Unreal*，1981）和《故事、理论和物体》（*Stories, theories and things*，1991）。本章将以这两部著作为基础，分三方面介绍布洛克－罗斯的理论观点。

第一节 小说 都是现实主义的

布洛克－罗斯对现实主义有着独到的见解。她在这方面的论述围绕着一个中心思想：所有小说都是现实主义的。

或许很多学者会立即对上述观点提出疑问：难道那些荒诞离奇的、充满自反意识（self－reflexive）或元意识的“后现代主义”小说也可以被称作现实主义作品吗？布洛克－罗斯的回答是肯定的。她在《虚幻修辞学》和《故事、理论和物体》中都多次作了这样的强调：所有荒诞的叙事作品都有一个现实主义的基础，甚至连神话故事也要在现实中找到某种依托，因为只有在现实的衬托下才能显出虚

幻。”^①布洛克—罗斯这里实际上是受了美国学者罗伯托·索尔斯(Robert Scholes, 1929—)的启发。后者曾经把各种浪漫传奇式叙事作品以及讽喻式寓言(allegory)和道德说教式寓言(parable)统称为“寓言”(fabulation),并认为这类作品“向我们提供了一个与我们所熟知的世界大相径庭的世界,但是又反过来与那个已知世界形成对抗,帮助我们从新的认识角度来看待世界”。^②如果说索尔斯强调非写实类小说需要用传统概念中的现实主义作参照,那么布洛克—罗斯比他又往前跨了一大步——她干脆认为所有小说都属于现实主义的范畴:“归根结底,任何小说都是现实主义的,不管它是模仿某种反映神话理念的英雄事迹,还是模仿某种反映进步理念的社会,或是模仿人的内在心理,甚至是像现在那样模仿世界的不可阐释性——这种不可阐释性正是当今人类的现实,就像世界的可阐释性曾经是人类的现实一样(而且我们还可能重新回到一个可以被阐释的世界)”^③

在上面这段话中,“模仿某种反映进步理念的社会”指的是在 18 世纪和 19 世纪占主导地位的那种小说模式,“模仿人的内在心理”指的是常人所说的“现代主义”小说模式(通常被称为“心理现实主义小说”),而“模仿世界的不可阐释性”则指的是通常被贴上“后现代主义”标签的小说模式。顺便提一句,布洛克—罗斯实际上不喜欢“后现代主义”这一术语,并称之为“缺乏想象力的、空洞的、体现懒散精神的名词”。^④不过,为了表述方便起见,她还是沿用了这个术语。针对人们把“现实主义”和“后现代主义”视为两个极端的那种观点,她强调“后现代主义”恰恰是一种“现实主义的再现”:“许多‘后现代主义’小说……展现的是令人难以置信的图景,但是它们(在技巧层面上)用现实主义的手段再现了当代人类的状况。”^⑤布氏已经说得很清楚,所谓的“后现代主义”小说并非不模仿现实,而是它们模仿的现实本身已经变了——当代西方世界已经变得难以辨认、难以阐释、难以捕捉了,或者说变得荒诞、离奇和虚幻了。因为荒诞变成了现实,

所以再现荒诞也就是模仿现实。从这个意义上说,布氏把现实主义看作所有小说的基础并非强词夺理。

布洛克－罗斯的现实主义观还体现于她对‘反现实主义’这一术语的质疑。在她看来,至少有两个重要的事实能够提醒人们尽量避免‘反现实主义’这种提法。其一,“反对现实主义的潮流存在于所有时期”。^⑥其二,“最极端、最荒诞、最自足自律的文本世界也指涉现实世界,否则读者就无法想象它们的存在”。^⑦据此,她认为把‘反现实主义’看成一个历史分期的概念是错误的。更重要的是,她还提出了这样一个问题:那些热衷于‘反现实主义’的小说家和批评家们究竟是在反对现实主义呢,还是在反对那些被称为‘现实主义’的小说创作成规?布氏认定是后一种情况。那么,有哪些成规被错误地等同于现实主义了呢?布氏认为主要有四:1)客观世界是先于小说而存在的,是可以确定的;2)客观世界受制于一些连贯清晰的规则;3)有关客观世界的的数据是可以证明的;4)客观世界的物质形态是可以描述的。^⑧这些所谓的‘现实主义’成规并不代表布氏心目中确切意义上的现实主义,而只是‘现实主义在某一个历史阶段的形态’。^⑨

正是基于以上考虑,布洛克－罗斯提出了一个十分重要的概念,即‘现实主义复数’。她承认,19世纪通行的那种小说创作成规确实已经疲竭了,可是这些疲竭的成规只是诸多现实主义中的一种。因此,以偏概全地攻击所有现实主义创作原则显然有失公允。布氏还强调,“语言在本质上无法回避再现现实”,而且小说家通过语言“可以实现多种多样的现实主义”。^⑩使她深感遗憾的是,当代西方学者只是一窝蜂地在痛打‘落水狗’,即被称作‘现实主义’的那些成规,但是却忽视了现实主义的诸多可能性。有鉴于此,她发出了以下倡议:“我们可以用丰富多样的方式来探索呈复数形式的现实主义,而不是一味地攻击那些已经疲竭的成规本身。”^⑪布氏的这一席话给我们提供了新的启示。当然,“现实主义复数’这样的概念可能会带来新的困惑。例如,它究竟是不是一个包罗万象的概念?按照布氏的逻辑

推理下去,似乎压根儿就不应该提‘非现实主义’或‘反现实主义’这样的概念。这会不会把我们导入一元论的泥淖?不管怎么说,‘现实主义复数’这一概念有助于拓宽我们的思路,有助于我们发现‘非现实主义小说’或‘反现实主义小说’中的现实主义成分,还有助于小说从疲竭乃至‘死亡’状态中复苏——这也是本章第二节的话题。

第二节 论小说的死活

“英国小说已经垂死挣扎了很久”,这是布洛克—罗斯对当代英国小说状况的基本看法。^⑫

她是凭什么作出这一判断的呢?概括起来,她的依据主要有三个。

首先,小说的话题已经穷尽,或者说小说的叙述性成分已经消亡。布洛克—罗斯的意思不是小说已经不再讲故事,而是没有新的故事可讲:“可以讲述的都已经被讲述,天下已经没有新的话题。”^⑬不仅故事已被穷尽,就连可供描述的场景也都被逐一贴上了标签——布氏指出当今小说中的场景全都落入了俗套,如‘快乐的场景、追捕场景、暴力场景、婚姻场景、情爱场景、上流社会场景、外交阴谋场景、办公室场景和工作场景’,等等。^⑭既然故事和场景都已失去了新意,那么只能靠东拉西扯的话语来补台。在布氏看来,那些所谓的“后现代主义”小说正是遵循了散漫牵强的“话语扩张规则”在这些小说里,“有关某个情景(一段生活,或一个社会)的简明故事……已经从属于话语扩张规则”。^⑮布氏本人对话语的扩张并无好感,因此又把它称作‘蔓延规则’(a rule of proliferation),并且强调它“造成混乱,形成危害”。^⑯

其次,小说人物已经不复存在。布洛克—罗斯此处并不是指当代小说家自愿放弃了塑造人物的努力,也不是指小说家已经无法刻

划出令人信服的人物,而是指有关小说人物的整个观念已经发生了根本性转变。换言之,对人物个性的关注已经转变为对人物的象征作用的关注。布氏以卡夫卡(Franz Kafka, 1883—1924)、威斯特(Nathanael West, 1903—1940)和纳博科夫(Vladimir Nabokov, 1899—1977)等人的大量作品为例,指出当今小说人物往往是一种表征:有的沦为“事件的载体”,有的充当作者的“机械的代言人”,^{①7}有的甚至“变成了字母”。^{①8}她还认为,约翰·巴思(John Barth, 1930)的《迷失在开心馆》(*Lost in the Funhouse*, 1968)是这类小说中的典型代表。仅以其中一段为例:

D 开始怀疑世界是一部小说,而他自己则是其中的一个虚构人物……这是因为 D 正在撰写一部反映这种想法的小说……而且,D 笔下的主人公 E 也在编写一个相似的故事……G 对自己说:假如我要充当一个小说人物的话……要是他能够把 K 的故事讲完该多好!想到这里,我的心头就蒙上了一层阴影……他为啥不能够把故事重写呢?诸如此类的问题一个又一个地冒了出来。Y 的妻子走进了书房。

在这段“叙述”中,人物全部没了名字,不过也没有取名字的必要,因为他们都只是人物“ I ”(即正在从事写作的“我”)的翻版而已。当然,许多其他“后现代主义”小说里的人物也起了名字,可是这些名字跟字母并无二致——这些人物已经跟詹姆斯当年精雕细镂的人物大相径庭,已经毫无个性可言。这究竟是什么原因呢?布氏认为关键在于个人主义概念的逐渐消失:“个人主义正在淡出,而它对小说中的人物又是必不可少的。”^{①9}布氏的这一论断可以被看作对伊恩·瓦特的《小说的兴起》一书(见本篇第二章)的呼应。瓦特在该书中提出了一个著名的观点,即个人主义是小说赖以存在的基本条件。所谓“个人主义”,指的是“社会必须高度重视每一个人的价值,由此将其视为严肃文学的合适的主体;普通人的信念和行为必须有足够充分的多样性,对其所作的详细解释应能引起另一些普通人——小说

的读者——的兴趣”。^{②①} 瓦特还指出，“凭着对人物个性化……的习惯性关注，小说肯定可与其它文学样式和虚构故事的先前形式区别开来”。^{②②} 布洛克—罗斯的立场正好和瓦特一致：如果个性化的人物已经难以寻觅，那么小说也就失去了它的安身立命之地。

再次，小说已经很难通过模仿的手段造成艺术错觉。布氏为此列举了三个原因：1) 尽管小说家们可以选择五花八门的技巧，但是它们毕竟因使用过多而不再具有新意，同时也不再能够使读者产生身临其境的感觉；2) 解构主义哲学家和批评家已经颠覆了传统文学领域中的摹仿说和表现理论；3) 小说家指涉的社会已经不复存在。^{②③} 布氏对以上最后一个原因作了这样的说明：“人们照旧在行动，作家照旧在写作，小说家照旧在描绘和讽刺，可是他们所指涉的社会却已经不复存在——我的意思是，人们对社会已经不再有固定或确切的信念。严肃的作家已经失去了原材料，或者更确切地说，这些材料已经跑到别人那里去了：它们回到了曾经作为小说源头的文献那里，回到了报刊、编年史和书信那里——不过，这些文献在当代已经改头换面，往往以广播电视和人文科学文献等形式出现，因此被认为能够更好地利用上述素材。”^{②④}

虽然布洛克—罗斯认为以上三大因素使小说陷入了将死未死的惨状，但是她并不否认小说获得新生的可能性。不仅如此，她还就小说怎样才能获得新生这一问题提出了看法。她强调，小说家最关键的任务是坚持小说的特色。她对现代小说家“转向戏剧”——如像艾薇·康普顿—伯内特 (Ivy Compton-Burnett, 1884—1969) 等人那样几乎全用对话的形式来创作小说——颇有微词，认为这是用自己的短处与别人的长处竞争：“没有演员和道具作支撑，小说的戏剧化只能使自己处于劣势。”^{②⑤} 这一观点在布氏的心中占有很重要的地位，因此她在《虚幻修辞学》和《故事、理论和物体》中都不厌其烦地发表了类似下面两段话的言论：

像任何其他艺术形式一样，小说必须拥有自己的优势，必须把重

心放在小说比其他艺术使用得更好的手法上,或只有小说才能够使用的手法上。^⑤

小说必须做其他艺术媒介不能够做的事情,否则它就死路一条。^⑥

布洛克—罗斯的上述观点无疑是正确的。至于小说在新的形势下怎样才能守住家园,坚持特色,她却未能提出具体明确的构想,这不能不算她理论中的一个缺憾。不过,她把希望寄托于她所谓的“两大革命”,即电子革命和女权主义运动。首先,她认为电子革命给小说带来了新的生机:由于电脑的记忆功能远远超过了人类凭借纸笔所能达到的记忆程度,因此“电脑革命也许会像昔日印刷技术……促使传奇中的扁型人物最终变成小说中复杂的圆形人物那样,使人类的思维能力和分析能力再次发生变化,从而使我们创造出在逻辑深层意义上全新的人物维度来”。^⑦虽然布氏无法说明这究竟是什么样子的一种维度,但是她并不因此而沮丧,因为“我们目前还无法想象产生于电脑逻辑的那种全新的分析能力,就像当初依靠口述传播史诗的人们无法想象莎士比亚笔下的人物一样”。^⑧

布氏还从女权主义运动中看到了小说振兴的希望。她抨击了西方文学传统中排斥或压制女作家的现象,同时她也反对激进女权主义者所谓的“纯女性写作”。她所持的是“双性同体”(androgynous)的观点,即男性作家和女性作家都应该具备从异性的角度进行想象和思维的能力。她在接受玛尔琦格依丝(Les Maquignons)的采访时指出:“完全从异性的角度来想象你自己是非常困难的,但是如果你不会这样做,那么你就连作家的边儿都没沾上。”^⑨既然两性都重要,那么布氏为何还要强调女权主义呢?下面这段话道出了她的理由:

显然,任何有伟大思想的人——甚至任何普通人——都在很大程度上兼备了男性和女性的特点。所有男性作家都带有女性的潜质,然而实情是他们往往没有挖掘这些潜质。例如,狄更斯笔下的妇女、甚至连哈代笔下的人物都不尽如人意。他们试图真实地反映女

性,但是他们总是从男人的视点切入。就连妇女也顺着男人的思路走 好几个年代以来,甚至好几个世纪以来,妇女实际上一直按照男人的方式进行阅读……现在是男人也学着从女人的角度进行阅读的时候了。^⑩

应该指出,布氏这里所说的“阅读”其实还包括写作。她的意思是:一旦男人和女人都能不带偏见地从对方的角度从事阅读和写作,小说就能出现新的生机。事实上,我们与其说布氏认为女权主义会给小说带来曙光,不如说她把希望寄托于对女权主义的超越。这一点可以由《故事、理论和物体》第 11 章的最后一段话得到证实:“当妇女们走出我所说的纯女权主义阶段以后……她们也许会把注意力转向……根本意义上的小说复兴。”^⑪

尽管布洛克－罗斯对小说“死亡”症状的诊断基本上是切合实际的,然而她为重振小说而提出的构想却只是模糊的预测和一厢情愿的推断。不过,她能敏感地看到电子革命和女权运动给小说带来的诸多可能性,这本身又应该得到肯定。

第三节 论代码的确定

布洛克－罗斯接受过结构主义理论的洗礼,所以她的小说观多多少少地带有结构主义的痕迹,其中最重要的是她关于“受码读者”(the encoded reader)的论述。

布洛克－罗斯根据读者接受编码的程度,把小说读者分为三大类,即“亚批评型读者”(hypocrite Lecteur)、“超批评型读者”(hypercritic lecteur)和“受催眠型读者”(hypnocrite lecteur)。需要一提的是,这三类读者都属于“隐含读者”的范畴,^⑫也就是作者心目中(假设)的读者。作者创造隐含读者的过程可以被看作一个让后者接受编码的过程,因此后者又可以被称为“受码读者”。当作者在给隐

含读者编码(亦即提供信息)时,他可能会过于明确,如出现不必要的重复,或提供超出文本解读所需的信息,等等。这类情形构成了布氏所说的“代码的过度确定”(codes over-determined),与之相对应的就是亚批评型读者。此时的读者“被当成了傻瓜(一个批评能力不足的读者),因此必须被告知一切”。^③与超批评型读者相对应的是“亚确定代码”(codes under-determined)。在这类情形中,“受码读者被要求跟读者积极合作,被要求具备超水平的批评能力”。^④布氏心中的第三类情形是“非确定代码”(codes non-determined),此时的“读者由于没有受到恰当的编码,因而能够(或觉得自己能够)自由地解读文本,随心所欲地作出阐释,其实也就等于未作出任何阐释”。^⑤布氏还特别强调:“之所以出现代码的非确定状态,是因为作者在确定代码时过于随便,而不是因为他(她)未作任何确定代码的努力。”^⑥这第三类情形比较复杂,因为此时的作者既属于上文所述的隐含读者的范畴,又跟实际读者有比较紧密的关系——由于没有恰当地接受编码,因此受码读者事实上无法发挥作用。换言之,受码读者的作用必然被实际读者取代,而后者解读文本的依据往往是自己的感情、兴趣和偏见。随心所欲的阅读无异于催眠状况下的阅读,所以布氏把与非确定代码相对应的读者称为受催眠型读者。

布洛克—罗斯关于受码读者的三分法有一个基础,即罗兰·巴尔特(Roland Barthes, 1915—1980)关于代码的五分法。后者在其名著《S/Z》中提出,任何小说都包括五种代码:1)行动代码(the proairetic code),表示故事情节以及大大小小的行动序列,如“出发”、“到达”、“旅行”、“狂欢”以及“站在门槛上”等行动单位;2)阐释性代码(the hermeneutic code),即“所有其功能在于以不同方式提出问题、回答问题以及说明各种偶然事件的单位,这些偶然事件可以阐释问题,或者可以拖延回答,甚至还可以构成一个谜并导致谜的解决”,^⑦3)语义素或人物代码(the semic code),指通过一些相同的“语义素”(如女性、优雅、美丽、富有、贫穷、吝啬和残酷等)来塑造人

物的方法 4)指涉性代码 (the referential code), 其作用是传递有关现实世界的信息, 包括年代信息、地理信息、伦理信息和文化信息, 等等 5)象征代码 (the symbolic code), 即有规律地重复呈现的、可以辨认的单位或结构。在巴尔特所做工作的基础上, 布洛克—罗斯进一步区分了这五种代码被确定 (亦即被读者接受) 的程度, 于是就形成了上文所说的过度确定、亚确定和非确定等三类情况。这样做有何意义呢? 布氏没有正面回答这一问题, 可是从她的具体表述来看, 区别代码的确定程度至少有以下三方面的意义。

第一, 代码确定程度的区分有助于小说类型的鉴别。例如, 侦探小说、浪漫传奇和荒诞小说 (包括詹姆斯的《螺丝在拧紧》这样的含混型文本) 都会过度确定阐释性代码或行动代码, 而‘现实主义小说则倾向于过度确定指涉性代码和人物代码, 同时很可能 (但不一定) 亚确定行动代码和/或阐释性代码和/或象征代码’。^③ 必须指出, 布氏这里所说的‘现实主义小说’指的是传统意义上的现实主义作品。遗憾的是, 她在具体举例时并没有使用这类小说, 而是大量列举了传奇类和荒诞类小说。此处仅以欧文 (Washington Irving, 1783—1859) 的短篇小说《里普·范·温克尔》(Rip Van Winkle, 1819—1820) 为例: 主人公里普在山上一觉醒来就已经过了 20 年, 可是他自己却以为只过了一夜。为了向读者暗示真实的时间跨度, 作者用了一连串的阐释代码, 如‘他的枪生锈了’‘他的爱犬澳尔夫不见了’‘他的胡子足足长了一尺’ (作品中至少有 3 处提到了这长胡子), 等等。布氏不无道理地指出, 这类阐释代码的过度确定‘是传奇故事所特有的’。^④ 当然, 小说类型的甄别应该还有许多其他方法, 然而根据代码的确定程度来进行鉴别似乎是一种更具科学性和操作性的好方法。

第二, 代码确定程度这一问题的提出, 有助于小说家自觉地调整自己跟读者之间的关系。前文提到, 过度确定代码是为了点拨读者, 可是又往往有把读者当傻瓜之嫌。意识到了这一点, 小说家就可以在适当时机采用亚确定代码作弥补——亚确定代码把读者置于小说

家的合作者的地位,因此后者不会感到自己的智商受到了侮辱。正因为如此,布洛克－罗斯提出了“编码平衡”(the balance of encoding)^⑩的观点,即过度确定和亚确定需要相互平衡、相互制约、相互支持。她特别强调:“不管是哪一类作品或体裁,只要出现了过度确定的代码,就有必要加入一些亚确定代码,以便作品维持其吸引力,使读者既有辨认成功后的欢乐,又有神秘的奇特感觉。”^⑪我们据此可以进一步推论:当小说家使用亚确定代码之后,他/她有必要及时地使用一些过度确定代码,否则读者就会坠入五里雾中。

第三,区分代码的确定程度有助于探讨小说的阅读标准。我们知道,由于解构主义思潮刮起的旋风,人们至今还在就阅读标准的问题而争论不休。不少人仍然赞同费希(Stanley Fish, 1938—)当年提出的一个观点,即没有任何标准可以用来证明“一部作品比另一部更好,或甚至单单一部作品的好或坏”。^⑫布氏的观点正好从一个新的角度为我们提供了反驳费希的依据——一部小说的好与坏至少可以由其代码的确定程度来判断:成功的小说必然讲究代码的过度确定和亚确定之间的平衡,而不尊重这种平衡的小说(即代码处于非确定状态的小说)必然是一种失败。当然,我们在判定一部小说的代码处于非确定状态时必须格外小心,因为正如布氏所说,有些貌似非确定的代码其实处于平衡状态:“在某些小说中,代码‘明显’地呈非确定状态,可是后来人们才发现这些代码的过度确定状态和亚确定状态之间实际上保持着一种平衡。只是由于人们当初还不熟悉它们的平衡形式,所以才作出了盲目的判断。”^⑬不管我们的判断是对还是错,我们至少多了一条判断小说优劣的标准,这应该被看作布氏的一个重要贡献。

布洛克－罗斯的小说理论还包括其他许多内容。例如,她分别对热拉尔·热奈特(Gérard Genette, 1930—)、托多洛夫和罗杰·福勒(Roger Fowler, 1938—)等人的叙事理论提出了批评和修正意

见。限于篇幅,本章只就笔者认为最主要的三个方面进行了讨论。应该说,仅仅凭这三个方面的建树,布洛克－罗斯就算得上英国小说批评史上的一块里程碑。

注释:

- ① Christine Brook-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 81.
- ② Robert Scholes, *Structural fabulation*, New Haven, Notre Dame, Ind., 1975, p. 29.
- ③ *A Rhetoric of the Unreal*, p. 388.
- ④ 同上, pp. 344 – 345。
- ⑤ 同上, p. 364。
- ⑥ Christine Brooke – Rose, *Stories, theories and things*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 206.
- ⑦ 同上。
- ⑧ 同上, pp. 208 – 209。
- ⑨ 同上, p. 221。
- ⑩ 同上, p. 222。
- ⑪ 同上。
- ⑫ 同上, p. 183。
- ⑬ 同上, p. 165。
- ⑭ 同上。
- ⑮ 同上。
- ⑯ 同上。
- ⑰ 同上, p. 167。
- ⑱ 同上。
- ⑲ 同上, p. 164。
- ⑳ 伊恩·P·瓦特,《小说的兴起》,高原和董红钧译,三联书店出版社 1992 年版,

第 62 页。

②① 同上,第 11 页。

②② *Stories, theories and things*, p. 173.

②③ 同上。

②④ *A Rhetoric of the Unreal*, p. 322.

②⑤ 同上。

②⑥ *Stories, theories and things*, p. 178.

②⑦ 同上。

②⑧ 同上,p. 179。

②⑨ Les Maquignons, “A conversation with Christine Brooke-Rose”, *British Postmodern Fiction*, (ed.) Theo D’haen and Hans Bertens, Amsterdam – Atlanta, GA 1993, pp. 114 – 115.

③⑩ 同上,p. 113。

③⑪ *Stories, theories and things*, p. 180.

③⑫ 参考 Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, 1974, pp. 113 – 280。

③⑬ *A Rhetoric of the Unreal*, p. 106.

③⑭ 同上,p. 116。

③⑮ 同上,p. 124。

③⑯ 同上,p. 125。

③⑰ Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, London :Cape, 1975, p. 17.

③⑱ *A Rhetoric of the Unreal*, pp. 110 – 117.

③⑲ 同上,p. 109。

④⑩ 同上,p. 126。

④⑪ 同上,p. 112。

④⑫ 张汝伦,《意义的探究》,沈阳 辽宁人民出版社,1987 年,第 312 页。

④⑬ *A Rhetoric of the Unreal*, p. 127.

第 8 章

伯贡齐论不再新的小说

伯纳德·伯贡齐(Bernard Bergonzi, 1929—)是第二次世界大战以后英国最优秀的文学批评家之一。他的《小说的状况》(*The Situation of the Novel*, 1972)一书集中了他的小说思想的精华,对当代小说批评的发展起着不容忽视的作用。本章以该书为基础,概括并分析伯贡齐的核心观点以及他对小说叙事理论的贡献。

第一节 小说不再新

“小说不再新”是《小说的状况》的核心观点,也是该书第一章的标题。这一观点是针对“小说死亡”论提出的。从梯·斯·艾略特到加西特(Jose Ortega Y Gasset, 1883—1955),从莫拉维亚(Alberto Moravia, 1907—1990)到科诺利(Cyril Connolly, 1903—1974),文学批评家们一而再、再而三地断言小说已经或即将死亡。小说究竟死亡了没有?当今小说到底处于什么样的状况?伯贡齐没有直接地从正面回答,而是从小说的起源、历史进程、体裁特性以及它的经济、社会和哲学基础等诸多角度切入,进而阐明了自己的看法。

伯贡齐首先探讨了与小说相伴而行的两对矛盾。其一,小说一方面要反映人类的全部生活现实(包括各个历史时期和各个生活侧面),另一方面又得靠特定历史时期的特定技术(印刷技术)和特定商

业形式来维系。其二,尽管小说家们前赴后继地致力于增强小说的生命力,然而批评家们从很早以前起就一直在预言小说的终结。伯氏指出,这两对矛盾都有着不可忽视的含义:前一对矛盾意味着小说出版的经济基础是可变的——虽然对小说的需求多多少少总会存在,但是以规模经济为特点的现代出版业对小规模的消费需求往往是不予理会的;后一对矛盾则意味着我们必须仔细审视小说的现状。不过,伯氏认为小说灭种的情况至少在近期内不会发生。仅仅从它的产量来看,当代小说“肯定处于健康状态”,甚至还“充满了活力”。^①

至于小说的经济基础,伯贡齐认为尽管很少几部小说能够赚大钱,而且几乎每一部小说在刚发行时都要赔钱,然而出版商的投机心理却使他们甘愿冒很大的风险——一旦某一部小说成了畅销书,那么他们就会像中了彩票那样赢利。此外,虽然人类已经进入了电子时代,但是依赖印刷技术和装订成册的书本而流传的小说依然有可能受到消费者的偏爱,因为书本毕竟使用起来比较方便。^②

伯贡齐接着响应了伊恩·瓦特和伯吉斯(Anthony Burgess, 1917—1993)关于小说体裁特性的说法。瓦特和伯吉斯都认为,小说之所以成为小说,关键在于一个“新”字——它总是要背离先前的文学传统。跟他们一样,伯贡齐强调“小说在它的源头就有一个鲜明的特点,即不受类型和一般文学成规的拘束”。^③我们知道,小说的起源问题必然要引出小说的文化背景以及它的哲学基础等问题,而瓦特正好在这方面有两个著名的观点:1)个人经验取代集体传统作为现实的最权威的仲裁者,这一转变构成了小说兴起的总体文化背景的一个重要组成部分;^④2)哲学意义上的现实主义主张由个体考察者对经验的详细情况予以研究,而对旧时的假想和传统的信念则持怀疑态度,这一特征与小说形式的特征具有相似之处:“小说的首要标准是忠实于个人经验——个人经验总是独特的,因此也是新鲜的。”^⑤伯贡齐认为瓦特关于小说和经验主义哲学之间关系的描述

“过于直接”，可是他认同了瓦特的基本观点，即“小说形式和个人主义的兴起之间的联系是显而易见的”。^⑥伯氏还认为，正是小说的上述特点使它曾经有过一段不断创新的辉煌历史。他在列举了《帕美拉》、《汤姆·琼斯》、《爱玛》和《艾斯芒德》（*The History of Henry Esmond, Esquire*, 1852）等大量例子之后提出了下面这一观点：“18世纪和19世纪欧洲小说的发展史是一部连续拓展未开垦疆域的历史”。^⑦

然而，在进入20世纪以后，尤其是在普鲁斯特和乔伊斯以后，小说还能再‘新’下去吗？伯贡齐的回答是否定的。对他来说，假如20世纪初的小说是一片不断向前延伸的新大陆，那么这块新大陆在20世纪20年代以后已经伸展到了尽头。他还借用了加西特打的一个比方，即小说就像一个采石场，虽然巨大，但终有穷尽之日。^⑧接着他又提问：“采石场的最后一条矿脉是在哪个节骨眼儿上穷尽的呢？”^⑨他认定是在乔伊斯的名著《尤利西斯》问世之日，其理由如下：该作品“既是最‘现实主义’的小说，又是最具‘文学性’的小说；既最向经验开放，又有最严实紧凑的结构；既有最微观的透视，又有最宏观的考察”。^⑩换言之，《尤利西斯》标志着小说发展到了登峰造极的地步，也就是穷尽了所有可能的形式——往后的任何小说形式将不再带有新意。

伯贡齐认为，小说失去‘新意’还表现在其他许多方面，其中以如下三方面最为突出：第一，它依赖的印刷技术和传播技术在两百年前代表着最革命、最先进的力量，可是如今这些技术已日趋保守；第二，就其媒体而言，小说作为艺术形式要比依托电视或电子光盘等媒体的艺术形式落后得多；第三，与小说的传统要素——如人物、故事情节和环境氛围等——密切相关的社会观和哲学观（如把世界视为稳定与可知的观点）已经过时。^⑪不过，伯氏认为：这一切并不意味着小说已经是死水一潭，也不意味着小说家们已经停止了创新的努力，只是这种‘创新’的性质变了。在伯氏看来，自普鲁斯特和乔伊斯以来，

西方小说在总体上并无发展,有的只是‘许许多多的局部变动’。^⑫以约翰·巴思、萨缪尔·贝克特和约翰逊(B. S. Johnson)等人为例,这些后现代主义大师在伯贡齐眼里都不再带有‘前卫’的气息,因为他们只是在文体上玩弄花样翻新的招数,如拼贴、戏仿和打破框架,等等。伯氏进一步指出,这些看似新奇的变化其实都必须依赖于先前作品的艺术标准——它们的效果取决于对这些标准的拆解和重新组合。归根结底,几乎所有的后现代主义小说‘都要依靠戏仿现实主义小说来安身立命,因此它们与后者的关系也是一种寄生物与寄主的关系’。^⑬

为了更好地说明自己的观点,伯贡齐引用了美国学者迈耶(Leonard B. Meyer, 1918—)的一段话。后者在《音乐、艺术和思想》(*Music, the Arts and Ideas*, 1967)一书中曾经用‘文体的动态稳定’(stylistic dynamic steady-state)这一术语来描绘当代西方文化艺术的现状。他认为,人类已经进入了‘文体平衡阶段。这一阶段的特点不是单一基本文体的呈直线型的逐步发展,而是诸多不同文体在呈波浪型的动态稳定状态中的同存共处’。^⑭伯贡齐认为迈耶这里所说的“动态稳定”正好是“讨论小说未来情形的一种有用的模式”。^⑮伯氏对这一模式的选择表明,他本人也彻底摒弃了过去两百年中支撑小说的传统哲学观和审美观——这些传统观念强调经验不必凭语言就能获得,强调凭借个体经验就能不断地开创新的局面。用伯氏自己的话说:“这些信念似乎跟以波动平衡为特征的审美观是水火不相容的”。^⑯

上举种种理由导致伯贡齐得出了下面的结论:“在普鲁斯特和乔伊斯以后的时代,小说已经极大地改变了自己的性质。”^⑰也就是说,虽然小说并没有死亡,但是它已经脱胎换骨。这也就是伯贡齐称‘小说不再是小说’的真正含义——本小节的标题‘小说不再新’只汉译了英文原文(The novel no longer novel)意思的一半:“Novel”既有“新”的意思,也有“小说”的意思。

也许,结束本小节的最好办法是再援引伯贡齐的一句原话:“也许,我们给小说另取一个名字甚至会更好些。”¹⁸

第二节 对叙事理论的贡献

伯贡齐对小说叙事理论也有较大的贡献。他在叙述者的人称、戏剧化处理以及作者与叙述者的关系等问题上都发表过相当精辟的见解。遗憾的是,他在这方面的理论建树鲜有问津者,因此我们在此专辟一节加以讨论,以期引起学术界的重视。

首先让我们来看一下伯贡齐有关叙事人称的论述。他在这方面的主要观点是:小说家不能过分依赖第一人称叙述者。他把第一叙事人称分成了两大类:一类为“相机式”叙述(the “camera eye” mode),另一类为“传记式”叙述(the “autobiographic” mode)。所谓“相机式”叙述意指“叙述者仅仅是个超脱的观察者,他记录下自己周围发生的事件,可是他自己的个性却尽可能地深藏不露”。¹⁹相反,在“传记式”叙述中,“叙述者积极地卷入了整个故事,而且常常是主要人物,他所经历、记录或回忆的一切构成了小说的基本内容”。²⁰在伯氏看来,这两种模式都有潜在的缺陷。就“相机式”叙述而论,叙述者必须观察并记下每个重要的事件,这在一个较小的生活范围内问题还不大,可是一旦小说涉及较为广阔而复杂的社会图景,叙述者就会显得力不从心——如果在较大的生活范围内,叙述者仍然能够每次都在合适的时间出现在合适的地点,那么作者斧凿的痕迹就会暴露无遗。²¹换言之,读者此时一眼就会识破作者的计策,因而不易产生真实的错觉。就“传记式”叙述而言,“叙述者不可能自然而令人信服地诉说自己心中最深处的情感”。²²伯氏的这一席话相当精彩:他用寥寥数语便把第一叙事人称的隐患点拨得清清楚楚,这对小说家的创作和批评家的研究都是一种很大的帮助。事实上,他还在《小说的

状况》一书中举了不少有关斯诺(C. P. Snow, 1905—1980)的例子,以此说明后者的许多败笔皆由过分依赖第一人称所致。^②鉴于篇幅有限,此处就不一一赘述。

让我们再来看一下伯贡齐对小说戏剧化问题的见解。如本书前面几个有关章节所示,“戏剧化”的概念是由刘易斯最先提出、并由詹姆斯和卢伯克等人逐步加以完善的。所谓“戏剧化”,指的是“作者把读者直接放到了看得见、听得着的事实面前,并让这些事实本身来讲故事”。^③这种强调客观性和“作者退场”的叙事标准不但成了不少现代小说家身体力行的创作原则,而且成了许多批评家棒打 18 世纪和 19 世纪现实主义小说家的武器。伯贡齐对此发表了不同的看法。他首先纠正了批评界流行的那种把特罗洛普作为“作家介入”的代名词这一观念。他引用了霍桑(Nathaniel Hawthorne, 1804—1864)表扬特罗洛普的一段话:

您曾经读过安东尼·特罗洛普的那些小说吗?它们正合我的口味——坚实而有分量,只有依靠牛排的力量和啤酒的灵感才能写出那样的佳作。整个感觉非常真实,就像某个巨人铲下了地球的一大块,然后把它放在玻璃箱里供人参观似的。原来在那块土地上生活的人们也都随着进入了展箱,可是他们照样过着日常生活,而对自己正在被展示一事却全然不知。^④

伯贡齐认为,上面这段话提倡的是小说的客观性——巨人不动声色地挥舞着铲子,铲下生活的一部分供人参观,这正好是一个不夹杂个人感情的艺术家的形象。伯氏还特别指出,特罗洛普本人常把霍桑的这段赞扬引以为荣,这说明他也赞成作家“不介入”这一立场。^⑤

接着,伯氏对把戏剧化奉为教条的做法提出了异议。他承认,戏剧式的手法“就其本身而言是合理的,也是富有启迪意义的”。^⑥然而,他遗憾地看到,不少文学批评家和教师不加思索地把戏剧化当成了僵硬的规则。根据这样的规则,作者声音的任何流露都被视为败笔,因而许多 18 世纪和 19 世纪的小说家(如乔治·艾略特和萨克雷

等)都被说成“在艺术上尚欠完善”。^{②8}针对这一现象,伯贡齐直截了当地发表了自己的观点:“18世纪或19世纪小说的作者完全有权力以某个人物的姿态出现在自己的故事中。”^{②9}伯氏为这一观点提供了这样一个理由:任凭小说家如何掩饰,他的声音多多少少总要进入自己的作品。既然如此,一味排斥作者的介入又有多大好处?为了加强自己的观点,他还把布思(Wayne C. Booth, 1921—)、蒂洛森(Kathleen Tillotson, 1948—)和哈维(W. J. Harvey, 1922—)的有关论述加以总结——他发现这三人的论点与自己的颇为接近:“这些批评家都提出了相同的论点:小说不仅是客体,而且是叙述,亦即被讲述的故事;即使是最严格地遵循客观性和戏剧化原则的小说也是由某个人写出来的。”^{③0}据此,伯氏进一步指出:“即便在最戏剧化的小说里,‘作者的声音总是存在着——虽然这声音会很隐蔽,但是它仍然能够被人察觉’。”^{③1}应该说,伯贡齐的这一观点是十分正确的。戏剧化本来是增强小说真实感的一种手法,可是这种真实感毕竟是一种艺术错觉,若据此否定作者声音的存在,那就等于断了真实感的直接来源。

伯贡齐的另一个重要观点——而且是更重要的观点——是作者与叙述者不能截然分开。这一观点是对美国文学理论家布思有关思想的挑战。众所周知,布思小说理论中最具影响、也最具独创性的概念是“隐含叙述者”(implied narrator),既作者的“第二自我”——虽然该术语最早由维多利亚晚期的批评家多登(Edward Dowden, 1843—1913)提出,但是布思创造性地充实了它的内涵,并使其成为自己理论中的核心观念。根据布思的观点,不管是隐含叙述者,还是真正的叙述者,都只是一种角色而已,不能够与作者本人等量齐观;不过这种角色可以被称为作者的“第二自我”(他可以在作品中表现完全不同于他在真实生活中所拥有的思想、信念和情感)。布思曾以《汤姆·琼斯》为例,说明作为该书叙述者的菲尔丁跟真实的菲尔丁不是一码事儿:

当作者完成了书稿时,他同时也创造了这第二自我。书稿和这

位朋友属于同一类创造物。“不管我创作的周期有多短,这些创作成果的寿命却很可能超过它们体弱的作者,也很可能超过那些辱骂过他的同时代小说家的蹩脚作品。”菲尔丁在写这一句子时真的身体很虚弱吗?这丝毫都没有关系。我们关心的并不是菲尔丁本人,而是被创造出来的那个以他名义说话的叙述者。^⑫

伯贡齐给了布思上述言论这样的评价:“此处的布思确实能言善辩,可是他却不能令人信服。历史上的亨利·菲尔丁和作为叙述者的菲尔丁不可能像他所说的那样被截然分开,即便两者之间的关系存在着问题。不管是哪个读者,只要他饶有兴致地读完了《汤姆·琼斯》,他就不可能对创作并孕育该书的人及其思想和人格漠不关心。”^⑬伯氏为此提供的一个例证是:虽然“客观性”和“作者退场”的原则在批评界已经走红了几十年,但是文学传记的市场却火爆依旧,这说明人们感兴趣的远远不只是文本,而且还包括创造了这些文本的真实人物。伯氏还对布思的思想根源作了分析。他认为后者之所以要把叙述者和读者分开,其根本原因是他的后象征主义美学观(post-symbolist aesthetics)在作怪——布思在骨子里还是芝加哥学派,因此他的基本立场是维护艺术作品的独立性和自主性,而把叙述者和作者分开正好为这一立场提供了理论根据。

前文提到,伯贡齐赞同布思把小说视为“叙事”的观点,可是在这一点上伯、布二人仍然有着微妙的分歧。布思认为小说中的一切都是叙事,而伯贡齐则认为这正是布思理论缺陷的要害所在。后者虽然承认小说作为叙事意味着由某个人来讲述故事,可是这个人仅仅是叙述者,而不是作者。伯贡齐针锋相对地指出:“小说中并非一切都是叙事。”^⑭为了说明自己的观点,他又举了菲尔丁的例子:“作为叙述者的菲尔丁和作为作者的菲尔丁都希望把读者当作知己,以求得到后者在道义上的支持……”^⑮伯氏的这一观点显然比布思的更为可取,因为叙述者和作者的关系并不像布思所说的那样简单。虽然叙述者可以表现与真实作者完全不同的思想、观念和情感,但是他也

可以表现与其完全相同的思想感情,而且同与不同之间还有许许多多程度上的差别。伯贡齐的贡献恰恰在于他指明了叙述者和作者之间关系的复杂性。

由于《汤姆·琼斯》的叙述者有时似乎确实独立于作者,因此伯贡齐又用斯特恩《项狄传》作例子论证了自己的观点。他指出:“特利斯川·项狄显然不仅仅是作为叙述者的斯特恩……在《项狄传》中的好几处地方,角色——或者说得更直接一些:面具——悄然卸下,作者公开亮相”。^⑤下面这段话对伯氏来说就是一个极好的例证:

好吧,现在就以这个寓意告一段落。受我尊敬和崇拜的读者们,请允许我暂时告别你们。一年以后的今天(除非这可恶的咳嗽在这一年里要了我的命),我会再来拉你们的胡子,向你们展示在你们连做梦都没想到的一个地方所发生的故事。^⑥

伯贡齐认为,斯特恩此处所说的‘可恶的咳嗽’确有其事,而且当初很可能酿成大疾,以致全书半途夭折。在伯氏看来,任何不这样看问题的读者实际上是贬低了上面这段文字的价值。也许,有人会搬用布思关于《汤姆·琼斯》的理论,轻松地说一句:“我们关心的并不是斯特恩本人”,可是这显然是强词夺理。包括笔者在内,恐怕大多数人都会同意伯氏的说法:“我们千真万确地关心斯特恩本人,因为他迫使我们关心他。”^⑦伯氏的上述观点并不意味着他不分青红皂白地把叙述者和真实的作者混为一谈。他要强调的是真实作者和隐含叙述者之间距离的可变性:

我的意思是,在早期小说中,真实的作者和隐含叙述者之间的距离波动得相当厉害,有时候会缩小到零。一旦发生那样的情形,关于小说客观性和叙事自主性的假设就可能毫无益处。^⑧

应该指出,伯贡齐的这一观点跟布思的有关观点首先是继承与被继承的关系。不过,伯氏修正并发展了布思的观点,从而更客观、更广泛地解释了小说中作者和叙述者之间的关系。假如我们能够把布

思有关这种关系的论述称为‘静态距离说’，那么我们可以把伯贡齐的思想称为‘动态距离说’。也许，我们还须对伯氏的观点略作更动和补充：他把‘动态距离说’限制在早期小说的范围，这恐怕有些欠妥。即使在现当代，也有不少小说家通过叙述者之口直接倾诉自己的思想和感情。例如，斯诺在其长达 11 卷的《陌生人与兄弟们》（*Strangers and Brothers*，1941—1971）中，常常把自己与叙述者路易斯·艾略特之间的距离缩小为零。斯诺自己就曾坦言他作为作者与隐含叙述者‘同化’的实情：‘我想，在灵魂深处，路易斯·艾略特就是我自己。在许多情景当中，就其外在表现而言，他并不是我，可是若要严肃地究其实质，他就是我本人。这确实是事情的一个有趣的方面。’^⑩由此可见，伯贡齐的‘动态距离说’至少超出了他自己界定的适用范围。

伯贡齐的小说理论还涉及其他许多方面。例如，他就文学与现实之间的距离发表过颇有见地的观点。他反对把文字和现实截然分开，强调‘文字本身是由人类经历过的意义而组成的’，并且坚持认为“伟大小说家的成就在于缩小文字与现实之间的距离，在于说服我们相信它已经消失”。^⑪又如，他对人物在小说中地位的历史变迁有过生动的描述，指出了当代小说中‘亚人物’对有血有肉的人物取而代之的倾向，^⑫但是他又强调‘人物重要性的减退……并非历史的必然’。^⑬这些观点都十分重要。限于篇幅，我们无法一一详细介绍。不过，本章所介绍的内容大体代表了伯贡齐小说思想的精粹——光凭这些他就足以载入史册。

注释：

① Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel*, Pittsburgh: University of

Pittsburgh Press, 1972, p. 12.

② 同上,分别参考 p. 12 和 p. 13。

③ 同上, p. 15。

④ Ian p. Watt, *The Rise of the Novel*, London : Chatto & Windus, 1963, p. 14.

⑤ 同上, p. 13。

⑥ *The Situation of the Novel*, p. 16.

⑦ 同上。

⑧ Oretga Y Gasset, *The Dehumanization of Art and Notes*, Princeton : Princeton University Press, 1948, pp. 57 – 58.

⑨ *The Situation of the Novel*, p. 18.

⑩ 同上。

⑪ 同上, pp. 26 – 27。

⑫ 同上, p. 30。

⑬ 同上, p. 210。

⑭ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas*, Chicago : Chicago University Press, 1967, p. 102.

⑮ *The Situation of the Novel*, p. 31.

⑯ 同上, p. 34。

⑰ 同上, p. 19。

⑱ 同上, p. 34。

⑲ 同上, p. 139。

⑳ 同上。

㉑ 同上。

㉒ 同上。

㉓ 同上, pp. 138 – 141。

㉔ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, New York : The Viking Press, 1957, p. 71.

㉕ *The Situation of the Novel*, p. 188.

㉖ 同上, pp. 188 – 189。

㉗ 同上, p. 191。

- ㉘ 同上, p. 189。
- ㉙ 同上, p. 191。
- ㊱ 同上。
- ㊲ 同上。
- ㊳ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London : Chicago University Press, 1961, p. 218.
- ㊴ *The Situation of the Novel*, p. 192.
- ㊵ 同上。
- ㊶ 同上, pp. 192 – 193。
- ㊷ 同上, p. 193。
- ㊸ 同上。
- ㊹ 同上。
- ㊺ 同上。
- ㊻ 转引自 Rubin Rabinovitz, *The Reaction against Experiment in the English Novel 1950 – 1960*, New York : Macmillan Co. Ltd., 1967, p. 155。
- ㊼ *The Situation of the Novel*, p. 45.
- ㊽ 同上, pp. 40 – 41。
- ㊾ 同上, p. 43。

第 9 章

布雷德伯里的小说诗学

马尔科姆·布雷德伯里(Malcolm Bradbury, 1932—2000)是当代英国小说批评史上必须提及的一个名字。他的特长是在动态中研究小说的性质、形式和功能。他对小说的历史沿革了如指掌,对小说形式的嬗变及其原因明察秋毫。跟同时代的几位英国小说批评家相比,他算得上最雄心勃勃的一位,其主要标志是他公开声称要建构新的小说诗学——他的《诸多可能性:论小说的状况》(*Possibilities: Essays on the State of the Novel*, 1972)一书的最后一章的标题就是“迈向小说诗学”(“Towards A Poetics of the Novel”)。我们的评述就从他在这方面的努力开始。

第一节 寻求新的小说诗学

为什么要建构新的小说诗学?布雷德伯里自有他的理由:传统的小说诗学已经把小说研究引入了歧途。布氏把当下的小说理论分成了两大类,即现实主义小说观(the realistic view)和新象征主义小说观(the neo-symbolist view)。他首先对新象征主义小说观进行了分析。所谓新象征主义,指的是一种“以文学语言及其制造象征和张力的能力为主要审视对象的现代审美观”。^①在他看来,新批评派和主张“小说即语言艺术”的戴维·洛奇等人都可以归在新象征主义

的旗帜下,因为他们有着以下共同主张:1)文艺作品(包括小说)是自身具有目的、用高度提炼的语言再现的某种经历;2)由于小说的这种存在方式,我们光注视具体作品本身的结构还不够,而应该更关注语言整体的组织方式和特征;3)研究把文学语言和其他语言形式区分开来的步骤是小说批评的关键;4)小说批评无法在外部世界找到固有的普遍真理,而只能在语言本身的隐喻或象征行为中找到带有共性的东西,因此小说研究的重心应该放在语词的连贯上,如意象、主题和语气的重复和对照,以及它们形成的张力和悖论,等等。总之,新象征主义把小说的性质视为“文学语言最大限度的实现”。^②

至于现实主义小说观,布雷德伯里认为它“把小说的特性明确无误地归之于其对经验的重视,以及对传统的结构和完整的形式等常规的轻视”。^③这类小说观始于18世纪的菲尔丁,一直延续到当代,并且由伊恩·沃特的力作《小说的兴起》而得到了加强。布氏还认为詹姆斯的小说观属于同一类,尽管詹姆斯更为强调小说的“解说性质”(illustrative nature)。布氏指出,当代不少批评家仍然坚持詹姆斯的小说思想,坚持认为小说的本质在于它对直接经验出奇的关注,坚持“通过细节的处理而照亮生活”的现实主义立场。^④此外,李维斯也被视为现实主义小说观的代表人物;他在《伟大的传统》中力主维护小说的严肃性,而这样做的关键在于小说家是否有“对生活不同寻常的关注”以及人文道德关怀。

布雷德伯里进而指出上述两类小说观都有自己的优点——它们确实能够解说某些刚好适合自己的小说传统,可是它们又都失之偏颇:“新象征主义的观点强调语言操作程序,因而难以说明那些使小说作为小说而得到辨认的特征;现实主义的观点强调小说对生活关注的特殊程度,因此倾向于把小说看成一种没有属性的体裁。”^⑤更具体地说,布氏认为这两种小说观都使小说批评陷入了窘境。新象征主义者沉湎于寻找小说中词语连接的手段、象征体系和主旋律

的复现等,可是这要比在诗歌中寻找难得多;更糟糕的是,它完全忽略了小说指涉或模仿外部现实的功能。同样,现实主义小说观“在解释那些用迂回曲折的手段来再现现实的作品时总要大打折扣”。^⑥

那么,应该怎样避免以上两种小说观的偏颇之处呢?布雷德伯里的对策是建构一种能够更充分地描述小说的诗学。他认为,建构新的小说诗学需要一种新的方法:

看来我们需要这样一种研究小说的方法,即能够关注小说与众不同的复杂性,并且能够鉴别小说创作技巧种类和模仿手段种类的方法。要做到这一点,我们必须认识到小说并不是一种像悲剧或喜剧那样的传统文学体裁,而是一种像诗歌或戏剧那样的涵盖面较宽的样式——既有多多种多样的表现形式,又有清楚可辨的特征。然而,虽然作家在写作时能够加以辨认,读者在阅读时也能够加以辨认,但是作为一种样式,小说的界定比诗歌和戏剧的界定要难得多。^⑦

事实上,布氏认为“任何把小说分入某个体裁类型的企图都可能以某个不伦不类的、怪物般的定义而告终”。^⑧不过,布氏觉得,仅仅描述小说的“全新”特点以及小说在处理直接经验方面的特点,这同样不能令人满意。正是为了摆脱这种两难境地,布氏才提出要从建构小说诗学的高度来确定一个更为有效的描述小说的方法。他提倡的方法在认识论上有三个前提。其一,承认小说是可以辨别的,即使是年代相隔很长的小说之间也存在着许多共同点;其二,虽然小说没有像悲剧那样的典型情节,可是它有典型的操作问题(compositional problems)、典型的重复现象和典型的选择方案;其三,“这些特点是小说的虚构性质、散文性质以及它的长度和史诗特性的衍生物”。^⑨简而言之,布雷德伯里强调的是小说的复杂性以及寻求描述这种复杂性的方法。

虽然布雷德伯里力求全面地探讨小说的复杂特性,但是他终究需要一个简明的出发点。依笔者之见,他的基本出发点是他在《诸多可能性》第17章第2节中的一句话:“小说是虚构的散文体话语;用

亚里士多德的话说,这种话语形式必须具备一定的规模。”^⑩这句话使人想起了福斯特给小说下的定义:“小说是用散文写成的具有某种长度的虚构故事。”^⑪可见,布、福二人都强调了小说的三个要素,即虚构、散文和规模(长度)。所不同的是,布雷德伯里没有简单地使用“定义”一词,而且他在讨论上述三要素时更关注跟它们相伴而行的问题(亦即复杂性)。例如,他认为小说的长度必然带来一个基本问题,即读者“不可能像占有一幅画或一首抒情诗那样占有一部小说”。^⑫又如,他认为小说以散文为媒体这一特性必然引起“散漫问题”——其表现形式为多种多样的语体、犬牙交错的结构和扑朔迷离的修辞策略,等等。至于小说的虚构特性,布氏认为它也会引起不少问题,如怎样把小说的虚构性和其他文本的虚构性区分开来等问题。正是基于这种对小说的复杂性的考虑,布雷德伯里用下面一段较长的文字对小说特性进行了概述:

总而言之,小说因其规模、散文特性和内容而成为一种复杂的结构。它比大多数诗歌更长,反映的生活面更宽,打动读者的方法种类更多,而且它与工作语言的关系也跟诗歌不同;更重要的是,小说在反映自己的特点、作者意图和文学传统方面不如诗歌那样一清二楚,但是在观察生活和循循善诱方面却高出一筹。因此,小说比诗歌更散漫、更随意、更关涉社会现实——这一点不仅表现在小说非常关心人们平时的言论、思维和行动,关心各类场所的外貌和各类组织机构的运作方式,而且还表现在小说非常关注人类内部大规模的互动过程,即那些跨越长久的年代、辽阔的地域和宽广的社会层面的相互作用。^⑬

上面这段话有两个关键词,即“结构”和“循循善诱”。它们反映了小说基本特征的两个方面——“结构”意味着小说首先是一种文字构造,这表明布氏吸收了现代批评理论的观点(即重视小说的自我关涉层面);“循循善诱”则凸显出小说的社会关涉层面:小说的语言是诱导性的,也就是要劝导世人在社会现实中按某种道德标准去生活。

还须补充的是,布氏所说的‘结构’不仅是一种静态的文学作品,而且是一种动态的‘整理和选择过程’。^⑭可见,布氏所要建立的小说诗学是一种以动态的文字结构为基础、以劝导世人为目标的理论。跟那些一味主张自我关涉或片面强调社会关涉的理论相比,布雷德伯里的小说理论显然要全面得多。

第二节 小说的双重性

布雷德伯里的小说诗学离不开他对小说双重性的认识。鉴于他在这方面的论述非常重要,我们特在此专辟一节加以讨论。

实际上,布氏并未直接用‘双重性’一词来指涉小说的复杂性,可是他的许多论述从不同方面揭示了小说的矛盾习性、倾向以及它所处的矛盾状态。我们不妨把这种情况概括为小说的双重性。

首先,这种双重性表现为小说同时带有的两种习性(propensities)。布雷德伯里在《当今小说》(*The Novel Today*, 1977)的前言中谈到了这种双重习性:“小说一方面倾向于写实,倾向于像社会文献那样表现历史事件和运动;另一方面,它又天生注重形式,天生带有虚构性和反观自身的倾向。”^⑮就像戴维·洛奇著名的‘钟摆论’那样,布氏认为小说的这两种倾向代表了两极:在某些历史时期,其中的一极比较受重视,而在其他时期较为占上风的则是另一极。布氏还认为,“在我们这个世纪,两极之间的摇摆比先前要剧烈得多”。^⑯为此布氏举了不少例子。限于篇幅,我们不再赘述,可是有一点需要在此强调:布雷德伯里坚持从历史的角度考察小说特性,这种方法是值得肯定的。

小说的双重习性使它背上了双重名声。用布雷德伯里的话说,“小说始终有着两种名声:一为简单的物件,二为复杂的文字创意。前者指它作为一种工具,用以表达故事和社会史实给我们带来的愉

悦,同时也指这种工具是我们平时说话写字时都会使用的散文体语言;后者指它解决了一大堆难题,如消除叙事引出的歧义、避免在结构建造过程中节外生枝、为特定经验寻找合适的语法、在真假难辨的困惑中创造真实感,等等。”^{①⑦}这里需要指出的是,布氏所说的两种名声并无褒贬之分。在他看来,这两种名声总是互相竞争,同时又形影不离,结果“促使小说形成了如今的千姿百态”。^{①⑧}

小说的双重性还表现为它所处的种种矛盾状态。虽然布雷德伯里没有刻意统计这些现象,但是只要我们稍加留意,就会发现他至少列举了六种矛盾状况:1)“小说既在死去,又在获得新生”^{①⑨}——现当代的各种文学思潮兴起以后,小说为大众服务的功能和审美功能开始分离,加速了新旧小说概念的交替过程;2)小说必须继承传统,同时又必须保持反传统的姿态;3)每部小说都是对小说模式的一种贡献,然而又是对它的偏离(这其实是呼应了克莫德的观点——见本篇第三章);4)小说“既是可知经验的记录,又是独立自足的构造”;^{②④}5)小说既要反映个人的真实,又要反映社会和历史的真实,亦即保持“一种体现人文精神的平衡”;^{②⑤}6)由于小说跟喜剧的亲缘关系,因此它既呈无序状态,又呈有序状态——说它无序,是因为“它探索绝对的道德准则或社会公德与特定个人经验之间不和谐的关系”;说它有序,是因为它倾向于“以某种回复状态而结束”。^{②⑥}

小说的双重性实际上永远置它于一种两难境地:一方面,它必须应付形式上的要求;另一方面,它又必须应付现实的要求。布雷德伯里认为著名美国小说家霍桑的一句话具有典型意义——后者曾经坦言自己“经常被夹在形式和现实的中间而左右为难”。^{②⑦}也许是为了走出这一窘境,布氏最终提出要“理解内容和手段相互结合的复杂性”,进而完成“我称之为‘结构’的那种起连贯或综合作用的过程”。^{②⑧}用比较通俗的话说,布氏这里提倡的就是内容与形式高度结合的观点。

第三节 论现实主义

大概是受伊恩·瓦特的影响,布雷德伯里对现实主义情有独钟。正像瓦特把《小说的兴起》的第一章全部用来讨论‘现实主义和小说的兴起’这个题目那样,《诸多可能性》的第一章——“开放的形式:小说的现实”——也紧紧围绕着现实主义这个中心。

我们知道,早在小说的摇篮时期,有关‘现实’的讨论就跟它结下了不解之缘。诚如瓦特所说,小说史家们取得的成果在于‘他们把‘现实主义’视为具有限定性的特征,使十八世纪早期的小说家的作品与先前的虚构故事区别开来’。^⑤既然现实主义是小说具有限定性的特征,那么布雷德伯里花大量篇幅加以讨论就不无理由。跟瓦特相比,布氏的侧重点有所不同:瓦特的兴奋点是现实主义思维传统和早期小说家在形式上的创新之间的相似之处,而布雷德伯里则把目光投向了现实主义的含义及其嬗变。除了受瓦特的影响之外,布氏对现实主义的研究还可能出自对它在英国小说传统中地位的考虑。他在《现代英国小说》(*The Modern British Novel*, 1994)中就已经强调:“现实主义确实在英国小说中占有特别牢固的地位。英国小说传统一直比大多数其他国家的小说传统更注重直接经验,更关注社会,更富有叙事内容。事实上,英国人有时候在进行想象时似乎只依赖小说,而不是依赖哲学和经验论。”^⑥布氏还特别强调,“到了19世纪中叶,‘维多利亚小说’已经成为储存有关社会和文化的叙述的伟大典范”。^⑦显然,小说仅凭其在社会现实中如此重要的作用,就可以成为布氏深入研究‘现实主义’这一术语的有力依据。

概括起来,布雷德伯里关于现实主义的论述涉及以下三个大的方面:

第一,布雷德伯里对现实主义概念的历史演变发表了精辟的见解。他列举大量例子说明,现实主义是一个变动不居、具有多元倾向

的概念。他首先指出：“几乎每一股小说潮流，或者说文学潮流，都把自己称为‘现实主义的’——从那些热衷于极端的决定论和自然主义的流派，到那些提倡形形色色的高雅形式主义或唯美主义的流派，情形大都如此（现代主义文学的代表们当然也包括在内）。”^{②⑧}布氏接着强调现实主义的前沿（the front edge）总是不停地变换，因此“一代人的现实主义是另一代人的浪漫主义或荒诞主义，甚至是躲避现实的逃跑主义”。^{②⑨}事实上，布氏不光面临着五花八门的现实主义定义，而且还面临着这样一种情景：“没有一个作者的‘现实主义’跟任何其他作者的一模一样。”^{③①}尽管如此，布氏认为时代的变迁或个人角度的差异不会妨碍人们达成这样一个共识：现实主义在虚构和现实之间起着一种居间调停的作用——它必然意味着“文字和文字所指之间的某种平衡或均衡，创作和作品之间的某种对等，以及作家和笔下人物之间某种畅通的途径”。^{③②}言下之意，现实主义能够在虚构的小说和现实之间开辟一条通道。应该说，布氏的这些论述既点明了现实主义作为概念的多义性和多变性，又说清了它万变不离其宗的实质，即虚构和现实中间的桥梁。

第二，布雷德伯里对当代现实主义危机的原因作了深刻的分析。他承认，现实主义如今确实是危机重重，其原因是当代人的现实观发生了深刻的变化。他同时又强调，认为现实是变动不居的、难以再现的观点并不新鲜，而是古已有之，可是这种观点在当代对现实主义形成的冲击却是空前猛烈的。为什么会这样呢？布氏认为原因有四。其一，写作和现实之间的关系深受震荡。如果说这种震荡在20世纪以前还限于表层，那么在进入20世纪以后它已经触及小说的深层本质，因而使小说创作变得比以前更为困难。尤其是在进入20世纪后半叶以来，小说在形式和审美观念方面的变动愈演愈烈，以致许多人把这种变动归咎为公共语言和文化交流的失败。这种情况给现实主义作家带来了相当大的压力，使他们面临两种选择：要么奋起捍卫现实主义的宗旨，要么在作品中袒露自己难以重现现实的困境。其二，

当代知识界开始流行一种看法,即虚构性是所有话语形式的特点,就连那些明显以报道或分析事实的话语也不例外。例如:“虚构成分存在于史学、社会学、心理学和生物学的文献资料中,也存在于各种新闻报导中”。^②按照这种逻辑进行推理,不少学者认定小说(包括左拉等人的‘照相翻版式’的小说)离现实的距离就更远了。其三,“现实和历史本身被现代化过程赋予新的权力和情节”。^③换言之,现代化进程与其说使人们的生活变得更为充实,不如说在生活中起着巨大的虚假作用,如引起虚幻的期望以及种种荒诞的欲望和行为——布氏用‘情节’(plots)来比喻这些虚幻的现象,其实是用心良苦。可想而知,生活中的这些虚假现象或荒诞现象很难再用传统的现实主义手法来表现,而往往需要用极端的艺术手法来表现。其四,整个人类文化或社会都带有虚构性——这一思想在当代也变得十分流行。根据人类语言学和结构主义的观点,语言行为不仅起着探索文化的作用,而且起着造就(亦即虚构)文化的作用。这种由虚构的语言虚构出来的文化越来越多地制约着人们的交流和思维方式,因此给现实主义小说的创作增添了难度。应该说,布氏提出的这四个原因令人信服地解释了现实主义在当代世界经历的危机。

第三,布雷德伯里阐述了写实和实验之间的辩证关系。在小说批评史上,把写实和实验截然对立的大有人在。针对这种情况,布氏提出了写实并非排斥实验的观点。上文有关小说的双重性的介绍其实已经暗示了布氏的这一思想。除了从小说双重性的角度切入该论题之外,布氏还从小说发展史的角度论证了自己的观点。他用二战以后西方小说的走向作例子,说明新颖的实验手法和对社会现实的关怀可以并行不悖:“这个时期的一个特征是转向——既背离象征主义和形式主义那种自我隔绝的状况,又背离一味强调人文道德关怀的传统。这一转向导致形式和史实之间那种错综复杂的关系得到了进一步的探索。事实上,整个转向过程倾向于把写实和实验用奇特的方式紧紧地结合在了一起,于是我们有了近乎超现实的现实主

义(因为它对现实的组成部分抱着十分怀疑的态度),同时又有了始终追求与历史事实相符的形式主义。简而言之,以往不同范畴之间的界线已经变得相当模糊了……”^{③4}布氏还强调,战后西方小说家们纷纷采用虚实相间的手法这一现象并不令人吃惊,因为“它是小说整个演变过程中的永久性特征”。^{③5}确实,写实和实验从一开始就不是水火不能相容,就连‘写实派’和‘实验派’分别占上风的时期也是如此。在现实主义明显占优势的18世纪,斯威夫特曾多次信誓旦旦地保证自己‘忠实于事实’,可是他的《格列佛游记》(*Gulliver's Travels*, 1726)堪称最荒诞不经的实验。与此相反的例子是纳博科夫:他曾在为《洛丽塔》(*Lolita*, 1955)所加的注解中称‘现实’为‘少数几个毫无意义的词语之一’,^{③6}然而正如布雷德伯里所言,即使是像他那样的‘虚构派’写出来的小说也常常是对历史上的恐怖事件、权威的危机以及再现现实的困难所作出的反应。^{③7}假如布氏的上述观点并非他的独创,那么他至少用有力的证据加深了人们对‘写实’和‘实验’这两个概念的认识。

我们似乎可以从布雷德伯里有关现实主义的种种论述中得到这样一个暗示:他自己也是一位现实主义者。当然,他往自己的现实主义小说观中糅进了许多通常被称为‘现代主义’乃至‘后现代主义’的东西。

最后,我们尚需指出,布雷德伯里关于现实主义的阐述也好,他对小说双重特性的见解也罢,其实都应该被视为他那小说诗学的不可分割的部分。我们把它们单独分开介绍,无非是为了突出它们在布氏理论中的分量。

注释:

① Malcolm Bradbury, *Possibilities*, London: Oxford University Press, 1973,

p. 275.

② 同上, pp. 276 – 277。

③ 同上, p. 277。

④ 同上, p. 278。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

⑦ 同上, pp. 278 – 279。

⑧ 同上, p. 279。

⑨ 同上。

⑩ 同上。

⑪ 爱·摩·福斯特,《小说面面观》,苏炳文译,广州:花城出版社,1984年,第3页。

⑫ *Possibilities*, p. 279.

⑬ 同上, p. 280。

⑭ 同上, pp. 285 – 286。

⑮ Malcolm Bradbury, *The Novel Today*, Manchester: Manchester University Press, 1977, p. 8.

⑯ 同上, p. 9。

⑰ 同上, p. 8。

⑱ 同上。

⑲ 同上, p. 9。

⑳ *Possibilities*, p. X.

㉑ 同上, p. 13。

㉒ 同上, pp. 32 – 34。

㉓ 同上, p. 12。

㉔ 同上, pp. 289 – 290。

㉕ 参考《小说的兴起》中译本,高原、董钧译,第2页。

㉖ Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel*, London: Penguin Group, 1993, p. 349.

㉗ 同上, p. 349。

㉘ *Possibilities*, p. 19.

-
- ②⑨ 同上。
- ③⑩ 同上,p. 20。
- ③⑪ 同上,p. 19。
- ③⑫ 同上,p. 21。
- ③⑬ 同上,p. 22。
- ③⑭ 同上,pp. 176 - 177。
- ③⑮ 同上,p. 175。
- ③⑯ *The Modern British Novel* , p. 274.
- ③⑰ 同上。

第 10 章

戴维·洛奇的小说理论

戴维·洛奇(David Lodge, 1935—)是享有盛名的英国小说家和文论家。他不仅写过多部小说,而且在文艺批评——尤其是在小说批评——方面著述颇丰。他的小说理论主要反映在以下这些作品之中:《小说的语言》(*Language of Fiction*, 1996)、《小说家面临抉择》(*The Novelist at the Crossroads*, 1971)、《现代写作方式》(*The Modes of Modern Writing*, 1977)、《运用结构主义》(*Working With Structuralism*, 1981)、《巴赫金之后》(*After Bakhtin*, 1990)和《小说的艺术》(*The Art of Fiction*, 1992)、《写作:文学随笔 1965—1985》(*Write On: Occasional Essays 1965—1985*, 1986)、《简·奥斯汀的‘爱玛’》(*Jane Austen's "Emma"*, 1991)、《二十一世纪文学批评》(*Twentieth Century Literary Criticism*, 1972)和《现代批评理论》(*Modern Criticism and Theory*, 1986)。

洛奇曾经比较系统地对英国现当代文学史和文学批评作出了分析和评论,其中最有影响的观点是:现当代英国文学(主要是小说)的发展走向呈“钟摆状”——近百年来英国文学主流的走向是现实主义和反现实主义两极之间不同程度的来回摆动。^①早在 70 年代初发表的《小说家面临抉择》一书中,他就指出当代小说的形式呈多元化的格局,指出小说家面临着多种选择:现实主义小说仍然富有活力;同时,随着神话、新写实主义小说、传记小说、问题小说或元小说的相继走红,小说越来越呈现出形式多样化的发展趋向。洛奇以自己为例:

他承认自己现实主义的创作倾向,但同时又表明他还采用了不少后现代小说的许多手法。^②对于批评,他主张抛弃个人偏见,提倡批评应该具有更大的包容性,而不应该重甲轻乙,或以赞扬一种文学样式来贬低另一种文学样式。^③在理论上,他更欣赏欧陆的结构主义理论和俄国形式主义理论。至于所谓的后现代主义理论,他认为后者导致批评界、作家和读者失去了通用的文学批评话语语言——尤其遭到他的质疑和批评的是“作家死亡论”以及文学与生活无关的论点。^④洛奇还对许多英美现当代作家及其作品有过出色独到的评论,并在批评实践中形成了自己的美学思想。这些美学思想突出地反映在他的小说理论上。本章拟从以下三个方面探讨他的小说理论。

第一节 小说也是语言艺术 ——细节、意象及重复

在1984年《小说的语言》第二版的后记中,洛奇称该书中的某些观点需要修改,但是其中的主要观点他仍然坚持,即小说和诗歌一样,也是语言艺术。^⑤他最早提出这一观点是在1966年,并且在后来的著作中不断地反复声明:“小说家使用的媒体是语言,不论他写什么,就他而言,他用语言并通过语言来写作。”^⑥“所有有关小说批评的问题最终必然归结为语言的问题。”^⑦

20世纪四五十年代,由于英美新批评理论的影响,文学自在体的特性受到人们的普遍重视。许多学者主张,文学批评可以不依赖于作家和社会的背景资料,而专注于对文本的细读和分析,借此得出作品的意义。然而,人们也看到,英美新批评理论的成功运用,大多表现在诗歌赏析方面,而在小说批评方面则不那么明显。洛奇认为这种状况最终根源于长期以来人们对语言的偏见。他指出,小说批评实践之所以没有像诗歌那样取得很大的成就,是因为现代文学批评中仍然流行着以下两个观念:

1)抒情诗歌是文学的正宗 2)存在着文学和非文学两种不同的语言。^⑧

瑞查兹就说过：“一句话可以用作参考，从中得出是真或假，这是科学地使用语言的方法。然而，这句话也可以显示结果，即这句话的意思对情感和态度所起的作用。这是带有情感地使用语言的方法。”^⑨瑞查兹的话可以理解为语言可以用于不同的目的，但也含有语言两分法的意思。按照瑞查兹的分类，“情感语言的最高形式是诗歌”，而介绍性语言的典型代表是科学论文。^⑩我们知道，诺瑟勒朴·弗莱(Northrop Frye, 1912—1991)也说过文字有“向内”和“向外”两种作用，而就文学作品而言，(语言)意义最终的指向是对着文本结构内部的。另外，艾默森的“歧义”说、布莱克默的“姿态”(gesture)说和兰瑟姆的文本(texture)说都是针对文学作品语言的独特性而言。虽然这些人没有否认小说的文学性，但是在他们强调语言的艺术特性时，这些观点多多少少地造成了这样一种错觉：似乎小说的语言——特别是现实主义小说的语言——不像抒情诗歌的语言那样讲究句子的节奏、长短和韵律；只有诗歌语言要求高度精炼，集中表现出情感的力度——或似是而非，或含糊暧昧，或反讽与幽默，或比喻与象征，等等。这种观点其实由来已久，当年雪莱就认为诗歌表达“永恒的真理”，而小说则是把松散的事实连在一起，除了说明时间、地点和环境之间的关系，以及各类因果关系之外，别无任何意义。^⑪

戴维·洛奇认为，上述有关语言的两分法容易引人误入歧途。在他看来，文学语言与非文学语言之分，“不在于语言的作用，而在于作用的目的”，^⑫不同的目的决定不同的写作技巧。这并不是说，哲学家和历史学家不能使用表现情感的语言，更不是说看似只起陈述作用的语言没有文学性。小说、诗歌的语言之所以与科学论著的不同，是因为前者的目的是虚构。让洛奇感到遗憾的是，由于人们把艺术模仿的方式与目的相混淆，产生了语言有文学类与非文学类之分的偏见，从而忽略了小说——特别是现实主义小说——语言的作用。

20 世纪 50 年代小说批评对语言学和文体学的借鉴，推动了小

说研究的发展,但是从文学批评的角度来看,它们也有不尽如人意之处。以法国文体学家斯皮策为例:他的理论注意分析小说中违反常规的语言现象,强调从语言的变革来看待历史的变化,但是正如洛奇指出的那样,多数未经过语言学专门训练的人在看小说时,往往不是从小说语言是否符合常规的角度来阅读,而且,从文学批评的角度来看,“最普通、最正常的语言因素常常是文学结构的要素”。^⑬因此,那种偏重语言学和社会历史学的方法显得学院气过浓而缺少了文学哲学的味道。当时文体学的另一种理论主张研究作者遣词造句的有效性和恰当性,但是这种方法也有缺陷:它过于要求批评家站在作家的位置来理解文字的意义。而且,这种方法难以对整部文学作品进行语言上的分析,更谈不上作出超越文本的批评。文学批评要求我们既能深入文本,深入体会作家遣词造句的意义,又能超乎其外,把个别的段落放在整个作品中来审视,即“把文学看成一个系统”,把一部作品看成是“对文学系统的一部分的体现。”^⑭

认定小说作品是“对文学系统的部分的体现”,这其实隐含了对价值判断与形式研究之间关系的看法。在这个问题上,洛奇表明了他与李维斯的不同。他认为李维斯是通过欣赏小说的道德意识(the moral perfection)来研究作品的形式美,而他自己则是通过欣赏小说的形式美来分析作品的道德意识。他说,在小说批评中否认道德价值判断是荒唐的,但是不能把“强烈的道德感”和“紧密地反映生活”作为小说批评的中心。他认为李维斯在《伟大的传统》中按照这两个标准把英国小说家分成伟大和一般(“山羊”和“绵羊”)两大类,这反映了长期以来英国小说批评偏重道德判断的倾向。正是针对这个问题,他提出了以语言作为小说批评之基础的观点。

戴维·洛奇还强调了他的观点与“情节说”的不同。情节说当时主要以美国芝加哥学派为代表,其理论根植于亚里士多德《诗学》中的主要观点:“情节乃悲剧的基础,有似悲剧的灵魂”;性格则占第二位。悲剧是行动的模仿,主要为了模仿行动,才去模仿在行动中的

人。”^⑮芝加哥学派的代表人物克雷恩(Ronald S. Crane, 1886—1967)重新解释了亚氏的情节说,指出任何小说或戏剧的情节都是由行动、人物和思想三种因素组成的。小说的区分如果按作家对情节的不同组织方式,可以分为行动的情节、人物的情节和思想的情节,如《卡拉马佐夫兄弟》(*The Brothers Karamazov*, 1879—1880)属于行动情节小说,詹姆斯的《贵妇人画像》属于围绕人物来组织情节的小说,而佩特(Walter Horatio Pater, 1839—1894)的《享乐主义者马留斯》(*Marius the Epicurean*, 1885)则属于通过表现主人公的思想感情变化来组织情节的小说。^⑯洛奇指出,虽然克雷恩在他的文章中提到语言对情节的作用,但是实际上他把情节置于语言因素之上,或者把两者相互割裂。有鉴于此,洛奇强调了自己的观点与“情节说”的不同之处(也就是与亚氏理论的不同之处):他坚持认为语言是小说的根本,由于小说的结构和情节归根结底是“词句的组合”,因此“所有的情节都是语言的情节。”^⑰

那么如何从语言着手进行小说的阅读和批评呢?戴维·洛奇用看织机织布这个比喻来加以说明。在刚开始的时候,我们很难一下子看清布上的图案,而且图案越是复杂,要看出图形就越难,所用的时间也就越长。但是,根据反复出现的线的颜色搭配和纹理交织方式,我们能够逐渐辨认出编织的规律,看清楚织布上的图案。这就是说,在开始阅读时,我们抱着一种开放的心态(open mind),在阅读中根据文字排列的顺序、句法结构的特点来分析文字意义之间的关系和语言的风格,根据已有的文学体验来感受并寻找小说中反复出现的细节或意象,并根据所感受到的意象,从上下文的连贯性和完整性来预测小说的意义,然后再反过来对那些细节、意象加以印证和解释。可以说,阅读的过程是一个循环往复的过程,是从寻找语言模式到观照小说的整体意义,又从对小说意义的整体观照回到对语言模式的阐释的过程。在这一过程中,对重复的语言细节和意象的发现是读懂作品的关键。

洛奇认为,在审视小说中反复出现的语言模式时,应该提防以下四个误区:

首先,我们不能先凭假想或根据作家的所谓创作意图来解释反复出现的语言模式,因为这容易使我们陷入“意图谬误”(intentional fallacy)的困境,忽视对作品本身的分析。

第二,我们也不能先入为主,或让多数人有意或无意作出的批评来主导我们对作品语言的感受。

第三,我们不能以对词语的统计概率来判断反复出现的语言模式,这是因为出现频率多的词语不一定最有意义。对反复出现的语言模式的判断主要依赖于批评的眼光和对文学的感悟,依赖于对语言模式与整个作品的关系及其意义的理解。

第四,对语言模式的解释不能生搬硬套,也就是说在某个作品中反复出现的语言模式的意义并不等于它在其他文本中也有相同的意义。对语言模式意义的分析应该根据作品的上下文来阐释。

洛奇清醒地看到,这种从语言的角度去把握作品意义的方法并非没有局限性。在批评实践中,特别是在着重分析小说的语言模式时,批评会显得琐碎枯燥。此外,既强调语言模式,又强调它与意义的关系,这难免有自相矛盾之嫌。然而,洛奇坚持认为,只要我们承认形式即内容,承认“一切皆形式”,^⑮那么我们就不难认同这样一种观点 抓住了语言形式,就是抓住了小说研究方法的关键。

第二节 小说的语言模式

——隐喻和转喻

由于法国结构主义和俄国形式主义的流行,小说研究从20世纪五、六十年代起又有了新的进展。法国结构主义在文学研究方面注重寻找小说形式的规律,注重发现文本之间的相互影响,挖掘文字符号的多重意义。罗兰·巴尔特在《零度写作》(“Le Degré Zéro de

L'écriture", 1953) 中分析了法国 1848 年革命失败的影响,指出资产阶级革命失败的标志是人们“对自由幻想的破灭”,在文学上则表现为作家对文学反映生活真实的怀疑——他们感到文学只能表现符号意义的相互联系,而无法表现作家所要表现的现实世界。因此,巴尔特认为,从那时候起,文学要么追求语言形式方面的实验(如象征主义和超现实主义),要么试图达到一种自然明晰的风格。巴尔特还以福楼拜、左拉和莫泊桑等人为例:他们在小说中试图“掩饰人为创作的痕迹”,可是他们的创作仍然是形式追求的一种,而他们本人却“最终成为自己创作神话的奴隶”。^{①9}

洛奇认为,正是人们对语言和文学性质的不同看法,产生了两种对立的文学。传统的观念以为文学的能指与所指相互对应,相信文学表现生活,或帮助人们认识生活,甚至改变生活,或者起码能帮助人们承受生活的艰辛痛苦;而反传统的观念则怀疑文学表现现实的功能,认为不是艺术模仿生活,而是生活模仿艺术(王尔德语)。人们对现实的认识,不是基于对自然和现实世界的认识,而是基于人类已有的认识,这也就是巴尔特再三强调的观点,即语言先于我们存在,“语言教给我们人的概念”。^{②0}换言之,文学不是模仿现实,而是模仿以前的文学。诗歌、小说不是来源于生活,而是来源于其他的诗歌和小说。上述有关语言和文学的两种观点,产生了文学上现实主义和反现实主义的两极。它们各有一定的道理,但又明显地相互对立。洛奇强调,人们往往容易在不同的时期相信不同的观点,但是很难两点同时相信,于是近百年来文学史上出现了现实主义与反现实主义(现代主义)相互交替登场的现象。洛奇还强调,虽然现实主义的理论看起来比较粗浅,但是现实主义创作却要有趣得多。在分析现实主义小说方面(如对巴尔扎克的小说‘Sarrasine’的分析),巴尔特等人虽然证明了小说语言的多层意义,但是在理论上他们却明显地赞扬现代主义小说,贬低现实主义小说。巴尔特甚至认为现实主义小说在 19 世纪中期后就被人们摒弃了,这一观点在洛奇看来未免有失客观和公允。^{②1}

按照洛奇的观点,批评家‘应该寻找一种描绘现代文学史的方法,把各种各样的写作方式放在一个理论框架中进行分析,而不带有任何偏见。’^②同时,洛奇还希望能够从美学的角度来解释现实主义小说区别于戏剧和诗歌的艺术独特性。^③他认为,可以当此重任的是俄国形式主义理论,特别是罗曼·雅克布森关于隐喻和转喻的理论。

雅克布森认为,说话的过程包括‘选择’与‘组合’两个方面。当人们表达一个意思时,首先需要选择一些词语,然后按照某种语法规则组合成更高一级的复杂的语言统一体。他后来提出隐喻和转喻是两种基本的语言表达形式,而且‘可能是两种诗的形式规则’。^④这一观点引起了文学界的重视。

一般人认为,隐喻和转喻是两种相似的修辞方法。隐喻指的是根据两个词语的相似性进行选择替换,而转喻是用一事物的部分特征来指代整个事物,或根据事物的原因、结果等指代相关的事物。戴维·洛奇举例分析说,“轮船横渡大海”一句话包含这样的过程:从同类名词如‘舢板’‘舰艇’‘小舟’‘轮船’中选出‘轮船’,从同类的动词‘走过’‘航行’‘横渡’中选出‘横渡’,又从同类的名词如‘大洋’‘大海’‘水’中选出‘大海’,然后根据英语语法,组成有意义的句子:“轮船横渡大海”。上述选择的过程中包含着人们对词语相似性的认识,而相似性词语的替换可以产生比喻意义。如果看到轮船横渡大海与耕牛破土犁田两种动作的相似性,如果不考虑轮船与牛的区别,那么上面那句话“轮船横渡大海”(Ships crossed the sea.)可以改成“轮船犁过大海”(Ships ploughed the sea.)。后者使用了隐喻的方法,赋予了轮船在海上乘风破浪之意。如果使用转喻手法,用船的龙骨指轮船,用水的深度表示大海,那么上面那句话又可以说成“龙骨横渡海渊”(Keels crossed the deep.)。进一步来看,转喻的方法是在词语的组合过程中进行删除压缩:不说船的龙骨,只说龙骨;不说大海深渊,只说海渊。可以看出,隐喻或转喻造成了句子陌生化的效果,从而读来具有新鲜感。

与传统观点不同的是,雅克布森认为,隐喻和转喻是一组两相对立的概念,因为它们是根据不同的原则而生成的表达方式。隐喻是按照相似原则进行选择与组合,而转喻则是按照邻近原则进行选择 and 组合(按照洛奇的上述分析,转喻是按照邻近原则进行删除和压缩)。词语意义之间的联系不外乎两种:或按相似的关系而连接,或按时空上的某种联系而连接。换言之,隐喻和转喻反映了两种基本的语言表达方式。文学话语主要以平行、对称、对立和重复为特点,因此隐喻和转喻又反映了两种基本的文学结构模式,也就是雅氏所说的“两种诗的形式规则”。作品的隐喻模式表现为“联系多重世界而产生联想”的艺术形式,^②如抒情诗歌、浪漫主义的想象、戏剧、超现实主义艺术和电影蒙太奇等。转喻模式表现为“在单一的连续的话语世界移动而产生联想”的艺术形式,^③如史诗、散文、现实主义的诗歌、小说和电影等。洛奇指出,隐喻模式由于不顾及词语或上下文之间的逻辑性,因而显示出事物的断续性;相反,转喻模式则反映了世上事物本身存在的连续性。它在叙述上多采用线性结构,并通过选取个别的、典型的事件或人物,表现某一时期的社会历史画面。此外,转喻本身的特点——部分表现整体,整体代表部分——也反映了现实主义文学(当然包括小说)的主要特点。

洛奇还指出了这样一种情况:在选择或删除的过程中,小说家受到逻辑或上下文的限制,但是同时又具有很大的随意性;他/她可以强调突出某些事物,又可以轻描淡写地处理另一些事物。洛奇据此认为,由于转喻形式含有未表现的(被删除的)部分,那么针对转喻模式的小说批评不能忽略“恢复被删除的细节”,^④也就是要揭示作品中含有的但未表现的意义。

洛奇认为,雅克布森对隐喻和转喻模式的分析,不仅从语言上揭示了现实主义文体的特点和意义,而且可以帮助我们从语言的构成来划分现当代写作的各种形式,具体分析作家的写作风格。如果一部作品语言上缺少关联词,采用很多意象的重叠,那么它就是隐喻的、浪漫

主义的或现代派的作品 如果一部作品语言流畅,虽然突出某些侧面,但是却连贯一致,那么它就是转喻的、现实主义的作品。值得注意的是,这种分析方法不是孤立的,而是建立在对作品的相互比较的基础之上。比如,从总体上来看,现代主义时期与维多利亚时期相比,前者的作品多是隐喻式的,而后者则更多地表现为转喻式的 如果我们把维多利亚时期的狄更斯和萨克雷两位小说家相比,就会发现狄更斯的作品更多地呈隐喻式倾向,而萨克雷的作品则更多地呈转喻式倾向 如果我们比较狄更斯本人的前期作品和后期作品,又会发现他的前期作品多是转喻式的,而他的后期作品则是隐喻式的。

不过,洛奇还指出,甚至连雅克布森也对如何评价现实主义作品感到棘手,因为在隐喻和转喻这两相对立的概念中,隐喻常常被认为具有美学的特性,而转喻则被认为不具有美学的特性。针对这一情况,洛奇提出了自己的看法:从总体意义上说,文学文本是隐喻性的,而非文学文本是转喻性的。人们在谈论一部小说时,难免会问:“这部小说讲的是什么?”如果我们要回答这个问题,不可能把小说整个复述一遍,而往往只是简要地归纳小说的内容和意义,这实际上就是点出了“转喻性文本的隐喻意义。”^⑳正如盖·罗瑟拉托(Guy Rosolato)所说:“描述性最强的、或最现实主义的作品达到的最高境界是隐喻,但是这隐喻暗含并贯穿在连续的叙述之中,在不同的地方显示出来,最明显的是在作品的结尾,显示出作品对生活的比喻、对现实的比喻”。^㉑

洛奇还提醒我们,没有单纯的隐喻或转喻式的作品。我们所说的隐喻或转喻式作品是指占主导倾向的形式而言。如果一篇作品中隐喻使用得越多,或比喻意义与上下文之间的意义相差得越远,那么作品的隐喻意义就越强、越复杂。为了不破坏叙述意义的连贯性,小说家往往比较多地使用明喻(simile),即用关联词“像”(like)和“如同”(as)等来连接不同的概念。然而,不论是用明喻还是隐喻,比喻意义与上下文之间的差距决定了作品形式的特点。例如,在乔治·奥威尔的现实主义短篇小说《绞刑》(“A Hanging”, 1950)中,牢房被形

容成‘如同关野兽的笼子’，狱卒对付死刑犯人的情形被形容成‘像人们在收拾鱼，这些鱼还活着，可能挣脱跳到水里。’这些比喻用得非常贴切，与人们对生活的观察相一致，因而读起来很生动，具有真实感。相形之下，现代派作家普鲁斯特的比喻就不太好懂：他在《追忆逝水年华》中描写教堂塔尖，一次写它‘像一棵玉米’，另一次写它‘像一条鱼’。洛奇借用热奈特的分析对此作了说明：由于现代主义作家强调人的主观感受的不同，因此为了表现马塞尔(Marcel)在不同时空环境下的不同意识，作者用了不同的比喻来表现相似的事物，以此表现了人的意识的变化。^⑭当然，现代派作家力求通过语言形式上的奇异来体现个人的独特感受，这本身无可厚非。但是我们也看到，以隐喻为主要形式的小说，不能完全不考虑意思的连贯性，否则读者就无从把握作品的意义。至于以转喻为主的作品，需要借助隐喻性的符号，使文本具有隐喻意义，但是如果比喻使用得过多，那么文本的性质就会发生根本的变化。

对于 20 世纪 60 年代出现并流行的后现代主义小说，洛奇也用雅氏的理论进行了分析。在他看来，后现代主义作家以一种更为激进的姿态表现出他们与传统的不同。他们继承了现代派追求形式创新的精神，同时又表明他们有别于现代派的创作。现代主义小说家——如乔伊斯、伍尔夫和康拉德——的作品表现出很强的隐喻性，不容易读懂，但是由于他们追求作品形式上的完美统一，人们可以从整体上把握其作品的意义。后现代主义小说家则在叙述上遵循荒诞的逻辑，把不同时空中的人物或事件放在一部作品中，形成对立矛盾，打乱或混淆现实与虚幻的界限，在结尾写出多种结局，表现文本意义的不确定、现实的荒诞、世界的无序以及对现实存在的怀疑。

对于后现代主义小说，人们大致持两种意见：一种意见认为它是反传统、反人文主义、反现代派的，另一种意见则认为它是现代主义小说的继续。洛奇没有简单地沿袭旁人的观点，而是提出了自己的独特见解。如果从语言模式的特点来看，如果雅克布森有关隐喻和转

喻是两种基本的写作方式的观点成立的话,那么应该说,尽管后现代主义作家标新立异,尽管他们拒绝意义的阐释,其作品仍然不可能超脱隐喻和转喻两种模式。当然,从整体上来看,后现代主义作品难以确定是隐喻性的或转喻性的,否则,它们就不是以不确定性为特点的后现代主义作品了。然而,就具体作品而言,后现代主义小说家实际上是把隐喻和转喻的手法放在一起,并发挥到极致,把它们各自的特点和局限性揭示出来,从而各个击破。洛奇认为,后现代主义小说这一语言形式的特点决定了它最终必然走向自我消亡。如果说它有成功的一面,那是因为一些被划归在“后现代主义”名下的优秀作家具具有“突破束缚的很高的艺术想象力”(imaginatively liberating to a high degree)。富有辩证意味的是,后现代主义作家成功地揭露并打破传统的表现手法之时,也是暴露并否定他们自身之际,因为后现代主义的艺术是打破艺术规则的艺术,而问题是他们并没有让人们看到打破艺术规则的意义所在。^⑪

第三节 小说的独特性

——对话的复合性文体

隐喻和转喻的分类方法,有助于从语言结构上概括分析诸多文学形式,从总体上认识不同时期、不同作家、或者同一作家的不同写作风格。然而,洛奇认为,隐喻和转喻的分类法并没有超越文体学的局限,它仍然把文学作品当作一个同一性的实体(homogeneous entity)来看待。这就是说,为了确定文本是隐喻性结构还是转喻性结构,批评家往往会忽略或淡化作品的一种倾向而突出另一种倾向,而任何一篇小说都不可能是单一性的语言结构方式,都会既有隐喻性的语言,又有转喻性的语言。在 20 世纪 90 年代发表的《巴赫金之后》一书中,洛奇分析了文体学方法的(包括他自己以前文论的)局

限性,承认他过去忽略了小说的对话特性,即小说是多种文体混合存在的文学样式。显然,巴赫金的对话理论使他对小说和他自己都有了新的认识。

巴赫金在《妥斯托耶夫斯基的诗学问题》(*Problems of Dostoevsky's Poetics* 1929)一书中说:

在一篇作品中使用各种各样文体的可能性,完整地体现出所有的表现力,而不至于落入一个共同点——这是散文的最基本的特点,也是散文与诗歌两种文体的最重要的区别。……对散文作家来说,这个世界充满了其他人说话的声音,身在其中的他必须适应(多种声音的世界),并能以他那非常敏锐的耳朵识别他们各自说话的特点。他还必须把他们的话语引入他自己的话语世界中,但是他使用的方法必须确保自己的话语世界不受到破坏。他用非常丰富的语言调色板来描绘他这个世界。^{③2}

巴赫金还指出,小说家的创作天才主要表现在他‘知道如何用语言工作,同时又身在其外,他有使用间接引语的天才。’^{③3}洛奇说,上面这两段话犹如一盏明灯,使他顿时明白了‘他为什么可以写关于学者的狂欢型(carnavalesque)小说,同时自己又仍然是一位学者’。^{③4}

洛奇还分析了巴赫金对话理论与索绪尔理论的联系与区别。索绪尔着重探讨语言在语言系统中的意义,认为语言意义的确定在于词语意义之间的区别,而语言本身没有确定意义。在索绪尔提出的语言系统和言语(langue, parole)这二项对立的关系中,隐含着一一种倾向——偏重对语法规则或反语法规则现象的探讨。巴赫金的对话理论则更偏重于对具体言说的研究。他在1929年就提出,语言是社会活动,语言的意义在于社会。他指出,在我们之前语言的使用者已经赋予语言以声音和意义,所以我们说话时语言已经有一定的所指。人们在社会语境、历史语境以及上下文语境中进行交流,并判定语言的意义。也就是说,“在生活中的对话里,语言会直接而明显地引出答案”。^{③5}巴赫金指出的语言的社会性和对话性特点,一方面不同于

索绪尔和结构主义者关于语言无确定性的观点,说明人们对文本意义进行阐释的可能性,另一方面也说明,由于语言的对话性质,文学作品不可能是单纯性的文体,因而其表现的意义也是多重的——这些意义相互对立而存在。

洛奇指出,巴赫金的对话理论是对柏拉图有关‘纯叙述’和‘纯模仿’的学说的发展。我们知道,柏拉图在《理想国》第三章中把文体分为两类:一类是纯叙述(diegesis),如抒情诗;另一类是纯模仿(mimesis),如戏剧。对于史诗,柏拉图虽然看到它是诗人语言和人物语言的混合体,但是没有看到史诗中的诗人语言并不是简单的纯叙述,而是具有二者相混合的性质。在巴赫金看来,文艺复兴时期出现的杂语性(polyglossia)文体,如拉伯雷(François Rabelais, 1494—1553)在小说中对多种语言包括拉丁语和各种方言的使用,“使语言更富有活力”(interanimation)。18世纪小说的叙述话语表现得更为复杂:有的采用了某种特殊的文体,如书信体、自传体、戏仿和嘲讽;有的使用第三人称叙述,包括直接引语、间接引语和自由间接引语。19世纪和20世纪的小说叙述则进一步复杂化。按照巴赫金的理论,小说中的文体可以分为三大类:

(一)作家的直接讲述(the direct speech of the author),类似柏拉图的‘纯叙述’。

(二)再现性的话语(represented speech),类似柏拉图的‘纯模仿’,包括人物的直接引语和描述性的人物话语的转述。

(三)双重声音或双向话语(doubly-oriented speech),主要有四种表现样式:1)采用某种风格的文体样式(stylization),如理查逊的书信体小说,卢梭的忏悔录式小说,歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832)的日记体小说等。2)戏仿(parody),如塞万提斯的《堂·吉珂德》,采用了中世纪骑士传奇的文体,嘲讽骑士文学的不真实;又如斯泰恩的《项狄传》,用戏仿的手段嘲讽以前的文学话语,深刻地触及意识形态和文学方面的重要问题。3)口头叙述

(skaz),指作家用某种第一人称的口语形式讲述故事;例如,J·D·塞林格的《麦田里的守望者》用十几岁的少年的口吻讲述故事,话语看似随意,但却幽默活泼,而且造成一种真实感。4)对话(dialogue)这里所说的对话不是指引用人物的直接引语,而是指另一方说话行为不在场的话语方式,往往含有文字上下文以外的含义 这方面最突出的例子是小说作品中的互文性现象,暗含着潜在的对立或矛盾。可以看出,以上四种形式都具有双重声音或意义双向所指的特点。事实上,这种双重声音或双向话语是巴赫金‘复调’理论的核心所在。

洛奇以乔伊斯的《尤利西斯》为例,集中分析了上述四种双重或双向话语的文体。在该小说第十三章‘瑙西卡’中,作者采用了 20 世纪初廉价的妇女杂志《夫人画报》的文体,描写少女格蒂的形象:

格蒂穿戴朴素,却又具有一个时髦少女出于本能对社交界流行习尚的敏感。因为她感到,他有可能出门来。整洁的电光蓝色宽胸罩衫是她亲手染的(因为根据《夫人画报》,这是即将时新的颜色),V字形的领口潇潇洒洒地开到胸部和手帕兜那儿,(手帕会使兜儿变形,所以她一向总是在那里放一片脱脂棉,上面洒了她心爱的香水),再加上一条剪裁适度的海军蓝短裙,把她那优美苗条的身材衬托得更加仪态万方。^⑤

这段文字一方面写出少女格蒂情感上的细微变化,另一方面也暗示出她生活于市民社会的经历。乔伊斯的高超之处是,他既不是直接讲述,也不是用人物自己的语言再现格蒂的形象和心理,而是模仿了廉价的《夫人画报》杂志低级庸俗的文体,揭示出这类杂志所表现的道德价值观对人物的思想和情趣的微妙影响。乔伊斯在这里就像是一个有‘腹语术’的人(ventriloquist),看不见他在说话,读者却‘听到’了他的评判 格蒂看似高雅貌美,实则世俗虚荣。

在第七章‘埃奥洛’中的一个小标题用了戏仿的话语方式:

智者派使傲慢的海伦丢丑

斯巴达人咬牙切齿

伊大嘉人断言潘奈洛佩乃天下第一美人

“你使我联想到安提西尼，”教授说，“智者派高尔吉亚的门徒。据说，谁也弄不清他究竟是对旁人还是对自己更加怨恨。他是一位贵族同一个女奴所生之子。他写过一本书，其中从阿凯人海伦那儿夺走了美的棕榈枝，将它交给了可怜的潘奈洛佩。”^{③7}

洛奇指出，上文通过那位教授谈论古希腊哲人安提西尼的奇闻逸事，使那三个小标题具有了戏仿的性质，嘲讽了美国小型报刊的文体。

《尤利西斯》中最最复杂的文体见于第四章第一章“尤迈奥”。该章语言晦涩，随意而不着边际。作者用双向话语方式，即借用法语中的习语成语、莎士比亚戏剧里的引语等等，反映布卢姆矛盾困惑的情绪，揭示巴赫金所说的“潜在的矛盾”(hidden polemic)。^{③8}

洛奇在《巴赫金之后》中还对奥斯汀、哈代、劳伦斯、伍尔夫、伊夫林·沃(Evelyn Waugh, 1903—1966)、吉卜林(Rudyard Kipling, 1865—1936)、亨利·詹姆斯、米兰·昆德拉等作家的双向话语进行了分析，并借此表明了以下观点：由于小说中不仅有作者的语言和人物的语言，而且还有自由间接引语或双向话语，因此小说的文体变得多种多样，具有了杂语性质或狂欢性质，造成了小说意义的复杂性和不确定性，从而也显示出小说不同于诗歌、戏剧的独特性。换句话说，小说丰富复杂的文体表现出两个突出的特点，即“笑和杂语性”。^{③9}笑，即民间欢庆活动传统里对所有话语形式的嘲笑；杂语性，一方面指作家在小说中对不同阶层人物的语言(包括各种方言俚语)的模仿，另一方面指双向双重话语。小说的这两个因素不仅防止了作家把单一的观点强加给作品，而且赋予小说本身自我批判和创新的生命力。

洛奇认为，巴赫金的对话理论十分深刻地揭示了小说的本质特征，也可以用来分析现当代小说的不同特点。例如，现代派小说家反

对作家的干预,力求避免人为创作的痕迹,表现出重模仿的倾向。然而,乔伊斯、伍尔夫、福克纳等人常用的意识流,即多瑞特·考恩(Dorrit Cohn, 1924—)所说的“记忆独白”(memory monologue),可以说是人物自己对自己讲故事,因而现代派的重模仿带有纯叙述的特点,或者说是叙述性的模仿。后现代主义小说则表现出重叙述的倾向,如多种文体的采用,包括报刊杂志的文体、口头叙述等形式。特别是在元小说中,作家甚至变成了小说中的人物,并以后者的身份来谈自己写作中的问题。然而,与意识流手法相对应的是,后现代主义小说往往直接呈现人物的对话,而不对人物心理动机进行介绍或描写。可以说,后现代主义小说是模仿性的叙述。不过,后现代主义小说中显示出的模仿不同于传统的现实主义小说中那种栩栩如生式的模仿,也不同于现代主义小说中屈从于模仿的模仿,而是揭示模仿的虚幻性的反模仿。^{④①}

任何理论都不可能完美无缺、无懈可击,巴赫金的对话理论也有矛盾之处。洛奇指出,巴氏过于强调了对话体,以至于取消了独白体的存在,或者说取消了独白体和对话体的区别。然而,洛奇又指出,巴赫金的这种偏激并不意味着他的对话理论失去了深刻性。巴氏实际上告诉我们,从整体上来看,对话性在小说中占着主导地位,而不是独白和对话两者平分秋色,或者各自独立。解读一部小说,应该把它看成作家对社会言行的模仿,因而应该从文本与社会的关系、文本的内在与外在的关系来把握作品的意义,应该根据人物之间的对话、文本与读者之间的对话以及文本与文本之间的对话来得出作品的意义。总之,洛奇认为巴赫金的对话理论对当代小说理论有着很大的意义:“对于那些倾向于马克思主义批评理论的人来说,巴赫金再次恢复了社会对语言和文学具有建设性作用的坚实信念;对于那些人文主义学者来说,他重新维护了以历史学和语言学为基础的文学研究的合法性;而对于那些形式主义者来说,他又为分析并归纳叙述话语开辟了新的领域。”^{④②}

综上所述,揭示小说的诗学特征、语言模式规则和文体本质是戴维·洛奇对小说理论的三大贡献。维系其思想体系的基本立场是从语言着手来揭示小说的艺术表现力,分析小说的不同样式。洛奇在不同著述中的不同侧重点也反映出他在小说批评道路上的变化:在20世纪六、七十年代,他比较偏重以新批评的方法来分析小说意义的表达;到了八十年代,他多用结构主义和雅克布森的理论对小说的形式技巧进行分析;到了九十年代,他又运用巴赫金的理论,重新偏重对小说意义的阐释。这些变化说明,洛奇在坚持以语言为小说批评之基础的同时,又试图从文本的语境、结构以及文本之间的相互关系等多方面来进行小说研究。他既主张读者在阅读中相信自己的直觉,又提醒读者关注作品的上下文和整体意义。从洛奇身上,我们似乎看到了常人笔下所谓西方当代小说批评史的缩影,即从注重细读作品来寻找小说的象征意义的新批评,到偏重语言学的方法、寻找文学形式中的规律的结构主义,再到以细读文本为基础、注重发现社会、文化、文学的相互关系和影响的后结构主义。不过,如本书绪论所说,戴维·洛奇跟大多数英国小说批评家一样,并不简单地信奉某一个“主义”,而是一贯以兼收并蓄见长。我们不妨借用威莱克(Rene Wellek, 1903—1995)的朴素语言来对他的贡献作一个结论:“他从语言上对小说的分析,成功地沟通了语言分析与文学欣赏和评价的分歧。”^{①②}

注释:

① David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, London: Edward Arnold Ltd, first published in 1977, reprinted in 1979, p. 52.

② David Lodge, *The Novelist at the Crossroads*, London: ARK edition, first

published in 1971, reprinted in 1986, pp. 17 – 18, p. 32.

- ③ *The Modes of Modern Writing*, p. 71.
- ④ David Lodge, *After Badhtin*, London: Routledge, 1990, pp. 14 – 15.
- ⑤ David Lodge, *Language of Fiction*, London: Routledge, 1966, reprinted in 1984, pp. 46 – 47.
- ⑥ 同上, p. ix.
- ⑦ *The Modes of Modern Writing*, p. ix.
- ⑧ *Language of Fiction*, p. 6.
- ⑨ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, p. 267, 转引自 David Lodge, *Language of Fiction*, p. 7.
- ⑩ I. A. Richards, 同上, p. 273. 转引自 David Lodge, *Language of Fiction*, p. 8.
- ⑪ Shelley, “A Defence of Poetry”. 转引自 David Lodge, *Language of Fiction*, p. 9.
- ⑫ *Language of Fiction*, p. 34.
- ⑬ 同上, p. 55. 这是洛奇引用 Rene Wellek 的观点。
- ⑭ David Lodge, *Working With Structuralism*, London: ARK edition, 1981, p. 4.
- ⑮ 亚里士多德,《诗学》,罗念生译,北京:人民文学出版社,1982年,第23页。
- ⑯ 参见 David Lodge, *Language of Fiction*, p. 74.
- ⑰ 同上, p. 73.
- ⑱ *The Modes of Modern Writing*, p. x.
- ⑲ Roland Barthes, *Writing Degree Zero*. 参见 David Lodge, *The Modes of Modern Writing*. pp. 59 – 60.
- ⑳ 同上, p. 60.
- ㉑ 参见 David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, p. 70.
- ㉒ *Working With Struchuralism*, p. 72.
- ㉓ *The Modes of Modern Writing*, p. viii.
- ㉔ Roman Jackbson, “Two Aspects of Language and Two Types of Linguistic Disturbances”, 参见 *The Modes of Modern Writing*, p. 74.
- ㉕ 同上。

- ②⑥ 同上。
- ②⑦ 同上, p. 94。
- ②⑧ 同上, p. 110。
- ②⑨ 同上。
- ③⑩ 同上, 上述引文参见 pp. 113 – 116。
- ③⑪ *The Modes of Modern Writing*, p. 245.
- ③⑫ 转引自 David Lodge, *After Bakhtin*, p. 7。
- ③⑬ 转引自 David Lodge, *After Bakhtin*, p. 7。
- ③⑭ *After Bakhtin*, p. 24.
- ③⑮ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, 转引自 David Lodge, *After Bakhtin*, p. 21。
- ③⑯ James Joyce, *Ulysses*, 参考萧乾、文洁若汉译本, 南京: 译林出版社, 1994 年, 中卷, p. 303。
- ③⑰ 同上, 上卷, p. 277。
- ③⑱ 上述对 *Ulysses* 的分析参见 *After Bakhtin*, pp. 35 – 37。
- ③⑲ 参见 *After Bakhtin*, p. 40。
- ④⑩ 同上, p. 44。
- ④⑪ David Lodge, *After Bakhtin*, p. 4.
- ④⑫ 雷·威莱克, “当代欧洲文学批评概观”, 见《外国现代文艺批评方法论》, 南昌: 江西人民出版社, 1985 年, 第 5 页。

附录

参 考 文 献

1. Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth : Hartcourt Brace College Publishers, 1999.
2. Abrams, M. H. *the mirror and the lamp*, London ; Oxford ; New York : Oxford University Press, 1953.
3. Advani, Rukun. E. M. *Forster As Critic*, London : Croom Helm Ltd. , 1984.
4. Aldridge, John W. (ed.) *Critiques and Essays on Modern Fiction 1920—1951*, New York : Norton, 1952.
5. Allen, Walter. *The English Novel, a Short Critical History*, New York : E. P. Dutton & Co. , INC. , 1955.
6. Armistead, J. M. (ed.) *The First English Novelists*, Knoxville : The University of Tennessee Press, 1985.
7. Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy : An Essay in Social and Political Criticism*, London : Macmillan, 1938.
8. Bagehot, Walter. *The Works of Walter Bagehot*, Vol. I, London : Oxford University Press, 1915.
9. Bartolomeo, Joseph F. *A New Species of Criticism*, Newark : University of Delaware Press, 1994.
10. Barthes, Roland. *S/Z*, trans. Richard Miller, London : Cape, 1975.
11. Beal, Anthony. “ Introduction to *Selected Literary Criticism* ”, London : William Heinemann LTD, 1955.
12. Bergonzi, Bernard. *The Situation of the Novel*, Pittsburgh : Uni-

- versity of Pittsburgh Press, 1972.
13. Blackmur, R. P. (ed.), *The Art of the Novel*, New York : Harper & Row, 1934.
 14. Booth, Bradford. “ Trollope on the Novel ”, *Essays Critical and Historical Dedicated to Lily B. Cambell*, Berkley and Los Angeles : University of California Press, 1950.
 15. Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London : The University of Chicago Press, 1961.
 16. Bowen, Elizabeth. *Anthony Trollope: A New Judgement*, London : Oxford University Press. 1946.
 17. Bowen, Elizabeth. *English Novelists*, London : William Collins Sons and Co. LTD, 1942.
 18. Bradbury, Malcolm. *Possibilities*, Oxford : Oxford University Press, 1973.
 19. Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel*, London : Penguin Group, 1993.
 20. Bradbury, Malcolm (ed.). *The Novel Today*, Manchester : Manchester University Press, 1977.
 21. Bronte, Charlotte. “ Preface ”, *Wuthering Heights*, New York : Bantom Books, 1950.
 22. Brooke – Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge : Cambridge University Press, 1981.
 23. Brooke – Rose, Christine. *Stories, theories and things*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
 24. Burgess, Anthony. *The Novel Now*, London : Pegasus, 1970.
 25. Byrd, Max. (ed.) *Daniel Defoe, A Collection of Critical Essays*, New Jersey : Prentice-Hall, 1976.
 26. Carroll, John (ed.). *Selected Letters of Samuel Richardson*, Oxford : Clarendon Press, 1964.

27. Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*, *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, New York and London : W. W. Norton and Company, Inc. , 1986.
28. Conrad, Joseph. *A Personal Record*, London : J. M. Dent & Sons LTD. , 1946.
29. Conrad, Joseph. “Joseph Conrad on *The Inheritors*”, *Ford Madox Ford*, (ed.) Frank MacShane, London & Boston : Routledge & Kegan Paul Ltd. , 1972.
30. Conrad, Joseph. *Notes on Life and Letters*, New York : Doubleday, Doran & Company, INC. , 1928.
31. Cullen, Barry. “Leavis, Criticism and Anti-philosophy”, *The British Critical Tradition*, (ed.) Gary Day, Houndmills and London : The Macmillan Press LTD, 1993.
32. Curtis, S. J. Boutwood, W. E. A. *A Short History of Educational Ideas*, London : University Tutorial Press LTD, 1965.
33. Defoe, Daniel. *Memoirs of a Cavalier*, (ed.) James T. Boulton, London : Oxford University Press, 1972.
34. Defoe, Daniel. *Moll Flanders*, New York : Airmont Publishing Company, Inc. , 1969.
35. Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*, Harmondsworth : Penguin Books Ltd, 1965.
36. Defoe, Daniel. *Roxana*, New York and Scarborough, The New American Library, 1979.
37. Defoe, Daniel. *The History and Remarkable Life of the Truly Honourable Colonel Jacque*, (ed.) Samuel Holt Monk, London : Oxford University Press, 1965.
38. Dexter, Walter. (ed.) *The Letters of Charles Dickens*, London : University of London Press, 1938.
39. Dickens, Charles. *The Speeches of Charles Dickens*, (ed.) K. J.

- Fielding, Oxford : The Clarendon Press, 1960.
40. Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis and London : University of Minnesota Press, 1983.
41. Edel, Leon and Ray, Gordon N. "Foreword", *Henry James and H. G. Wells*, London : Rupert-Davis, 1958.
42. Edel, Leon (ed.). *Henry James, Literary Criticism*, Chicago : The University of Chicago Press, 1985.
43. Eigner, Edwin M. Worth, George J. (ed.), *Victorian Criticism of the Novel*, London : Cambridge University Press, 1985.
44. Eliot, George. *Middlemarch*, Edinburgh and London : Methuen, 1979.
45. Ellmann, Richard (ed.). *James Joyce: Poems and Shorter Writings*, London : Faber & Faber, 1991.
46. Fielding, Henry. *Joseph Andrews*, Harmondsworth : Penguin Books Ltd., 1977.
47. Fielding, Henry. "Preface to *The Adventures of David Simple*", *The Criticism of Henry Fielding*, (ed.) Ioan Williams, London : Routledge and Kegan Paul, 1970.
48. Fielding, Henry. *Tom Jones*, Harmondsworth : Penguin Books Ltd., 1966.
49. Ford, Ford Madox. *Ancient Lights*, London : Duckworth & Co., 1911.
50. Ford, Ford Madox. *Henry James*, London : Martin Secker LTD., 1918.
51. Ford, Ford Madox. *Joseph Conrad*, London : Duckworth & Co., 1924.
52. Ford, Ford Madox. *Letters of Ford Madox Ford*, (ed.) Richard M. Lugwig, New Jersey : Princeton University Press, 1965.
53. Ford, Ford Madox. *The English Novel: from the Earliest Days to*

- the Death of Joseph Conrad* , Manchester : Carcanet Press Limited, 1983.
54. Ford, Ford Madox. *Thus to Revisit: Some Reminiscences* , New York : Octagon Books, INC. , 1966.
55. Ford, Ford Madox. *The March of Literature : from Confucius' Day to Our Own* , London : Unwin Brothers Limited Working, 1947.
56. Fordham, Frieda. *An Introduction to Jung's Psychology* , Harmondsworth : Penguin Books, 1974.
57. Forster, E. M. *Aspects of the Novel and Related Writings* , London : Edward Arnold Ltd. , 1974.
58. Forster, E. M. *Aspects of the Novel* , London : Edward Arnold Ltd. , 1970.
59. Forster, E. M. *The New Disorder* , New York : Harper and Row, 1949.
60. Forster, E. M. " Virginia Woolf ", *Modern British Fiction* , (ed.) Mark Schorer, New York : Oxford University Press, 1961.
61. Fowles, John and Vipond, Dianne. " An Unholy Inquisition ", *Twentieth Century Literature* , No. 1, 1996.
62. Fowles, John. " Notes on an Unfinished Novel ", *The Novel Today* , (ed.) Malcolm Bradbury, Manchester : Manchester University Press, 1977.
63. Garnett, David (ed.) , *Conrad's Prefaces to His Works* , London : J. M. Dent & Sons LTD. , 1937.
64. Gasset, Oretga Y. *The Dehumanization of Art and Notes* , Princeton : Princeton University Press, 1948.
65. Haight, Gordon S. (ed.) *The George Eliot Letters* , New Haven : Yale University Press, 1954.
66. Hutton, R. H. *Poems and Essays by the Late William Caldwell*

- Roscoe, London : Thomas Nelson and Sons LTD, 1860.
67. Iser, Wolfgang. *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1974.
68. James, Henry. *Preface to The Portrait of a Lady*, Oxford and New York : Oxford University Press, 1986.
69. James, Henry. "The Art of Fiction", *The Norton Anthology of American Literature*, Vol. 2, New York and London : W. W. Norton and Company, Inc., 1979.
70. James, Henry. *The Portrait of a Lady*, 北京 : 外语教学与研究出版社, 1991 年。
71. James, Henry "The Younger Generation", *Henry James and H. G. Wells*, London : Rupert-Davis, 1958.
72. Jones, Edmund D. (ed.), *English Critical Essays*, London : Cambridge University Press, 1947.
73. Johnson, B. S. "Introduction to Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs? " *The Novel Today*, (ed.) Malcolm Bradbury, Manchester : Manchester University Press, 1977.
74. Johnson, Edgar. (ed.), *The Heart of Charles Dickens*, New York and Boston : Harcourt Brace Jovanovich, 1952.
75. Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London : Jonathan Cape, 1941.
76. Joyce, James. *Stephen Hero*, London : Jonathan Cape, 1944.
77. Kermode, Frank. *Essays on Fiction*, London, Melbourne and Henley : Routledge and Kegan Paul, 1983.
78. Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy*, Cambridge, Massachusetts and London : Harvard University Press, 1979.
79. Kermode, Frank. "The House of Fiction", *The Novel Today*, (ed.) Malcom Bradbury, Manchester : Manchester University

- Press, 1977.
80. Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*, London, Oxford & New York : Oxford University Press, 1966.
81. Kinkead - Weekes, Mark. *Samuel Richardson : Dramatic Novelist*, London : Methuen & Co. Ltd, 1973.
82. Lawrence, D. H. *Selected Literary Criticism*, (ed.) Anthony Beal, London : William Heinemann LTD, 1955.
83. Leavis, F. R. *D. H. Lawrence: Novelist*, Harmondsworth : Penguin Books Ltd. , 1955.
84. Leavis, F. R. *New Bearings in English Poetry*, New York : Doubleday & Company, Inc. , 1953.
85. Leavis, F. R. *The Great Tradition*, New York : Doubleday & Company, Inc. , 1954.
86. Leavis, F. R. *The Common Pursuit*, Harmondsworth : Penguin Books Ltd. , 1952.
87. Levin, Harry. *James Joyce: a Critical Introduction*, London : Faber and Faber, 1942.
88. Lodge, David. *After Badhtin*, London : Routledge, 1990.
89. Lodge, David. *Language of Fiction*, London : Routledge, 1966.
90. Lodge, David. *The Modes of Modern Writing*, London : Edward Arnold Ltd, 1979.
91. Lodge, David. *The Novelist at the Crossroads*. London : ARK edition, 1986.
92. Lodge, David. *Working With Structuralism*. London : ARK edition, 1981.
93. Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*, New York : the Viking Press, 1957.
94. Maquignons, Les. “ A Conversation with Christine Brooke-Rose ”, *British Postmodern Fiction*, (ed.) Theo D' haen and

- Hans Bertens, Amsterdam-Atlanta, GA 1993.
95. Mendilow, A. A. *Time and the Novel*, London : Longmans, 1952.
96. Meredith, George. *Letters*, (ed.), William Maxse Meredith, New York : Oxford University Press, 1912.
97. Meyer, Leonard B. *Music, the Arts and Ideas*, Chicago : Chicago University Press, 1967.
98. Murdoch, Iris. “ Against Dryness ”, *The Novel Today*, (ed.) Malcolm Bradbury, Manchester : Manchester University Press, 1977.
99. Rabinovitz, Rubin. *The Reaction against Experiment in the English Novel 1950—1960*, New York : Macmillan Co. Ltd., 1967.
100. Ray, Gordon N. (ed.), *The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray*, Cambridge : Mass, 1946.
101. Richardson, Samuel. *Clarissa*, (ed.) Angus Ross. Harmondsworth : Penguin Books Ltd., 1985.
102. Richardson, Samuel. *Clarissa*, (ed.) William King and Adrian Bott, Oxford : Basil Blackwell, 1929—1931.
103. Richardson, Samuel. “ Hints of Prefaces to *Clarissa* ”, “ *Clarissa*: Prefaces, Hints of Prefaces and Postscript ”, intro. R. F. Brissenden, *Augustan Reprint Society 103* (1964).
104. Richardson, Samuel. *Pamela*, Oxford : Clarendon Press, 1971.
105. Richardson, Samuel. *Sir Charles Grandison*, (ed.) Jocelyn Harris, London : Oxford University Press, 1972.
106. Salusinszky, Imre. *Criticism in Society*, New York : Methuen, Inc., 1987.
107. Samson, Anne. *F. R. Leavis*, New York : Harvester Wheatsheaf, 1992.
108. Schorer, Mark. “ Foreword to *The Craft of Fiction* ”, New

- York : the Viking Press, 1957.
109. Scholes, Robert. *Structural fabulation*, New Haven : Notre Dame, Ind. , 1975.
110. Scholes, Robert. *Text Book: An Introduction to Literary Language*, New York : St. Martin's Press, 1988.
111. Shelley, Percy Bysshe "A Defence of Poetry", *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, New York and London : W.W. Norton and Company, Inc. , 1986.
112. Simon, Irene. "Early Theories of Prose Fiction : Congreve and Fielding", *Imagined Worlds: Essays on English Novels and Novelists in Honor of John Butt*, (ed.) Maynard Mack and Ian Gregor, London : Methuen, 1968.
113. Stang, Richard. *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, New York : E. P. Dutton & Co. , INC. , 1984.
114. Steiner, George. "F. R. Leavis", *20th Century Literary Criticism*, (ed.) David Lodge, London and New York : Longman Group Limited, 1972.
115. Stevick, Philip (ed.), *The Theory of the Novel*, London : The Free Press, 1967.
116. Tanner, M. "Literature and Philosophy", *New University Quarterly*, Vol. XXX (Winter, 1975), p. 62.
117. Taylor, John Tinnon. *Early Opposition to the English Novel*, New York : King's Crown Press, 1943.
118. The Earl of Lytton, *The Life of Edward Bulwer*, London : Rivington, 1913.
119. Trollope, Anthony. "Thackeray", *Trollope on the Novel*, (ed.) Bradford Booth, New York : Columbia University Press, 1950.
120. Watt, Ian. *The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London : Chatto & Windus, 1963.

121. Watt, Ian. *Myths of Modern Individualism*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
122. Wells, H. G. *Boon*, London : Penguin Books, 1915.
123. Wells, H. G. “Digression About Novels”, *Henry James and H. G. Wells*, London : Rupert – Davis, 1958.
124. Wells, H. G. “The Contemporary Novel”, *Henry James and H. G. Wells*, London : Rupert – Davis, 1958.
125. Wells, H. G. “Well’s Letter to Walpole”, Leon Edel and Gordon N. Ray (ed.), *Henry James and H. G. Wells*, London : Rupert – Davis, 1958.
126. Wilde, Oscar. “The Critic as Artist”, *The Complete Works of Oscar Wilde*, London : Hamlyn, 1963.
127. Wilde, Oscar. “The Decay of Lying”, *The Aesthetic Adventure*, J. P. Tompkins (ed.), Cambridge : Cambridge University Press, 1967.
128. Williams, Raymond. “Realism and the Contemporary Novel”, *20th Century Literary Criticism*, (ed.) David Lodge, London and New York : Longman Group Limited, 1972.
129. Williams, Raymond. *The English Novel: from Dickens to Lawrence*, London : Chatto & Windus, 1973.
130. Williams, Raymond. *The Long Revolution*, London : The Hogarth Press, 1992.
131. Wilson, Edmund. *Essentials of the Theory of Fiction*, New York : Durk University Press, 1988.
132. Woolf, Virginia. *A Room of One’s Own*, London : The Hogarth Press, 1942.
133. Woolf, Virginia. “How Should One Read a Book ?” *The Second Common Reader*, Harmondsworth : Penguin Books Limited, 1944.

134. Woolf, Virginia. "Jane Austen", *The Common Reader*, Harmondsworth: Penguin Books Limited, 1938.
135. Woolf, Virginia. "'Jane Eyre' and 'Wuthering Heights'", *The Common Reader*, Harmondsworth: Penguin Books Limited, 1938.
136. Woolf, Virginia. "Life and the Novelist", *Granite and Rainbow*, London: The Hogarth Press, 1958.
137. Woolf, Virginia. "Modern Fiction", *20th Century Literary Criticism*, (ed.) David Lodge, London and New York: Longman Group Limited, 1972.
138. Woolf, Virginia. "On Reading Meredith", *Granite and Rainbow*, London: The Hogarth Press, 1958.
139. Woolf, Virginia. "Phases of Fiction", *Granite and Rainbow*, London: The Hogarth Press, 1958.
140. Woolf, Virginia. "The Narrow Bridge of Art", *Granite and Rainbow*, London: The Hogarth Press, 1958.
141. Woolf, Virginia. "The Novels of George Meredith", *The Second Common Reader*, Harmondsworth: Penguin Books Limited, 1944.
142. Woolf, Virginia. "The Patron and the Crocus", *The Common Reader*, Harmondsworth: Penguin Books Limited, 1938.
143. Woolf, Virginia. "Women and Fiction", *Granite and Rainbow*, London: The Hogarth Press, 1958.
144. Wordsworth, William. "Preface to *Lyrical Ballads*", *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, New York and London: W. W. Norton and Company, Inc., 1986.
145. Yanru, Zhang. *An Objective Evaluation of Henry James' Objective Theory*, unpublished MA thesis, Hangzhou University, 1997.

146. 阿尔尼克斯特,《英国文学史纲》,北京:人民文学出版社,1980年。
147. 爱·摩·福斯特,《小说面面观》,苏炳文译,广州:花城出版社,1984年。
148. 《勃朗特两姐妹全集》第10卷,宋兆霖主编,石家庄:河北教育出版社,1996年。
149. 查尔斯·狄更斯,《匹克威克外传》,蒋天佐译,上海:上海文艺出版社,1961年。
150. 丹尼尔·笛福,《笛福文选》,徐式谷译,北京:商务印书馆,1979年。
151. 《20世纪世界小说理论经典》(下卷),北京:华夏出版社,1995年。
152. 郭绍虞,《中国文学批评史》,上海:中华书局,1961年。
153. 亨利·菲尔丁,《弃儿汤姆·琼斯史》,张谷若译,上海:上海译文出版社,1993年。
154. 雷纳·韦勒克,《近代文学批评史》(第一卷),杨岂深等译,上海:上海译文出版社,1997年。
155. 雷·威莱克,“当代欧洲文学批评概观”,《外国现代文艺批评方法论》,南昌:江西人民出版社,1985年。
156. 陆建德,《现代主义之后:写实与实验》,北京:中国社会科学出版社,1997年。
157. 洛克,《人类理解论》,关文运译,北京:商务印书馆,1997年。
158. 罗志野,《西方文学批评史》,桂林:广西师范大学出版社,1991年。
159. 米兰·昆德拉,《小说的艺术》,孟湄译,北京:三联书店,1995年。
160. 乔纳森·卡勒,《结构主义诗学》,北京:中国社会科学出版社,1991年。
161. 瞿世镜,“弗吉尼亚·伍尔夫的小说理论”,《论小说与小说家》,上海:上海译文出版社,1986年。
162. 申慧辉,“小说是什么”,《中华读书报》1997年12月17日第11版。
163. 特伦斯·欧文,《古典思想》,覃方明译,沈阳:辽宁教育出版社,1998年。
164. 王佐良、周珏良,《英国二十世纪文学史》,北京:外语教学与研究

- 出版社,1994 年。
165. 维吉尼亚·伍尔夫,《书和画像》,刘柄善译,北京:三联书店,1995 年。
166. 韦勒克、沃伦,《文学理论》,北京:三联书店,1984 年。
167. 伍蠡甫、胡经之,《西方文艺理论名著选编》,北京:北京大学出版社,1985 年。
168. 伍蠡甫,《欧洲文论简史》,北京:人民文学出版社,1985 年。
169. 伍蠡甫,《西方文论选》(上卷),上海:上海译文出版社,1979 年。
170. 颜元叔,“西洋文学批评的几个重镇——代译序”,《西洋文学批评史》(卫姆塞特等著),北京:中国人民大学出版社,1987 年。
171. 伊恩·瓦特,《小说的兴起》,高原等译,北京:三联书店,1992 年。
172. 殷企平,《小说艺术管窥》,天津:百花文艺出版社,1995 年。
173. 约·福尔斯,“哈代与巫婆”,《小说的艺术》,张玲等译,北京:社会科学文献出版社,1999 年。
174. 詹姆斯·乔伊斯,《尤利西斯》,萧乾、文洁若译,南京:译林出版社,1994 年。
175. 张汝伦,《意义的探究》,沈阳:辽宁人民出版社,1987 年。