

小说本体论

上海书店

目 录

序一	朱立元	1
序二	方克强	1
引言 小说本体论研究概述		1

上编 小说本体的生成

第一章 小说本体论作为文学理论的有效性证明		9
第一节 文学理论有效性观点的清理		11
一 文学引导理论		11
二 理论引导文学		19
三 文学与理论相平衡		23
四 对小说本体论研究的启示		26
第二节 文学理论有效性讨论的根据		34
一 现代性学理根据：“生活世界”说		34
二 后现代性学理根据：“小叙事”说		40
三 对小说本体论研究的启示		42
第三节 文学理论有效性研究的立场		51

2	小说本体论	
	一	文学的生成性 51
	二	理论的生成性 55
	三	文学与理论的不容性 62
	四	文学与理论的相容性 62
	五	不容性与相容性的关系 63
	六	对小说本体论研究的启示 66
	第二章	本体论考察 67
	第一节	历史的考察 68
		一 古代本体论 68
		二 近代本体论 89
		三 现代本体论 98
	第二节	逻辑的考察 111
		一 本体与存在 111
		二 本体与本质 115
		三 本体与本原 119
		四 本体与本源 121
		五 本体与本性 123
		六 本体与本身 124
	第三节	小结 125
	第三章	文学与本体论的不容性 127
	第一节	诗与哲学之争 129
		一 哲学优越于文学地位的形成与根据 130
		二 文学对哲学优越地位的逆转与根据 132

第二节 本体论与形而上学的关系	140
一 形而上学本体论	140
二 后形而上学本体论	141
第三节 文学对形而上学的超越	143
第四章 文学与本体论的相容性	146
第一节 语言论转向	146
一 学理的回顾	146
二 比较和评析	151
第二节 本体论与语言的关系	153
一 形而上学本体论与语言的关系	153
二 后形而上学本体论与语言的关系	154
第三节 文学的语言维度	155
一 文学语言的基本功能	155
二 文学语言的上升功能	157
第四节 小结	158
第五章 小说本体论的可能性	162
第一节 本体论的生成性	163
第二节 文学的可区分性	167
一 小说与诗歌的区分	168
二 小说与戏剧的区分	175
第三节 小说超越形而上学的突出优势性	179
一 必要条件	179
二 充分条件	182

4 小说本体论

第四节 小说在电信时代的存在合法性	185
第六章 小说与文学本体论的不容性	191
第一节 文学本体论对小说的两种控制形式	191
第二节 显性控制形式：小说本体的本质化	193
一 小说再现生活吗	194
二 小说表现生活吗	199
第三节 隐性控制形式：对小说存在的本质主义理解	203

下编 小说本体的运作

第七章 小说与文学本体论的相容性	213
第一节 现实世界与小说世界的关系	213
一 现实世界与小说世界无关	214
二 现实世界与小说世界有关	217
三 我们的观点	221
第二节 小说世界的逻辑	225
一 小说世界为何会有逻辑	225
二 小说世界有怎样的逻辑	227
第八章 小说中故事的非自足性	252
第一节 对已有观点的评析	253
一 已有的观点	253
二 对已有观点的评析	255
第二节 小说的故事不止于叙述学意义上的故事	261

一	现代叙述学成果的回顾	261
二	现代叙述学成果的症结	265
第三节	小说中故事的类型与层次	270
一	超越了叙述学意义的故事	270
二	叙述学意义上的故事	277
三	小结	291
第九章	小说中语言的非自足性	299
第一节	对已有观点的评析	299
一	已有的观点	300
二	对已有观点的评析	301
第二节	小说语言的表层	303
一	小说语言与诗歌语言的区分	304
二	小说语言与戏剧语言的区分	312
第三节	小说语言的深层	330
一	话语在小说中的发生	331
二	话语在小说中的运作	336
第十章	故事的自动运行与主体虚构意识	354
第一节	小说中故事自动运行的一般性	355
一	在事件中的自动运行	356
二	在人物中的自动运行	359
第二节	小说中故事自动运行的特殊性	365
一	小说虚构故事的优势性	365
二	故事的绝对性	368

6	小说本体论	
	三 讲故事的相对性	390
	第三节 小说中主体虚构意识的性质	403
	一 小说中故事的自动运行不同于自动写作	403
	二 小说中故事的自动运行与主体无意识的关系	409
	三 小说中主体虚构意识与想象的关系	417
	第十一章 语言的自主控制与存在的客观性	432
	第一节 意识的局限与语言的可能	432
	一 意识的局限与语言的可能	433
	二 由此带来的两个难题	445
	第二节 小说中语言自主控制的表现	449
	一 小说中语言自主控制的临界点	449
	二 小说中语言自主控制的过程	478
	第三节 小说中语言自主控制与本体论的关系	481
	结语 小说本体	491
	主要参考文献	495
	后记	512

序 一

朱立元

拿到刘阳博士《小说本体论》这部近四十万字的厚厚书稿，心里十分高兴。刘阳曾经是我指导的博士生。想起去年刘阳拿着这本博士学位论文在答辩委员会的询问下侃侃而谈，将论文的总体构想、逻辑理路、创新之处雄辩而清晰地阐述出来。通过答辩时，答辩委员会给他打了高分。我自己也感到，这是我近几年所看到的文艺学方面最优秀的博士学位论文之一。现在，本书经过认真修改，就要出版了。刘阳要我写个序，我当然义不容辞。下面就谈几点感想。

也许我孤陋寡闻，在我的印象里，小说理论和批评方面的著作，已经出了很多，但是，尝试完整建构小说本体论的文学理论著作，本书可能是国内第一部。仅就此而言，本书对于文艺理论就是一个贡献，就有独特的价值。当然，更重要的是本书在学术上的创新和成就，在我看来，主要表现在以下几方面。

首先，作者经过长时间读书思考，以充满开拓精神的学术勇气，立足于学理，构建了一个不同于他人的小说本体论理论体系。这一体系，由第一章提出的文学的生成性、理论的生成性、文学与理论的不容性、文学与理论的相容性等四个连环命题作为支架，贯穿全书结构，较

好地渗透到了各章节具体论述中,显得纲举目张,使人耳目一新。这在以“消解体系”为时髦的当今、特别在年轻学人的学术著述中似还不多见。基于这一体系意识,全书虽然篇幅较大,读下来却给人清晰、有序的印象,这一点读者自可体会。而这四个命题本身,也不妨视为作者对方兴未艾的“后理论时代”的一种积极回应。这份独立思考的努力是可贵的,值得肯定的。

其次,纵观全书,决定作者作出上述结构安排的根本动力,或者说整部著作的根本归宿,在于“超越形而上学”这条总线索。这从书中各部分论述中均不难感受到。我觉得,作者对这一点抓得很准。反思和批判传统形而上学思维方式的不足、探求新的思维方式的生机,是包括文学理论和美学在内的二十世纪思想界的一种共识。小说研究在今天要想焕发出新意,自然也离不开这一被实践不断检验为真理的新视野。基于这一根本追求,全书从后形而上学思想视野出发,把小说本体理解为小说的存在方式,并对它进行了多角度、多层次的动态阐发。这是和现代以来的学理发展趋势相一致的,具有理论说服力。

再次,本书在具体论述小说本体的运作时,显然自觉吸收了现代以来“语言论转向”的学理成果。读者从字里行间不难发现作者对小说语言力量的高度重视和开掘。例如,作者从事实维度和价值维度描述小说本体,并认为特别是在价值维度上,“理想而成功的状态和效果来自意识性因素向语言性因素的积极随顺”,便证明了上述用心。应该说,这符合小说创作和接受的实际。毫无疑问,文学最重要的因素是语言。对小说本体论研究来说,语言同样是关键因素和理论突破口。作者结合雅各布逊、巴赫金等人已取得的影响深远的成果,从语言性质上有效地廓清小说和别种文学样式的差别,这就紧紧抓住了小说独特的存在方式。

第四,本书的又一鲜明特色是,充分尊重小说作品,使理论思辨与

文本实践密切融于一炉。读者可以注意到,全书对小说本体的阐释,既以本体、本体论等哲学概念的演变为理论依据,又以小说家具体创作现象和优秀作品为经验依据,两者结合得十分紧密。粗略统计,书中涉及的中外小说例证多达近两百种,这都为理论阐释的有效性提供了可靠保证。从中可以见出作者的勤奋和所下工夫之深。在某种意义上说,这也使作为学术专著的本书显得笔锋活泼,颇具可读性,不但对文学理论研究者,而且对其他文学专业研究者和一般文学爱好者都能有所启迪。

此外,本书在具体论述中也时有新见,比如关于小说超越形而上学的优势、故事的绝对性与讲故事的相对性、小说中故事自动运行现象与“自动写作”和无意识的区别、被解构主义攻击的“在场”和小说的“在场”的差异等,都进行了切实的论证。尤其值得一提的是,全书末尾通过对解构思想的仔细分析,得出了“当德里达用文字书写不断对抗意义的现成在场性时,他无形中向我们展示出了一种新的意义交流方式,那就是意义的生成性在场,无穷尽的延异过程就是一种新的生成过程,它依然孕育着新的意义可能性,这和本体论的现代发展方向是存在着某种相通之处的”这一结论,有力地回答了应当如何客观看待后现代社会中相对主义、虚无主义思潮的问题,体现出了一位年轻学者的人文关怀。

当然,本书也难免还存在一些不足之处。主要是,由于论题本身较为厚重,涉及的理论内容较多,某些章节在转折、衔接上似还可更自然些。不过,据我所知,刘阳并没有以本书为满足,他正在酝酿以本书为起点,把有关问题的研究推向纵深,继续完成下一部学术著作。刘阳是一位既有灵气和才华、又勤奋刻苦的年轻人,我相信在他的不断努力和不懈追求下,刘阳一定能在学术上百尺竿头,更上一层楼。

序 二

方克强

认识刘阳是在 2008 年初。这一年刘阳即将博士毕业，到我所在的华东师大中文系应聘文艺学教职。刘阳看上去比他 80 后的年岁显得更年轻。名师出高徒，他是复旦大学朱立元教授的学生。但使我惊讶的不是刘阳令人耳目一新的博士论文选题，也不是他发表学术论文的数量、质量与期刊等级，还不是他面试时思路清晰敏捷、表达简洁流畅，而是他的材料中有几年来刊登在国内多家报刊上的一百多篇随笔，内容涉及文学现象、理论问题、作品分析、作家评论等广泛话题。精力旺盛，思维活跃，勤奋好学，笔耕不辍……这是我在翻阅时脑子里跳出来的词汇。但这些并不是我的核心感受，我的强烈印象是：这是一个经过文学理论专业严格训练而又具有关注、应对、参与当下的现实感和实践性的青年学人。也许，这就是刘阳的学术品格。当然，后来刘阳顺利成了我的同事。

《小说本体论》原是刘阳的博士学位论文，经过修改、充实后成为他的第一部学术专著。在此书上编，刘阳花了将近全书一半的篇幅探讨小说本体的生成问题，包括本体论的历史考察与逻辑考察，文学与本体论的相容性与不容性，小说本体论的有效性与可能性。这或许可

以说是小说本体论的外部研究,其用意是为小说本体论奠定坚实的理论根基,并论证后形而上学本体论视角作为方法论的合理性和可行性。对本体、本体论的集中关注一方面显示了作者对哲学方法论的学理趣向,另一方面也显著地与小说叙事学、小说结构学、小说形态学等小说理论研究自觉加以区隔。在新中国成立后的六十年,作为哲学一个分支领域的本体论的命运几经起伏和变迁。在前三十年尤其是六十年代至“文革”结束,中国处于“哲学崇拜热”时期。因为毛泽东说过:哲学是自然科学和社会科学的概括与总结。于是哲学高居人类知识金字塔的塔顶,一懂哲学,万事皆通。于是倡导工农兵哲学,号召七亿人民都来当哲学家。当然学的是马克思主义哲学和毛泽东哲学思想。其基本原理甚至被当时的阐释家归结为四句话:“世界是物质的,物质是运动的,运动是有规律的,规律是可以认识的。”其实还应该加上一句话,即“认识是天才领袖已经完成的”。尽管哲学崇拜热造就哲学普及化或庸俗化,但本体论是万万不提的。因为本体论是资产阶级哲学,“马克思主义哲学一般不使用这一术语”(1982年版的辞书还如此说)。

新时期开始,哲学崇拜热余波犹在。这主要是几代学人都是从六十、七十年代走来的,他们的理论思维训练和哲学素养正是在阅读马列、毛泽东著作中完成的。但另一方面,随着改革开放与思想解放,西方的本体论学说与视角也在中国重放光彩。于是,曾经弥漫全国的哲学崇拜热过渡到一定程度的学术界本体论崇拜热,在相当长的一段时间,人们热衷于谈论世界本体、人类本体、历史本体、文艺本体等。他们相信,只要从本体论的角度解决了事物的本体问题,那么人文学科与社会科学研究对象的客观本质就会一劳永逸地呈现出来。在今天看来,这是把本体混同于本质,既有前三十年一元论的踪影,也是新时期开放以来对西方本质主义思维方式与形而上学方法论功效的承接

和放大。

九十年代尤其是新世纪以来,随着后现代主义理论以及解构主义思潮的日益扩张,本体论崇拜又渐渐变成本体论无用。对形而上学与本质主义的批判导致本体论趋于尴尬与边缘的境地。正是在这样的语境中,刘阳重新反思本体论的价值与功效,竖起“小说本体论”的旗帜,以达成对形而上学本体论的超越,探索后形而上学本体论建构的可能。

刘阳建构的小说本体论的理路,有两点值得重视。其一是批判性与反思性的学术立场。批判与反思的基础是理论视野的开阔与知识的不断更新,是在理论丛林中的独立判断与个性化思考。刘阳对现代性与后现代性,都努力去区分其合理成分与不合理成分,从而决定继承或超越,吸收或摈弃的选择立场。诚如他在引言中为本体论辩护时所说的:“德里达以在场为由对本体论的解构,是和他对本体论的某种偏狭理解并存的,这使本体论在解构思想之后仍留下了超越形而上学、重新开启意义的潜力。本体论的这种性质变化表明,形而上学并没有耗尽本体论的内涵,本体论还拥有超越形而上学的内涵,或曰后形而上学内涵。”这表现了作者对德里达及其批判的本体论的双重扬弃。其二是有效性与实践性的理论主张。理论的“有效性”概念的提出,就是反对理论的不证自明与自我肯定,反对理论可以合法地不联系具体文学现象而独立存在。在全书结尾处刘阳写下了一段自我反思和自我评价的颇具纲领性意味的话:“当然,和任何一种现代文学理论的内在要求一样,小说本体论从建构完成起,就得谦逊地接受小说实践的检验。决定小说本体论的思路观点成立与否的因素,不是任何个人的态度,而只能是小说实践。实践从根本上保证着理论超越形而上学的不懈可能。”我注意到书末主要参考文献中刘阳在列出88部理论类著作外,还专辟小说家谈创作的“经验类”114种,书中

4 小说本体论

在理论建构时引证的小说实例则在百部以上。理论与经验的衔接，本体论与小说作品的互释，正是本文开头部分所说的刘阳的学术个性与品格使然。

我看好刘阳。我期待他在学术上有长足的进展，有更多的著作成果问世。

引言

小说本体论研究概述

小说为什么与本体论相关？这是有学理背景和根据的。让我们先来简要回顾一下本体论思想的发展过程。

本体论(Ontology)是关于存在的学说。但在不同历史时期中,在不同思想方式影响下,作为本体论研究对象的存在被赋予不同理解和把握。按海德格尔,把存在存在者化,是这些不同理解和把握的共同表现。存在被遗忘了,典型做法是把存在混同于本质等。早在古希腊,亚里士多德的形而上学视本体为个别事物中的一般形式(本质),某种程度上已开上述做法之先河。存在被全面地存在者化,是进入近代以后的事儿。近代西方受到主客对立的认识论思想方式支配,人优越于世界的主体性力量被凸显出来,本体论的研究对象每每成了现象背后的本质,研究方法每每也成了作为主体的人的纯抽象思辨。对本质的思辨正是近代形而上学的使命。因此可以说,从亚里士多德到十九世纪中期的漫长岁月里,本体论都被包裹在了形而上学中。

在形而上学语境里,本体论建构主要由哲学来进行,哲学拥有着所向披靡的真理性力量,它得意于自己的思辨优势,而把文学看成在找真理的能力上低于自己的角色。哲学在这一时期中的优越地位,是

和它主客二元对立的形而上学性质分不开的。当用这种主客二分的形而上学眼光看待文学时,文学活动也被认为意在达成本质性的真理,这一时期的文学本体论,诸如文学再现论、文学表现论等,也便都相应地属于文学本质论。在此被深信不疑的是,非思辨性的文学怎么可能比思辨性的哲学更有优势找到真理呢?

但自十九世纪后期以来,出于对传统形而上学的日渐不满,以叔本华、尼采为标志人物,哲学的性质开始发生微妙变化,这首先影响到哲学家对本体论的理解和把握。在研究对象上,本体论开始超越本质等层次,在研究方法上,本体论也开始发展出一些不同于传统主客对立、而趋向主客融合的新思想方法,如观审(叔本华)、人生的艺术化(尼采)、体验(狄尔泰)、直觉(柏格森)、本质直观(胡塞尔)等,海德格尔的诗意的思则可谓其中最重要者。当然,这些本体论形态在对形而上学的超越上,表现和程度也不同,多数尚谈不上完全超越了形而上学,例如其中一些形态仍局囿于心理主义,因而仍未能摆脱身心二元对立。一般认为,对传统形而上学构成了完全超越之势的人是海德格尔。个别人如德里达从自己思想立场出发,认为海氏的本体论仍未完全摆脱形而上学,但正如本书最后将阐述的,德里达以在场为由对本体论的解构,是和他对本体论的某种偏狭理解并存的,这使本体论在解构思想之后仍留下了超越形而上学、重新开启意义的潜力。本体论的这种性质变化表明,形而上学并没有耗尽本体论的内涵,本体论还拥有超越形而上学的内涵,或曰后形而上学内涵。

从尚未脱尽形而上学色彩的体验、直觉,到显出了后形而上学气象的诗思,本体论性质的这些变化,不恰恰都让我们想到文学的优势吗?文学,不是恰恰以形象性和情感性为自身独特特征吗?文学洞明真理的本领被充分释放出来,它不再低于哲学,哲学优越于文学、支配文学研究的传统趋势逐渐被逆转过来了。

这并不是说,文学取代了哲学。文学还是文学,哲学还是哲学。所谓哲学不再优越于和支配文学,只表示,十九世纪后期以来,哲学领域中本体论对存在的那种开始超越形而上学的理解和把握方式,正好是文学得天独厚的优势,正好相当于文学对存在的理解和把握方式,因为,文学原本便具有、也始终具有超越形而上学的特征。在超越了形而上学的后形而上学语境中,文学和本体论发生联系的根据在于,它提供了非纯抽象思辨地抵达存在的可能性,从而以一种最为显著的方式帮助我们看清了原本仅拥有形而上学内涵的本体论的生成可能性,其生成可能性同时包括作为“对象”(其实对象性已被超越了)的存在本身和作为方法的主客融合,它们的共同特征是超越了形而上学。不再是作为哲学理论的本体论去控制文学,而是文学激活着作为哲学理论的本体论。这时,哲学上的本体论指本体论在哲学领域获得的生成性形态,它研究哲学如何与存在的意义对话。文学本体论则指本体论在文学领域获得的生成性形态,它研究文学如何与存在的意义对话。

这也是对现代性合理成分的继承和不合理成分的超越。一方面,现代性的主要议题——人对世界的开发建设,终结了前现代社会中神主宰一切的格局,人类基于判断自身活动进步与否的标准设置的需要,而出现了划界的冲动,划界带来了各专门领域的自主性格局,那种试图去支配一切领域的普遍性真理被认为是不合法的,取而代之的是各专业领域自身的真理,这深化着文学对抗哲学(形而上学)、获得自身求真能力的合法性。另一方面,由于人对世界的开发建设行为又激发出人对世界的宰制欲,现代性又不可避免地成为形而上学(主客对立)的大本营,各专业领域对自身真理的本质化营求以其数据方式与计量手段,又正使世界变得日趋贫乏,现代性的这种局限呼唤得以超越,文学领域孜孜以求的真理便不再是文学的本质。文学本体论既立

足于文学专业领域,又超越文学本质而致力于探讨文学与存在的对话。

文学与存在的对话,是通过文学超越主客对立思维的独特方式体现出来的(那就是文学语言以及由此带来的形象性和情感性)。因为存在并不抽象地降临于文学,并不以抽象客体身份居于文学之外,存在显现于文学的过程,必然是存在和文学不再主客对立的融合过程。所以,当用超越形而上学的眼光看待文学时,文学与存在的对话就是文学的存在方式(需要从文学语言上来把握文学的存在方式)。这样,文学本体就不是能被下现成定义的文学本质,而是存在在文学中的显现、文学与存在的对话,即文学的存在方式。

如何展开文学本体论研究呢?当我们说文学本体是文学的存在方式、文学本体论是研究文学活动与存在意义进行对话的理论时,后形而上学视野中的存在是一个表示进入无蔽境界的动词。任何视野中的存在,却首先是一个表示并非不存在的判断性动词。两种动词意义的纠结,使“存在”一词同样可能形而上学化:我们开始研究文学的存在方式之前已经预设了“文学”的抽象存在。这在表面上似乎有点像现代以来的阐释学循环,但其实质并不同于阐释学循环:阐释学循环是在人与世界的融合中把握存在的意义;而这里被预设了的“文学”却是与人相割裂、不被真切经验到、每个人都可能从自身主体性立场出发去赋予其不同理解的抽象概念。由于这种预设上的抽象性,我们对文学通过文学语言与存在意义对话这一点可以谈论得头头是道,但这种谈论本身仍是抽象的,其对话过程不曾被我们真切经验到,它仍可能为形而上学留下空间。那意味着我们还需要考虑文学内部具体丰富的差异。

这又是对后现代性合理成分的继承和不合理成分的超越。一方面,后现代性的支柱之一——维特根斯坦的家族相似说提醒我们,现

象以许多不同方式互相发生着联系,但现象中并没有一种共同的东西允许我们把同一个词用于全体。分析哲学藉此对传统形而上学本质观的批判是有力的。文学不以抽象的本质性概念面貌存在,而始终存在于各种具体的、富于差异的文学作品中,具体文学作品才带来文学的存在。文学作品作为审美现象,便需要被不同于经验主义、而以人统一于世界为前提的现代姿态所真切经验到。而文学作品广义而言是文学样式。表面上,和“文学”这个概念一样,“小说”也是一个概念,但实际上,小说已经是一种能被我们真切经验到的文学样式,因为它具备清晰的可经验标准,大量研究成果凸显着这种可经验标准的独特性。在小说这种文学样式中存在着文学。另一方面,为当今生活提供生存根基的不是反形而上学,而是后形而上学,杂语喧哗的后现代格局带来相对主义、虚无主义等弊端,意义并不随后现代反本质主义的蓬勃兴起而消解,而以具体可经验事物为依托,在后形而上学这一新的思想平台上重新获得生命力,后现代性对意义的消解姿态又需要得到超越,小说是一种重要的超越途径。它就是在自身超越形而上学的优势意义上与本体论发生联系的。我将以文学本体论为中介,在后形而上学意义上对小说这门文学样式作本体论探讨,即探讨存在在小说中的显现、小说与存在的对话,这也就是小说的存在方式、小说本体。基于小说作为文学样式的具体可经验性,由此形成的小说本体论(The Ontological Research of Fiction)就是一种可获得有效性的文学理论,其作为文学理论的有效性体现在,它不再抽象地谈论某种现成的小说本质,而是具体地谈论小说的存在方式。

小说的存在方式当然不同于诗歌和戏剧等其他文学样式的存在方式。文学是语言艺术,使小说从根本上区分于其他文学样式的因素,需要从小说语言的特性上来找。我将积极吸收现代以来意识哲学和解构哲学的学理成果,从意识和语言的关系入手,把小说的存在看

作虚构意识和换喻语言这两极之间的动态交流活动,在这种交流中,一个超越了现实世界、富有多层次情感逻辑的小说世界,被理性看护下的想象活动运作出来,客观的、富于深刻人文关怀的存在,具体显现于这个世界中了。

这样,本书上编二至六章将围绕小说和本体论、文学本体论的关系,论证小说本体论的生成过程,在此基础上,下编七至十一章将全面展开小说本体的运作过程。鉴于小说本体论是一种文学理论,它从上述学理论证中深刻展示出来的过程,必然已暗含了我关于文学理论有效性的反思立场,在全部论证工作开始前,我还必须首先确立起一个统领全书结构的反思立场,这便是第一章的任务。

上 编
小说本体的生成

第一章

小说本体论作为文学理论的有效性证明

小说是一种文学样式,有自身形象、情感等特性,本体论是一种理论,有自身研究对象和方法,当我接下来谈论小说本体论时,实际上已经认可,理论意义上的本体论适用于文学意义上的小说,那么,我有没有将作为理论的本体论硬套到作为文学的小说上之嫌呢?这是一个关系到《小说本体论》全部研究环节有效展开的根本问题。它更概括的提法是:当文学和理论呈现出何种关系,一种有效的文学理论才形成?

这并不表示文学理论就是“文学加理论”。事实上,“文学加理论”更可能构成文学批评。按韦勒克、沃伦在其《文学理论》中的经典界定,文学研究由文学史、文学理论和文学批评组成。文学理论主要研究文学的性质、特征和功能。然而,进入新世纪以来,对文学理论的理解出现了引人注目的新变化,传统文学理论正在向理论嬗变,比起文学理论来,理论可以合法地不联系具体文学现象而独立存在,由此,一批迥异于传统文学理论的、每每以种族、阶级、性别、意识形态等大词为主题内容的理论,开始以文学研究的名义触碰我们的视野。其对文

学的疏离又引发理论家们的忧虑,于是,在某种程度上重新回归文学的“后理论”方兴未艾,理论被认为需要去重新“理解它深陷其中的宏大叙事”〔1〕。我认为,这种前沿发展趋势本身有力地提出了一种文学理论中的理论成分是否有效相容于实践的问题:如何既有效地阐明已经存在着的文学实践,又将文学实践的可能性包含在自身视野内。因此,如果说从下一章起,我将详细地论证小说本体论的生成过程,那么在此之前,我不得不花一章篇幅先来求证这个根本问题,即先来从根本上证明后理论时代小说本体论作为文学理论的有效性。

这也是思想进展的必然要求。按哈贝马斯,后形而上学思想较之形而上学思想的一大新变是积极引入了有效性标准,在当今,哲学不再拥有认识真理的特权,其被检验标准已超出自身,现象的多元再也无法保证其先验同一性,以往那种追求整体性的实质合理性,有必要被程序合理性所逐渐取代,后者在实际应用语境中保留下理论活动,是一种随时视可能出错的知识而调整、改进的有效性选择。〔2〕其实,不但哲学理论如此,文学理论同样面临着有效性检验,对它在何种程度上既能有效解释文学现象、又能有效保持理论品格的认真检验,将有力保证一种文学理论在思维方式上超越传统形而上学,克服超然或僭妄,充分获得自己的合法位置。也唯当这个问题获得先验证明后,小说本体论究竟是失之于本体论的生硬强制还是仅流于对小说的散漫观感,这样的聚讼才能得到确切的澄清。

在本章中,我将首先努力清理现代以来中西方有关文学理论有效性的各种代表性观点,继而分析这些现有观点的合理因素与不足之处,从学理上揭示文学理论有效性讨论的根据,最后,确立起贯穿我

〔1〕 伊格尔顿:《理论之后》,商正译,商务印书馆2009年版,第71页。

〔2〕 哈贝马斯:《后形而上学思想》,曹卫东、傅德根译,译林出版社2001年版,第18页。

们自己全部研究的立场,即小说本体论作为文学理论的有效性研究立场。

第一节 文学理论有效性观点的清理

本节先选取现代西方和中国在文学理论有效性问题上的若干代表性观点,按照先西方后中国的顺序共时态地放在一起加以展示,并对各种代表性观点加以比较和评析。要说明的两点是,首先,这里所说的理论不仅指晚近西方“理论之后”意义上的文化理论,而指包括其在内的一切广义的理论形态。其次,这里一些具体观点尽管未必直接针对文学而发,谈论的却是高于且包含文学的艺术等内容,因此不妨碍我同样视之为文学理论有效性的一种间接表达。这些代表性观点主要可以分为文学引导理论、理论引导文学、文学与理论相平衡三种。

一 文学引导理论

(一) 西方的观点

这是一种在现代西方受到最强烈认同的观点,不管是从观点持有者的数量,还是从论著的影响看,这都是一种占据话语优势的观点。关于它的表述是通过几个侧重点具体展开的。

1. 强调文学的反决定论动机和反体系性

许多主张文学引导理论者的一大理由,是理论对文学的决定论支配动机,以及由此迫使丰富多彩的文学牵强、生硬地去服从某种特定理论建构需要的做法,他们认为,这样做既会导致文学不被尊重,失去合理理解和解释,又会带来一种体系式的、不负责任的文学理论。

例如,米兰·昆德拉批评某些理论家,“对他们来说,一件艺术作

品只是进行某种方法论(心理分析、符号学、社会学,等等)练习的借口。”〔1〕他眼中的受害者显然是小说,是文学。类似的指控在理论家中也不乏人。伊格尔顿同样发现“对象必定始终躲避理论”这一始终未被克服的窠臼〔2〕。英国当代学者安妮·谢泼德通过一个生动例子,透彻告诉我们这种暴力的运作过程:“坚决主张任何一种艺术从本质上看都是形式性艺术,一般都会导致对某些艺术例证的偏爱——这些例证都在极大程度上是纯粹的形式性艺术,所以对这种理论特别有利。”〔3〕换句话说,如果某人意图建构一种形式主义小说理论,这种理论可能已预先令他认定小说的某种形式因素是特别重要和值得唯一去关注的,因为那有利于他的理论建构,虽然那不是小说的全部。

基于这一状况,我们才能理解哲学家们关于一桩理论“在特殊化方面则有错误”的警觉,〔4〕以及对谋生式“体系”的不屑。〔5〕美国当代学者马克·爱德蒙森痛感于理论暴力,呼吁严格区分“理论化了的”和“理论的”这对词,在他看来,前者对后者的恶性取代很不幸意味着一种文学理论“不再论证,而是假定高高在上的理论是真理”〔6〕,理论是需要的,但当理论变成真理,文学便沦为了真理的奴隶,文学理论也便沦为了文学实践对理论成分的卑躬屈膝。

〔1〕 昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第169—170页。

〔2〕 伊格尔顿:《美学意识形态》,王杰等译,广西师范大学出版社1997年版,第360页。

〔3〕 谢泼德:《美学》,艾彦译,辽宁教育出版社1998年版,第65页。

〔4〕 怀特海:《观念的冒险》,周邦宪译,贵州人民出版社2007年版,第203页。

〔5〕 弗洛姆:《人类的破坏性剖析》,孟禅森译,中央民族大学出版社2000年版,第330页。

〔6〕 爱德蒙森:《文学对抗哲学》,王柏华、马晓冬译,中央编译出版社2000年版,第28页。

一个突出的例子是弗洛伊德精神分析学对文学的介入。精神分析文论常常被当代作家和理论家指责为理论暴力的标本。纳博科夫嘲讽说,假如弗洛伊德看到《包法利夫人》中多场涉及马鞭的镜头,他一定会将它们视为性象征并作出胡说八道的性理论分析,〔1〕杜拉斯不信精神分析,〔2〕福克纳从不读弗洛伊德的著作,博尔赫斯同样从未喜欢过弗洛伊德。明智的理论家对此也心领神会。前苏联心理学家维戈茨基曾指出,“弗洛伊德本人的唯一过错,是他试图把文学作品的主人公的假梦当做真梦来解释”〔3〕,小说人物极平常的做梦动辄被提升到精神分析的对象高度,这在他眼中只是种过度阐释的幼稚态度。也因此,雅斯贝斯认为精神分析学属于“现今传播最广的人类自我蒙蔽的学说”〔4〕。依这些人的见解,文学有什么理由成为精神分析理论的演习场所呢?

2. 强调文学的非逻辑性

主张文学引导理论者的另一大理由在于,理论讲究逻辑性,由此可能用逻辑观念和手段去肢解文学作品,这显然不适应以非逻辑性为特征的文学。

这种观点在当代同样屡屡获得支持。美国美学家帕克生动地表示:“分析和推理的台阶太冰冷、太坚硬了,缪斯是爬不上去的。”〔5〕这既为文学艺术的特殊思维方式而发,也为理论逻辑性对文学的不适应性而发。理论家凭借逻辑力量对文学作出的裁断,被认为不符合文学

〔1〕 纳博科夫:《文学讲稿》,申慧辉译,上海三联书店 2005 年版,第 153 页。

〔2〕 芒索:《闺中女友》,胡小跃译,漓江出版社 1999 年版,第 110 页。

〔3〕 维戈茨基:《艺术心理学》,周新译,上海文艺出版社 1985 年版,第 106 页。

〔4〕 雅斯贝斯:《时代的精神状况》,王德峰译,上海译文出版社 2005 年版,第 120 页。

〔5〕 帕克:《美学原理》,张今译,广西师范大学出版社 2001 年版,第 173 页。

超越逻辑、逗留于自身诗意中的特性。杜夫海纳也提醒世人，“学识最渊博的人不是感觉最灵敏的人”〔1〕，因为他担心思考会麻痹感觉，智力会削弱情感，这当然也带有贬斥理论逻辑轻率肢解文学活动之意。

3. 强调文学的反抽象性

与上一点密切相关，主张文学引导理论者的再一个理由是对理论的抽象性的拒斥，他们认为，一种文学理论如果是抽象艰涩的，便无力解释形象灵动的文学本身。

例如，西班牙当代作家略萨调侃道，卖弄学问的文学专家已经为读者发明了主题、风格、视角等可以识别的一大堆名称，那简直无异于“在活人身上进行解剖”的一种“杀人方式”〔2〕。与之相映成趣的是，乔纳森·卡勒在他很有影响的文学理论著作中也曾把理论比喻为逼迫人们去阅读晦涩文章的“残忍的判决”〔3〕。在这样的思路中，一种文学理论纵使再过严整，终究和充满灵性的文学隔了一层。

4. 强调文学的实践性

主张文学引导理论者的又一条理由，则是对理论因缺乏实践性而每每流于空谈这一弊端的不反感，艺术家和理论家开始纷纷检讨理论的实际可能性，这意味着，文学理论不能再闭门造车了。

例如，当代艺术大师康定斯基在半个世纪前就已洞察到，“任何理论体系都缺乏创造的本质要素，缺乏对表现的内在渴求——它们是无法以理论明确表达的。”〔4〕这就是说，理论常常无力及时应对

〔1〕 杜夫海纳：《审美经验现象学》，韩树站译，文化艺术出版社1996年版，第456页。

〔2〕 略萨：《给青年小说家的信》，赵德明译，上海译文出版社2004年版，第147页。

〔3〕 卡勒：《文学理论入门》，李平译，译林出版社2008年版，第16页。

〔4〕 康定斯基：《论艺术的精神》，查立译，中国社会科学出版社1987年版，第45页。

实际生活中新的、瞬息多变的创造力表现,它不是催生创造力而是禁锢创造力。韦勒克和沃伦同样尖锐地谈到,“哲学与文学间的紧密关系常常是不可信的”,因为这种可信的假象多半建立在文学对哲学(美学)公式的借用上,后者“只能和艺术家的实践维持一种遥远的关系”〔1〕。

总的说来,对理论的功能与作用,现代西方确实存在着一股强劲的质疑思潮,海德格尔对科学遗忘了来源的指责可谓很好地总结了上面四个侧重点:“‘理论’在此意味着:对那些只被允许有一种控制论功能而被剥夺了任何存在论意义的范畴的假设。”〔2〕在这一大背景下,文学理论自然很容易在有效性上招致追问,用文学去对抗理论的决定论色彩、逻辑抽象性和脱离实践等不足,遂成为许多论者乐于采纳的对策。

(二)中国的观点

文学引导理论这一观点,在现代中国同样得到了热烈共鸣。在此我们仅举代表性观点,其中一些显得相当激烈。有学者主张文学理论的继往开来有必要从理念走向经验,先是明确宣称应“告别理论”:“人文思想领域应该明确提出‘改进理性’而‘告别理论’”,理由之一是“体系化的确是所有理论的基本特征”,“真理存在于理论体系之外”,理由之二是,发现理论“以抽象代具体,以搬弄大词代替具体事情具体分析”〔3〕。然而稍后,语气又有所缓和,宣称尽管理论是“说什么就是什么”的“独断论”,“理论形态越完备,就越缺乏实践功能”,“各种哗众

〔1〕 韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,江苏教育出版社2005年版,第136页。

〔2〕 海德格尔:《面向思的事情》,陈小文、孙周兴译,商务印书馆1999年版,第72页。

〔3〕 徐岱:《批评美学》,学林出版社2003年版,第2—8页。

取宠的理论体系”总“试图借助几个抽象范畴将其一网打尽”，却又认为不应当彻底告别理论，而只应“超越理论主义”，“理论主义”是“唯逻辑推断是从”、“对逻辑盲目崇尚”的，症结在于“试图将一个具有复杂性的对象，以单一的元素予以概括”，总之需要“超越理论主义回归生活实践”〔1〕。也有学者同样立足于经验这块基石，干脆地指出“文学理论，尤其是小说理论，无非是对经验和常识的捍卫”〔2〕。还有学者感到任何有效文学理论都应具备实践性品格，可是当代文论与生活世界和艺术实践严重脱节。〔3〕凡此种种，均不难视为坚定站在文学本位上对理论作出的不同程度抗衡。

（三）比较和评析

在现代中国主张文学引导理论的论著中，也频繁出现着体系化、逻辑论证、抽象、实践性品格等字眼，这同现代西方对文学理论无效性的指控确有不少相似之处，问题的普遍性和严峻性在这种中西方的共同焦虑中得到了充分证明。略显不同的是，中国的一些观点，比如由于看到理论的统治暴力而一度愤然宣布告别理论，比起西方来似乎更为激进。然而从整体上看，文学引导理论这种观点也不乏令人怀疑之处，主要表现在：

第一，一些学者提出文学引导理论，往往是出于对理论的反感情绪，由于接下来的论证工作从根本上受到这种情绪的不自觉影响，论证本身便会呈现出某种含糊之处，论者对理论（怎么样）的客观态度和对（要不要）理论的主观态度，很容易暧昧地纠结起来。例如，从“理论本身存在着不足”这个事实判断一举得出“告别理论”这样的

〔1〕 徐岱：《基础诗学》，浙江大学出版社 2005 年版，第 25、46、49、362、382、362 页。

〔2〕 李建军：《小说修辞研究》，中国人民大学出版社 2003 年版，第 432 页。

〔3〕 王纪人：《文学：理论与阐释》，上海三联书店 2006 年版，第 52—57 页。

价值判断,是否与中国一直缺少独立于价值评判的客观理论这一传统有关?〔1〕便值得深思。

第二,同样就现代中国的情况而言,当一些学者每每以抽象逻辑色彩为理由排斥理论、向往对文学具体经验作回归时,是否重蹈着中国思想文化传统中被公认的重实用轻思辨特征呢?和西方迥异,中国人对抽象逻辑的理性方面兴趣比较淡,而对直接具体的经验情感方面兴趣比较浓,鉴于这种思想传统对中国现代化进程可能造成的阻力,〔2〕不予反思恐怕也不行。反观致力于探讨审美经验的现代西方文艺理论,其实并未排除一定的先验抽象思辨成分,拿这方面最重要的论著来说,英加登的《对文学的艺术作品的认识》和杜夫海纳的《审美经验现象学》在各自最后均留出相当篇幅进行审美经验批判,提出前审美反思认识的批判等理论内容,这和现代中国在缺乏先验反思传统的前提下每每简单轻视和否定理论,就很不一样。

第三,最要害的是,当一些学者以“经验”为新起点主张文学引导理论时,他们对经验常常不作严格界定,从而混淆了经验的不同含义。这在现代中国上述观点中表现得尤为突出。经验有古典形态与现代形态之分。在亚里士多德看来,经验始终低于智慧,因为经

〔1〕 兹纳涅茨基:《知识人的社会角色》,郑斌祥译,译林出版社2000年版,第55页。例如从中西方思想源头看,苏格拉底认为须先论证为何人的本性不能单凭自然本原来解释,孔子则认为用宗法人伦的道德原理就能直接抓住人的本性(杨适:《中西人论的冲突》,中国人民大学出版社1991年版,第100—101页),据此可能的是,西方人在批评一种理论前先解释清楚理论是什么,中国人则习惯率先表达对一种理论的否定态度。

〔2〕 钱穆:《中国文化史导论》,商务印书馆1994年版,第217页。西方和中国都注意到了这个客观事实,并将之概括为“实践理性主义”(韦伯:《儒教与道教》,洪天富译,江苏人民出版社1997年版,第177页)、“不成系统的经验主义”(顾准:《顾准文集》,贵州人民出版社1994年版,第352页)、“实用理性”(李泽厚:《中国思想史论》上册,安徽文艺出版社1998年版,第34—35页)等。

验只懂得特殊,而不知其所以然,它只适合于创制科学,而不适合于思辨科学。〔1〕这种看法直到德国古典哲学那里仍然延续着,康德认为“经验的原理”只是一种“自然逻辑”和“普通理性”,只能“具体地被认识”〔2〕,无法提供严格普遍性和确定性,〔3〕黑格尔也认为经验只提供关于对象的前后相继和彼此并列等知觉,却未提供必然性联系,〔4〕换言之,这种古典形态的经验与我们的期望相适应,却不过是种常识主义而已,它之所以明白易懂,无非是因为我们未能就其正确性提出更深刻的质疑,〔5〕这种意义上的经验移之于社会领域,则更见出其狭隘来,因为常识作为前一时期某种哲学的僵固残余,不利于新思想的诞生。以伽达默尔哲学解释学为代表的现代形态经验观,通过反思亚里士多德的经验观,开始激发人们对期望的不适应性,带动我们在期望的被否定和落空中去积极洞察更深远的新事物,由封闭独断的欺骗蒙蔽向新知识开放,在自我认识界限中获得人类存在的本质规定,〔6〕比起古典形态经验的客观化局限,这种现代形态的经验才具有历史内在性。出于对理论统治暴力的反感而主张回归文学经验,使用的经验含义只是前一种;而后一种经验观呼唤经验不断学习,未必与理论建构发生不可调和的矛盾。从这个角度看,主张从理念走向经验的用心可以理解,但如果缺乏对不同经验形态的自觉区分意识,这一主张将留下隐患。

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第2—3页。

〔2〕 康德:《逻辑学讲义》,许景行译,商务印书馆1991年版,第7页。

〔3〕 康德:《纯粹理性批判》,邓晓芒译,人民出版社2004年版,第35页。

〔4〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第100页。

〔5〕 卡弘:《哲学的终结》,冯克利译,江苏人民出版社2001年版,第186—187页。

〔6〕 伽达默尔:《真理与方法》,洪汉鼎译,商务印书馆2007年版,第479—485页。

二 理论引导文学

(一) 西方的观点

这是前一种观点的对立面。比起文学引导理论来,这种观点在现代西方的认同者已渐趋减少,虽然它是一种历史更悠久的观点,在几个世纪的西方古典思想中即已深得人心。

1. 强调理论的基础意义

主张理论引导文学的最重要理由,是理论对文学具有高屋建瓴的基础意义,当然,主要是哲学理论。首先可以提到康德。一个不争的事实是,“康德研究美学不是出于艺术问题而是出于哲学的需要。”〔1〕这倒不是绝对否定康德对文学艺术的关注,而是说康德对美学的谈论意在联结其纯粹理性批判和实践理性批判。黑格尔自上而下潜心营造的美学体系,带有极其强烈的理论引导文学的色彩,在他心中“美和艺术的概念是由哲学系统供给我们的一个假定”〔2〕,它是否在实际生活中会推翻赖以出发的哲学假定,不在黑格尔考虑之列,他只承认“艺术这主题的符合概念的本质毕竟是主导的东西”〔3〕,例如对诗来说,“先要知道诗的概念,然后才能确定一部作品是不是诗。”〔4〕显然,这是一种从哲学理论出发向文学经验推导的统摄、包举性做法,它暗含的前提是:哲学理论可以阐明一切文学经验。这种做法不仅深远影响了古典文学理论,而且以反黑格尔主义著称的二十世纪思想家们也不时重施此伎。德里达声称,他常利用对文学文本的分析来展开自己的解构思想,〔5〕如在论文字学的篇章中,他自述选择包括文学作品在

〔1〕 古留加:《康德传》,贾泽林等译,商务印书馆1981年版,第204页。

〔2〕 黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第32页。

〔3〕 黑格尔:《美学》第三卷上册,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第23页。

〔4〕 黑格尔:《美学》第三卷下册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第18页。

〔5〕 德里达:《书写与差异》上册,张宁译,三联书店2001年版,第20页。

内的卢梭著作作为解构主义理论分析对象的动机：“我们想了解逻各斯中心主义时代的契机。为了解这种契机，卢梭似乎成了出色的揭示者。”〔1〕谈论卢梭，是为了谈论解构主义，在此，《爱弥尔》和《忏悔录》的许多优美段落都成了展示自恋行为和在场形而上学的绝佳文本，哪怕它们中不少其实是被随意挑选出来用作分析标本的。

2. 强调理论的方向意义

即使在创作界，现代作家们对理论的态度也并非我们可能设想的那样持绝对否定态度，认为理论信念能积极激发文学创作的作家大有人在。以心理分析著称于世界文坛的美国小说家亨利·詹姆斯认为“对于任何一种艺术的成功应用都是一种可喜的景象，然而理论也是有趣的”，因为“没有一个真正的成功不曾有过一个潜在的信念作为其核心”〔2〕。身为作家的他没有简单鄙弃理论，而是把理论视为有益于创作的潜在信念。又如，以一部《小说修辞学》享誉文学界的美国学者布斯也相信，“不应该轻率地忽视有助于激发有价值的小说的任何理论，不管它看起来多么片面。”〔3〕他也以一种温和口吻肯定了理论对文学在方向上的引导意义。

例如，对弗洛伊德的精神分析学理论，一些作家和评论家均予以了热情的肯定和同情的理解。当代巴西著名作家亚马多便颇推崇这一理论，〔4〕托马斯·曼也对弗洛伊德理论与文学创作的密切、和谐的关系表现出了极大兴趣和尝试的欲望，阿根廷作家科塔萨尔对弗洛伊德理论之于文学创作领域的适用性深表信服，认为借助这一理论可以

〔1〕 德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社1999年版，第234页。

〔2〕 詹姆斯：《小说的艺术》，朱雯等译，上海译文出版社2001年版，第4页。

〔3〕 布斯：《小说修辞学》，华明等译，北京大学出版社1987年版，第67页。

〔4〕 亚马多：《我是写人民的小说家》，孙成敖译，云南人民出版社1997年版，第162页。

看到创作过程中起初未见的东西,在美国著名文学批评家特里林看来,弗洛伊德的理论,可以用来帮助说明“文学中丰富的歧义性以及表层意义与潜在(不是隐秘)意义的相互作用的一整套见解”,因此,这一理论的贡献要远大于其错误。这些观点都认为弗洛伊德的理论对文学创作和阅读具有引导意义,和前面贬斥该理论的声音形成了有趣对比。

3. 强调理论的生命意义

主张理论引导文学的再一条理由,则是认为理论比起文学来更具备或至少不缺乏高尚的生命意义。就前者而言,桑塔亚那表示“理论的生活不比感觉的生活更少人性或更少感情;它的人性更加典型,它的感情更加生动。”〔1〕这鲜明透露出理论较之文学更具情感生命力量的意思。拿后者来讲,西班牙当代学人加塞尔的一席见解听起来更为果断,他在引述歌德名言“理论是灰色的,生命之树常青”后跟着说道:“谁敢说,对生命作出理论性的思考不也是生活,或许还是更丰盛的生活!”〔2〕尽管这并不是专门对文学而发的,但难道不是很可以启发人们反过来去认识理论可能具备的生活世界色彩吗?

(二)中国的观点

理论引导文学,这一观点在现代中国同样拥有坚定的支持者。这是有时代背景因素的。值文学因越界而泛化、视像日益取代传统文学阅读接受方式的今天,从理论上适时引导文学理论回归对审美本性的关注,便成为一部分学者孜孜以求的目标。他们认为,应当为“看待文艺问题”找到“理论上的预设”——“理论毕竟不是经验的直接产物,它与现实之间不应只是‘描述’的关系,只是为了说明现象、说明现状;而

〔1〕 桑塔亚那:《诗与哲学》,华明译,广西师范大学出版社2002年版,第79页。

〔2〕 加塞尔:《什么是哲学》,商梓书译,商务印书馆1994年版,第69页。

应该是一种‘反思’的关系”，并且严厉批评那些“以为文艺理论就是经验的直接产物”的人。^{〔1〕}基于此，他们主张一种文学理论应该发挥引导文学的功能，即“需要有一种建立在我们自己价值取向基础上的理论观念”来“对文学创作起到真正的引导和促进的作用”^{〔2〕}。由此可以清楚看出，文学理论有效性标准之争，是经验成分与理论成分何者为先之争，主张文学引导理论的论者重视经验更甚于理论，主张理论引导文学的论者则重视理论更甚于经验，两种代表性观点形成了对立而暂时无法调和的两极。

（三）比较和评析

在理论引导文学这一观点上，现代西方对理论的基础意义、方向意义和生命意义的强调，几乎全为现代中国的支持者所自觉吸纳。已经历了数千年严格形而上学历史的西方对理论意义的坚守姿态，今天看来尤显孤单而引人注目，在未经历过严格形而上学历史的现代中国，出现如此严肃的理论意识更属难能可贵，这其实不啻是给并未有过太多真正理论建构的中国学界注入了一剂强心针，站在这个角度看，让理论去引导文学的呼吁，也显得比西方更激进。但这一主张同样存在可商榷之处，主要表现在，其每每忽视了个体价值取向与学术场景估计的非同步性，这在那些强调理论基础性的观点中表现得格外突出。就是说，在理论上对文学作出某种理想的预设，固然可以做到合乎主张者自己的价值目标，但文学有其自身场景变迁轨迹，那可能在事实上偏离主张者的理论预设，如各种先锋文学流派实验对当代文学史写作客观上所形成的无可回避性。两者由此产生的矛盾，责任未

〔1〕 王元骧：《审美超越与艺术精神》，浙江大学出版社 2006 年版，第 19—21 页。

〔2〕 王元骧：《文艺理论：工具性的还是反思性的？》，见《社会科学战线》2008 年第 4 期。

必完全不在理论意识。理论引导文学主张者的具体论述,仍多以必然性阐释为主,它们在体系的大前提下有明确的逻辑起点和严谨的逻辑关联,具备完整性。但对理论而言,它不仅要有构成形态上的逻辑性和完整性,还应有功能上的包容性和开放性,或曰可然性阐释,即对潜在或正在发生的文学征候的清理、理解和解释,值各种文学泛化现象层出不穷的当今,这种与时俱进的学术场景估计,恐怕没有理由在文学理论中缺席。

三 文学与理论相平衡

(一) 西方的观点

这种观点在晚近西方的出现,一定程度上是人们对前两种观点进行综合之后的结果。它主要从手段/目的的角度来论证。这是目睹传统理论常常暴露出来的抽象独断、脱离实践等缺陷后作出的一种反应。和前两种观点不同,它并未有意无意地倒向实践或理论的任何一端,而认为理论是工具,实践是目的。例如卡西尔就认为“所有的理论概念都带有一种‘工具’的性质。它们归根结底来说都不外是一些工具,一些我们为了要解决某些特定的问题创造出来和要不断创造的工具。”〔1〕理论需要被不断作为应对新的实践的工具而提出,这隐含了理论与实践始终不可分离的密切关联。贡布里希更加明快地表示,“理论本身不是目的,而只是批判的武器。”〔2〕他也没抛弃理论,而是倡导在批判活动中保持理论作为理解和解释实践的工具性动力。这些说法虽不是专门针对文学的,但移其基本精神于文学理论中同样是

〔1〕 卡西尔:《人文科学的逻辑》,关子尹译,上海译文出版社2004年版,第43页。

〔2〕 贡布里希:《理想与偶像》,范景中等译,上海人民美术出版社1989年版,第82页。

合适的。

(二) 中国的观点

现代中国同样不乏主张文学与理论相平衡的后形而上学思想观点,但在具体理由的论述上,和西方观点既存相似之处,也有不同之处。

首先,一些中国学者也主张,在文学理论中,理论只是工具,文学才是最终目的。这听上去和上述西方观点一致,但如果我们注意到,发出这种声音的学者也是前面激烈贬斥理论、力主文学引导理论的学者,事情就变得有趣了。具体地来看,这些学者一方面如前所述,要“告别理论”,另一方面却又似乎不打算放弃理论,如在严厉批判“理论主义”后紧接着说:“这当然并不意味着对逻辑—理论的彻底抛弃,而只是强调反对唯逻辑是从的理论主义”,并认为应当“把种种理论当作进入艺术存在的工具。”〔1〕据此,我们能够替主张者设想出一种自我辩护来:超越了“理论主义”后,理论仍存在,能以之为工具去进入艺术存在。

另一些中国学者也主张文学与理论相平衡,但他们入手的角度不同。例如,有学者面对文化研究热潮中某些认为文学理论与文学创作和批评严重脱节、进而应予终结的观点,针锋相对提出文学理论不可能被终结,因为“在具体的批评实践中,批评家当然应该首先立足于对作品的解读和欣赏,但在这一过程中,他所接受的理论主张必然会以‘期待视野’的方式融入到他的阅读行为之中,并影响到他对作品的感受和理解……如果说在欣赏活动中理论的作用尚且是潜移默化的,那么在批评活动中理论的作用显然就更加直接和自觉。”〔2〕

〔1〕 徐岱:《基础诗学》,浙江大学出版社 2005 年版,第 50 页。

〔2〕 苏宏斌:《文学本体论引论》,上海三联书店 2006 年版,第 14—15 页。

看得出,后一观点主张明显深受西方现代思想的影响,比如海德格尔也谈到,虽然对于艺术作品本源的沉思不能够去勉强艺术及其生成,但这种“沉思性的知道”却是必不可少的对艺术之生成的先行准备,它“为艺术准备了空间,为创造者提供了道路,为保存者准备了地盘”〔1〕,在此,海氏所说的创造和保存都不是一种单纯认识活动,而是一种“知道”,一种“对在场者之为这样一个在场者的觉知”〔2〕,这根源于阐释学循环。由于人的期待视野普遍存在着,他先已被接受的理论立场作为期待视野中的一项内容也普遍地发生作用,所以不会存在理论完全游离于文学之外的问题,文学理论也就不至于面临终结命运,反而可以在文学与理论相平衡中始终保持有效,这种平衡被认为是行得通的。

(三)比较和评析

首先,就手段/目的这一论法而言,如果说西方学者点到即止的话,那么中国学者则因其矛盾姿态而每每令人怀疑。论者对理论的批判,和论者对超越“理论主义”后被保留下来的理论的肯定,始终缺乏学理上的有效证明。决定论动机和体系性、逻辑性、抽象性和反实践性等罪名,难道在超越了“理论主义”后的理论中便都不复存在了吗?超越形而上学就意味着超越理论吗?理论总是人的创造,如果创造理论的人并未从根本上超越形而上学,理论的形而上学性不会得到改观。我们更感兴趣和希望看到明确表述的是:超越“理论主义”后的格局是什么?“理论”怎样还能够继续存在?它如何担当进入艺术实践的工具?那个不该被我们彻底抛弃的逻辑,到底应该在哪儿并且怎样起作用呢?对这些关乎一种主张能否实现的关键问题,论者并无清晰

〔1〕 海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社2004年版,第66页。

〔2〕 同上,第47页。

的论证,或许论者以为,只要强调一下两者不同,两者就“当然”不同了,他的动机也就“当然”实现了。这不正好落入了德里达深刻揭露出来的在场形而上学吗?哪有论者一厢情愿以为已经实现了的后形而上学气息呢?想申明“理论主义”不同于“理论”,抛弃前者不意味着抛弃后者,却使“理论主义”混同于“理论”,抛弃了前者也就抛弃了后者。“理论主义”和“理论”,就这样被论者暧昧地纠缠在一块儿了。由于这种纠缠,所谓“理论是工具、文学是目的”的关系便显得不清楚,令人无从判断其在实践中的可行性。

其次,现代中国上述从期待视野着手肯定文学与理论共存空间的观点,则侧重于从可能性上来解答文学理论出路问题,其潜台词是“一种有效的文学理论在事实上可以取得文学与理论的平衡”。但是,它忽略了“一种有效的文学理论在价值上应该取得文学与理论的平衡”这一必要性层面的论证。这两个层面结合在一起,才能完整证明问题。如果能够沟通两者,这一观点将会更加有力,它离一种真正有效的文学理论已经不远了。

四 对小说本体论研究的启示

上述清理已经提供给我们研究文学理论的几种现有观点。作为一种文学理论的小说本体论可能采取哪一种观点?又或者它需要超越现有观点?回答这些问题前,我们得先分析现有观点的知识社会学背景,对这些背景的澄清,将使小说本体论研究步入有益的复杂化状态。

(一) 文学引导理论这一观点的知识社会学背景

应该说,文学引导理论、从理念走向经验这一观点的提出,带有鲜明的超越形而上学和反本质、反科学主义诉求。这一诉求,受到了当代思想中范式观念的影响。尽管众多论者对此未必有自觉意识,甚至他们中的许多人(如那些小说家)很可能不知何为范式,但他们在运思

方式上与范式观念是吻合的。

“范式”(Paradigm)一词,是由美国当代科学哲学家托马斯·库恩首先开始使用的。库恩认为,范式有两层含义:一是指由特定共同体构成的整体;二是指这个整体的一种元素,即具体的问题解答。范式包含符号概括、特定模型、共有价值和范例四种成分,其中范例是最核心的成分。库恩对范式的看法可以用他举过的一个例子来形象地概括:学生解习题并非是去机械地提高运用教科书中既有原理的熟练性,而是当他在解题时,每一道新的习题作为一个新的范例,构成着对既有原理所揭示的经验内容的检验。库恩由此指出,自然科学研究中意外的发现不单纯是事实的输入,不是对资料的重新诠释,而表明科学家的世界由于事实的新颖而在质上得到改变,在量上得到丰富。范式越精确,对反常事实的反应越灵敏。范式和反常事实差距越大,该事实作为新范例也越重要。从牛顿开始的自然科学上一次次革命,都是新范式取代旧范式的过程。取代是一种转变,范式转变后,视野、方法和目标都将改变,以更加成功地去解决问题。所以,范式之间是不可通约的。

范式观念在当今思想界引发的震撼是可以理解的。首先,它准确抓住了科学的先天局限,那就是它在出发点上的假设性质,“一种假说可能在提出之时就具有这样的性质,可以使得那些受假说支配的实验立即对其加以证实”〔1〕;因此,其次,它彻底打破了科学渐进发展、逐步接近真理的神话,而认为科学的发展只能是新旧范式更替导致的“世界观的断裂”〔2〕,一种能够证实更多事实的新世界观无情取代另

〔1〕 洛伦茨:《文明人类的八大罪孽》,徐筱春译,安徽文艺出版社2000年版,第184页。

〔2〕 莫兰:《复杂思想:自觉的科学》,陈一壮译,北京大学出版社2001年版,第29页。

一种被更多事实推翻的旧世界观,却并无一种能够完全把握真理的世界观;于是,再次,“范式超越了一种理论的特定表述,它包含一种关于自然、关于问题以及如何最有效地解决问题的思考方法”〔1〕,它包含理论但又不唯理论,比理论具有更灵活的反应能力和适应能力。

范式革命带来的最重要结论,可能是“积累”观的彻底摧毁。〔2〕范式在世界观革命中强有力转变着,这使得那种认定人类从开端起为了接近真理而相继奋斗的传统观念完全陷入了错误。〔3〕作为对库恩思想的深化,英国哲学家卡尔·波普尔进一步把范式观念引入人文科学研究中,提出了影响巨大的证伪说,这一学说认为,人类的进步不是线性的,而是不断在事实范围对假说的超越所引发的试错中自我改进的永恒过程,当如此强调的时候,波普尔同样是以当代理论文化日益暴露出来的框架神话和大词观念等弊端为靶矢的。在此意义上,认为文学引导理论方能置一种文学理论于有效之地的观点,在知识社会学背景上清晰地体现出了库恩和波普尔的影子,主张者提出的决定论(体系性)、逻辑性、抽象性和反实践性等理由,都属于范式观念反对传统理论观念的理由,都可以在引入范式后带来的新局面中得到解决。

但是,假如就此认定文学引导理论这一观点代表了文学理论建设的有效性方向,从而在小说本体论研究中去采取以小说作品引导本体论哲学理论的做法,则为时尚早。作出这一判断的理由,就在于作为这一观点知识社会学背景的范式观念和证伪说仍有值得怀疑之处。我们不妨先举出来自当代西方的两种质疑:美国哈佛大学哲学教授

〔1〕 牛顿:《何为科学真理》,武际可译,上海科技教育出版社2000年版,第50页。

〔2〕 库恩:《科学革命的结构》,金吾伦、胡新和译,北京大学出版社2003年版,第88页。

〔3〕 同上,第153页。

普特南指出,证伪说“不可能检验所有可证伪性很强的理论”,例如轻敲九十九下桌子会出现魔鬼,这一类理论不会引起我们的证伪兴趣,“这意味着即使在波普尔的方法中,也有一个类似先验选择的东西存在”〔1〕,它依然无法从根本上保证思想的客观性;英国牛津大学哲学教授艾耶尔同样对证伪说持保留意见,因为在他看来,“当我们把某些观察的出现作为一个证据,以证明一个给定的假设是错了时,我们就预定了某些条件的存在”〔2〕,而这同样意味着证伪的不彻底性。

除此之外,我们至少还可以对范式观念提出下面两点疑问:

第一点疑问。当库恩新颖地提出范式观念时,他针对的毕竟是自然科学,在他为范式划定的诸种元素中,数据的定量测算始终是必不可少的手段,但人文科学并不依赖观察材料和仪器装置,它更多地关注共同经验而非特殊经验,〔3〕那么,范式观念对人文科学的合适性和对自然科学的合适性,有没有、有何种区别呢?波普尔明确解决了这个问题吗?

第二点疑问。无法否认,范式观念带来了思想嬗变上的一种断裂式景观,当新世界观支配下的新范式完全取代和超越原有的旧范式时,新旧思想之间可以(而且在大多数情况下)是不连续地进行着交替的,是突变和“重建”。〔4〕在自然科学中,由于技术手段不断发展,这一点并不奇怪。但人文科学不同于自然科学,它总具有一种学理上相对稳定的连续性结构,现代解释学有力地证明了这一点,每个人都是

〔1〕 普特南:《理性、真理与历史》,童世骏、李光程译,上海译文出版社 2005 年版,第 218 页。

〔2〕 艾耶尔:《语言、真理与逻辑》,尹大贻译,上海译文出版社 1981 年版,第 37 页。

〔3〕 阿德勒:《哲学的误区》,程镜之等译,上海人民出版社 1992 年版,第 82 页。

〔4〕 库恩:《科学革命的结构》,金吾伦、胡新和译,北京大学出版社 2003 年版,第 6 页。

隶属于传统的,无法在与传统的关系之外反思自己,“如果思想要成为有意识的,那么它必须对这些在先的影响加以认识”,也就是认识到“西方思想传统的连续性”〔1〕,这种思想的连续性,为问题的提出指明着“真实的方向意义”,〔2〕在此意义上讲,人文科学不可能完全丧失积累性。文学理论也一样,当代一些文学理论家就明确指出,“在文学研究中,旧理论从未因为不如取代它们的理论而被成功地推翻。文学理论是一个积累性的学科,新知识补充它,但是曾经长久占据主导地位的、现在不再流行的思想也时时都有可能被证明与新的批评关注或创作方法相关。”〔3〕如此一来,把断裂式的范式观念引入人文科学,会不会导致相对主义呢?

库恩本人察觉到了这一点,并且作了一些自我辩护,〔4〕但在我看来,这种辩护是无力的。如果比较一下当今知识社会学对待不同知识断言的态度,范式观念及由此衍生出来的证伪说的相对主义嫌疑便不可谓不明显。知识社会学试图在承认视角的前提下依然获得知识的客观性,但它自身却怀有对相对主义的高度警惕,尽管它破除了静态的永恒理想,却仍注重各个断言之间的联系和转化,转化仍基于“概念和范畴构架的同一性”造成的“共同的论述领域”,并且“努力发现这些带有不同观点的洞见的共同特性”〔5〕。而范式观念则注重突变,不在意联系和转化,相比之下就容易滑向相对主义了。

由于存在这些疑问,范式观念在为人类思想发展带来重大启示的

〔1〕 伽达默尔:《真理与方法》,洪汉鼎译,商务印书馆 2007 年版,导言第 7 页。

〔2〕 同上,第 494 页。

〔3〕 马丁:《当代叙事学》,伍晓明译,北京大学出版社 2005 年版,第 17 页。

〔4〕 库恩:《科学革命的结构》,金吾伦、胡新和译,北京大学出版社 2003 年版,第 112 页。

〔5〕 曼海姆:《意识形态与乌托邦》,黎鸣译,商务印书馆 2000 年版,第 305—306 页。

同时有值得商讨之处,所以,文学引导理论这一观点,还不足以成为包括小说本体论在内的文学理论的有效性建设方向。

(二)理论引导文学这一观点的知识社会学背景

和文学引导理论相反,理论引导文学这一观点就诉求而言,乃是一种“接着讲”。

“接着讲”作为范式观念的对立面,主要针对人文科学而发。所谓“接着讲”,即接着思想传统讲,接着希腊文化这一共同的思想源头讲。柏拉图以其可知不可见的理念截然超越现实世界,“美是难的”这声感叹,并未遮蔽他贯穿于《斐德罗篇》、《会饮篇》和《大希庇亚篇》中的明确理路:美是上界的光辉,现实中没有真正的美。亚里士多德弥合了柏拉图留下的超验和经验的鸿沟,提出“诗比历史更哲学”这条从具体已然向着普遍可然超越的途径,这分别形成了艺术的神性超越和存在超越两条主要思路,西方数千年来对艺术的不可胜数的看法,总体没有逃出这两条思路,而是不断地接着这两条思路在讲。讲法上可能有不同,但基本立场是连续的,没有革命意义上的突变,只有改良意义上的渐变。我们上面引述的伽达默尔的观点,其可靠性正不难从西方数千年来人文思想的发展历程具有学理连续性这一客观事实上见出。

“接着讲”必然要求后起的理论正确进入先在理论构筑而成的连续性场景,正如伽达默尔所言,方向的正确不是小事情,“凡是不承认他被前见所统治的人将不能看到前见光芒所揭示的东西”〔1〕,鉴于理解和解释活动的前见揭示出来的存在光芒,相对稳定成熟的学理传统不可能为我们轻易否定,在西方文学理论几千年来赖以建基的学理传统上不恰当地介入主体支配力量,后果可能是破坏性的,主体可以介

〔1〕 伽达默尔:《真理与方法》,洪汉鼎译,商务印书馆2007年版,第489页。

入,但这种介入必须是适度的、正确进入了连续性场景的,即使特殊现象对这一连续性场景作出反常反应,也可以在不动摇基本立场的前提下将它纳入到连续性场景中来,因为,真善美、自由平等正义等人文价值传统都不是断裂式的,它们对人类的终极关怀意义不可能发生突变,人文理论的介入诚如一些西方学者所说“只能扩展一种思想的有机整体,合乎逻辑地为他或他人已经思考的东西增加一些相关的东西”。〔1〕以这种眼光看,主张理论引导文学的论者不认为理论随文学实践活动发展而发生突变,而认为理论可以和应当在一定程度上去调节文学实践活动的发展。新写实、新状态等先锋文学写作的兴起,不会动摇理论的调节力量(如文学对于培养和提升道德人格的巨大功用),只会更坚定理论的调节力量,即一种旨在回归学理传统的“接着讲”,主张者所提出的理论的基础意义、方向意义和生命意义等理由,都可在“接着讲”带来的新局面中得到体现。

然而,假如就此认定理论引导文学这一观点便代表了文学理论建设的有效性方向,从而在小说本体论研究中去采取以本体论哲学理论引导小说作品的做法,也为时尚早。因为作为这一观点的知识社会学背景的“接着讲”也有值得怀疑之处。不同于范式观念的鲜明外向性,“接着讲”在思想路线上呈现出内收性,它更加强调学理自身的完善,而相对忽视新现象、新情况的反动潜力,在应对的及时性上常显得被动,难免为了保持尺度的理想化而放弃可能和固有学理视野发生抵触的更大范围对象,这一来是否会导致一种保守主义呢?有鉴于此,理论引导文学这一观点,也还不足以成为包括小说本体论在内的文学理论的有效性建设方向。

〔1〕 弗莱:《批评之路》,王逢振、秦明利译,北京大学出版社1998年版,第9页。

(三) 文学与理论相平衡这一观点的知识社会学背景

显而易见,文学与理论相平衡这一观点在思想诉求上,便是范式观念和“接着讲”、断裂性和连续性的有机统一。对于这一努力,以华勒斯坦为代表的一批西方学者以设问的形式很好地表述出来了:“在社会科学中,我们究竟应当如何严肃地看待世界观的多元性,与此同时又不丧失这样一种意识:即我们完全有可能认识和了解一组一组事实上对全体人类来说是共同的或能够成为共同的价值。”〔1〕这在动机上值得充分肯定,但在具体做法上仍需要作进一步考虑。除了前面指出的手段/目的这一论法的模糊不清外,海德格尔和当代中国一些学者从期待视野角度论证理论自然先行于文学解读的可能性时,他们没有看到,一个并不具备特定理论知识储备的普通读者也可能从事文学批评,因而在客观上限制了文学理论研究的范围。可见,文学与理论相平衡这一观点,仍难以成为包括小说本体论在内的文学理论的有效性建设方向。

(四) 小说本体论的选择

由上述分析看来,文学引导理论、理论引导文学、文学与理论相平衡这三种观点都尚且难以保证一种文学理论的有效性。作为有效文学理论的小说本体论,既不能以小说引导本体论,也不能以本体论引导小说,还不能简单平衡小说和本体论,它应作何选择呢?

我认为,制约上述三种代表性观点在文学理论有效性问题上推进的根本症结,在于一种不同程度的现成论立场。从上面的许多观点表述中,我们不难感受到,无论是文学引导理论还是理论引导文学,文学和理论大都被主张者们不同程度地视为了先在的、凝固不变的现成之物,文学与理论相平衡之说较之前两说有所提升,也开始批判和尝试

〔1〕 华勒斯坦:《开放社会科学》,刘锋译,三联书店1997年版,第94页。

摆脱现成论立场,但在无法清楚交代其赖以平衡的一系列中介这一前提下,本质上仍属于一种关系现成论。现成论是形而上学思维方式支配下的必然结果。因此,要想真正推进包括小说本体论在内的文学理论有效性的讨论,关键在于超越形而上学思维方式,求得一种生成论的崭新立场。

在提出这种新立场之前,考虑到在现有观点中,文学的性质、理论的性质及两者的关系始终是争论的焦点,我们需要先来看看现代思想在这些方面已经提供的学理根据,这对我们将颇具启发。概言之,文学活动是涉及人的生活世界的活动,要讨论文学理论有效性,应该讨论生活世界,而对生活世界的讨论,将牵引出现代性思想对文学实践与文学理论两者关系的基本看法,进一步还可发现,后现代性思想把这一看法继承下来并予以深化了。

第二节 文学理论有效性讨论的根据

本节依次遵循现代性和后现代性这两个维度,从学理上为文学理论有效性讨论提供现代思想参照系,以此为标准,深入检讨讨论的得失,为新的研究立场的确立进一步铺平道路。

一 现代性学理根据：“生活世界”说

“生活世界”乃现象学先驱胡塞尔后期提出的重要议题。谈论生活世界无法绕过胡塞尔的界说。他创造性地用意向性这一“思的活动”开始超越传统形而上学的主客二元论思路,认为人在知觉(意识经验)中包含着所意识的东西本身,人在经验、思想、情感和意愿中有意识地拥有着某种东西,每一个思的活动均有其所思,为此,就必须暂时悬搁那种自以为符合于事物的自然主义理解,经由本质直观返回纯粹

现象。但是,胡塞尔这套意向性学说的出发点是先验自我〔1〕,仍未能完全摆脱主体性形而上学的窠臼。这是我们把胡塞尔现象学归入现代性阵营的主要原因。从他关于“生活世界”的论述可窥见现代性思想对理论的基本态度。

什么是“生活世界”呢?按笔者的归纳,它在胡塞尔现象学(主要是后期现象学)中有五个要点:(1)唯一现实的、在感知中被现实地给予的世界;〔2〕(2)被现实地经验到和可经验到的世界;〔3〕(3)素朴直观的世界;〔4〕(4)主体是人;〔5〕(5)有着狭义和广义之分。〔6〕在这些要点中,前三点分别从现实性、可能性和直观性方面规定了生活世界的基本含义,第四点是先验立场的产物,都不难理解。问题的关键在于第五点,什么是生活世界的狭义意义和广义意义呢?胡塞尔并没有明说。不过,从结构上看,这一提法出现在《生活世界问题》第二部分开头,这部分是“立”,即正面阐述生活世界科学的基本特征,它是承接第一部分的“破”,即对近代自然科学的数学化倾向的批判而来的,据此,我们有理由认为,胡塞尔所说的狭义生活世界,是就生活世界与客观科学的对立而言的,而他所说的广义生活世界,则是就生活世界与客观科学的联系来说的。

狭义的生活世界是前科学和外于科学、被奠基于近代数学的观念化自然所偷换了的直观自然,是在感知中被现实地给予、总能被经验到的唯一现实。科学的出发点离不开某种不证自明的假说,“两点构

〔1〕 伽达默尔:《哲学解释学》,夏镇平、宋建平译,上海译文出版社1994年版,第186页。

〔2〕 胡塞尔:《生活世界现象学》,倪梁康、张廷国译,上海译文出版社2005年版,第242、245页。

〔3〕 同上,第244—245页。

〔4〕 同上,第266页。

〔5〕 同上,第248页。

〔6〕 同上,第264页。

成一条直线”这条假说对平面几何便具有奠基性的公理意义,由这条假说推演出的定理和命题,无限证实着这条假说,所以胡塞尔指证道,科学总是一种在有限领域内对具体物体世界的客观化,他由此呼吁科学从普遍因果性回归作为源泉的意义给予性,即经验直观的生活世界,〔1〕在这一世界中,理论逻辑须恢复自身所从之出的原始明见性。

然而,广义的生活世界并不与理论逻辑对立,反而允许其存在。胡塞尔发现,在数学化的近代自然科学中,理论的本真意义被遮蔽了,必须努力去追溯理论的原始意义;这是处于生活世界范围内的历史性过程,在此过程中,“客观逻辑的、自在的功能”仍是“生活世界内部的功能”〔2〕,生活世界中仍具有“理论的逻辑的存在有效性”〔3〕;在接纳生活世界的明见性后,“客观的理论必须植根于它的逻辑的意义”,即必须重视“谓词思维和陈述的系统关联”〔4〕;理论逻辑“仍然具有现实的有效性”〔5〕,在生活世界中“有自己的位置”〔6〕。

〔1〕 一些学者认为胡塞尔所说的生活世界即经验世界。这一论断尚须辨析。胡塞尔在批评伽利略和霍布斯的主观性学说后接着指出:“如果我们生活的直观世界只是主观的话,那么,关于前科学和科学以外的生活的、与生活的实际存在相关的全部真理就失去了其价值。只有当这些真理含糊地表明(尽管是虚假的),在这个可能的经验世界背后存在着一个超越于它的自在的东西,它们才不会成为无意义的。”(《生活世界现象学》,倪梁康、张廷国译,上海译文出版社2005年版,第248页)可见,倘排除误译的可能,胡塞尔有时也把自然科学意义上的普遍因果性世界称为“经验世界”,在这种意义上讲,经验世界和生活世界是对立的;这当然不同于被胡塞尔在另一处地方和“感性世界”划上了等号的“经验世界”(同上书,第258页),在那儿,经验世界才等于生活世界,不妨来比较其定义和生活世界定义的高度一致性:“经验世界——我们在生活中不断地将之作为现实的经验世界来拥有的世界,作为赋予世界这个词以惟一原始意义的世界。”(同上书,第256—257页)其实,这种区分正见证了生活世界的狭义与广义之分。

〔2〕 胡塞尔:《生活世界现象学》,倪梁康、张廷国译,上海译文出版社2005年版,第267页。

〔3〕 同上,第269页。

〔4〕 同上,第273页。

〔5〕 同上,第275页。

〔6〕 同上,第279页。

为何如此？因为生活世界并不呈现为直观经验的散乱凑集，而仍经过了其中概念框架的组织整理。胡塞尔指出，自然科学家对生活世界的沉思，极有可能“被当作‘形而上学’而受到拒斥”〔1〕，这从反面暗示人们，某种程度上，在胡塞尔现象学中，对生活世界的沉思有一种和形而上学的类似性，这种类似性（而非等同性）何在呢？

我们认为，这就是胡塞尔依旧恪守的理论逻辑。事实上，没有证据表明作为《逻辑研究》作者的胡塞尔由批判客观主义逻辑至上论进而放弃了理论逻辑的思辨功能，他只是反对形而上学目标操控下的思辨。如在《生活世界问题》第一部分中，胡塞尔对自然科学家寻溯理论原初意义的看法是这样的：“这并没有涉及到一种形而上学地穿凿附会地加进去的和陷入到思辨中去的意义，而是涉及到了一种在最有说服力的明见性中成为其本真的、惟一现实的意义，这种意义是与方法的意义相对立的……”〔2〕很清楚，他把思辨和形而上学并提，对思辨的反对乃基于形而上学目标。这其实仍是在狭义生活世界意义上看待理论逻辑的结果。到第二部分中，思辨则在广义生活世界范围内获得了合法地位，当超越了形而上学目标后，理论逻辑思辨才具备了需要和可以和生活世界有机统一起来的空间。胡塞尔虽因其先验立场而未能完全走出形而上学，但他挑明的这一形而上学界限无疑是极有价值的。因此，那种只顾及狭义生活世界含义便以为胡塞尔轻视理论逻辑的看法，终究难免轻率。

如果上述分析不错，胡塞尔的“生活世界”说便兼有狭义含义与广义含义，是两种含义的统一，不能被简单理解。下面这段话可谓简要地概括了这种统一：“这种思想方式（注：指对生活世界的素朴反思）

〔1〕 胡塞尔：《生活世界现象学》，倪梁康、张廷国译，上海译文出版社 2005 年版，第 252 页。

〔2〕 同上，第 247—248 页。

处处都想使‘原始的直观’发挥作用,因而想使前科学的和外在于科学的生活世界发挥作用,亦即使在自身中包括了一切实际生活,其中也包括了科学的思想生活,并且是作为富有技艺的意义形成之源泉而产生的生活世界发挥作用。”〔1〕这里,生活世界既在狭义上“前科学的和外在于科学”,又在广义上“包括了科学的思想生活”。稍后,海德格尔在批判逻辑之“思”的同时,也指明“克服流传下来的逻辑并不是说要废弃思而只让感情统治一切,而是说要进行更加原始,更加严格的与在相属的思”〔2〕,显然,“与在相属的思”正是胡塞尔的广义生活世界含义,这一思想在当代引起的深刻共鸣得到了证明。

现代西方提出“生活世界”说的学者除胡塞尔外,还有哈贝马斯。他对形而上学的反思并未简单滑向反形而上学,在他看来,这两者在思维方式上是一样的,都视理性为科学意义上处理客体的压制性能力(逻各斯),为此他主张彻底改变思维方式,关注生活世界,走向交往理性。他对生活世界的阐发,也不是在和理论观念相对立的单一层面上进行的。一方面,他认为,生活世界是对“整个世界的基础加以追问的自然源头”〔3〕,它在形而上学之后,只作为背景、作为“非对象性的整体性”而存在,并以其“实践的经验语境”“避免了被理论作为对象加以把握”〔4〕;另一方面,他又指出,生活世界也需要“避免过分分化”,为这一点提供保证的专家文化的客观化干预仍是需要的,〔5〕哲学就是一种干预形式,它仍在生活世界的范围内活动,它只是放弃注重整体

〔1〕 胡塞尔:《生活世界现象学》,倪梁康、张廷国译,上海译文出版社 2005 年版,第 254 页。

〔2〕 海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆 1996 年版,第 123 页。

〔3〕 哈贝马斯:《后形而上学思想》,曹卫东、傅德根译,译林出版社 2001 年版,第 17 页。

〔4〕 同上,第 49 页。

〔5〕 同上,第 18 页。

认识的第一科学诉求,却“并不真的同总是被奉为圭臬的科学进行抗争”〔1〕。这同样表明,理论逻辑在哈贝马斯的“生活世界”说中仍有必要位置。

哈贝马斯的后形而上学思想主题中,对强大理论观念的反思十分引人注目,在他看来,理论生活虽居于古代生活方式之首,但在整体性大厦坍塌的今天正逐渐退化为远离日常经验而掌握真理的社会特权,成了种种形而上学的帮凶,为此,须颠覆理论对实践的优先地位,“把理论活动放到其实际的发生和应用语境当中”从而超越传统形而上学〔2〕。他给出的解决之道是交往行为理论。对这一理论的考察不是我的任务,我感兴趣的是这建筑在“平和的后形而上学思想”上的理论观为文学理论有效性建设带来的重要机遇〔3〕,在这种机遇中,文学理论将可极大地获得自身的有效性。

这是因为,相对而言,注重形象性和情感性的文学最有可能让人体会到其具体运作的一系列微妙实践语境。事实亦如此,哈贝马斯谈到了文学理论,看到了文学理论对建立和示范后形而上学思想的得天独厚优势,并通过分析卡尔维诺小说《寒冬夜行人》初步勾画出了有关蓝图。他认为,文学作品中不存在与现实相对立的虚构世界,当文学文本被读者接受时,其不同于现实世界而营造出来的虚构性消失了,“理论要求在实践中加以证明”这种虚构性的消失,从而在很大程度上哲学理论表现为了文学的一部分,由此,文学和文学理论更能产生出同一性,〔4〕但文学理论毕竟不同于文学本身,其区别于实践的理论分

〔1〕 哈贝马斯:《后形而上学思想》,曹卫东、傅德根译,译林出版社2001年版,第36—37页。

〔2〕 同上,第33页。

〔3〕 同上,第6页。

〔4〕 同上,第234页。

析部分如何才能保证自身和文学的同一性呢？哈贝马斯认为，关键在于“在它们的临界点上不对有效性加以转化，不让读者放弃作为文本本身所提出的有效性要求的接受者的角色”〔1〕，就是说，理论分析不应以打断读者的文学作品接受角色为代价。这种有效性要求实际上强调的是改变以往文学理论那种视文学作品为分析对象、以对象性方式去把握文学文本的做法，而使文学理论呈现出一种在非对象性状态中能够让人直观感受到分析和思考具体过程的“类文学性”。这种将会使文学与理论水乳交融于一炉的文学理论有效性建设方向，无疑是广义生活世界观念的体现，生活世界观念作为现代性思想中理论逻辑存在的根据，其合法性进一步得到了确认。

二 后现代性学理根据：“小叙事”说

研究后现代性思想对理论的态度，利奥塔的《后现代状态》这部公认的纲领难以被我们轻易绕过，在很大程度上，后现代性的特征都已蕴含于这部著作中了。

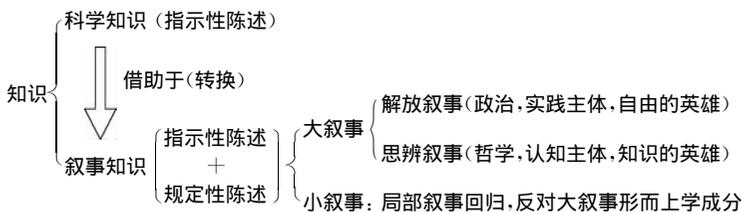
利奥塔把知识分为科学知识和叙事知识。科学知识属于指示性陈述，它要借助叙事知识来澄清作为其前提的自我假设，于是，合法性问题被引入叙事，在这种转换中，叙事知识也合法化了。以形而上学为目标的大叙事（元叙事）最引人注目，它又包含政治性解放叙事和哲学性思辨叙事，身处日趋多元的当今，它们都已引发深刻的怀疑。

但大叙事的衰落并未阻止无数小叙事继续现身，“它们的衰落并未阻止无数其他故事（次要和不那么次要的）继续织出日常生活之布”〔2〕。

〔1〕 哈贝马斯：《后形而上学思想》，曹卫东、傅德根译，译林出版社 2001 年版，第 240 页。

〔2〕 利奥塔：《后现代性与公正游戏》，谈瀛洲译，上海人民出版社 1997 年版，第 169 页。

大叙事里有“未经批判的形而上学成分”〔1〕,这使它获得永葆合法性的至高无上的权威,克服了这种形而上学成分的叙事乃是小叙事,它行使局部的“叙事回归”〔2〕,体现了大叙事后的合法性所在,正是小叙事们充满差异的误构,没有松动、反而加固着“后现代性思潮”中知识的合法性。〔3〕利奥塔指出,无论大小叙事,“叙述知识的特性”都至少“同时包含这两种能力”:“涉及真理的指示性陈述”,即思辨论证;“追求正义的规定性陈述”,即价值目标。〔4〕但在大叙事运作中,其终极合法性取决于后者:“规定性陈述在这里享有特权”,指示性陈述则“只具有信息功能”。利奥塔由此呼吁“知识的批判功能”〔5〕,呼吁把叙事从偏重于规定性陈述的大叙事格局中拉回来,在小叙事中积极恢复指示性陈述能力。清除了形而上学成分之后的小叙事仍必须坚持逻辑统一,这体现了新的批判精神。可图示如下:



小叙事具备规定性陈述,又努力恢复指示性陈述,它和大叙事另一支、同时包含指示性陈述和规定性陈述的思辨叙事有何区别呢?区别在于,在思辨叙事中,指示性陈述“被并入某个主体的元叙事”〔6〕,

〔1〕 利奥塔:《后现代性与公正游戏》,谈瀛洲译,上海人民出版社1997年版,第169—170页。

〔2〕 利奥塔:《后现代状态》,车槿山译,三联书店1997年版,第140页。

〔3〕 同上,第84页。

〔4〕 同上,第64页。

〔5〕 同上,第75页。

〔6〕 同上,第73页。

即被并入了规定性陈述,思辨成了形而上学的,因此,和解放叙事一样,思辨叙事中规定性陈述占了特权地位。而小叙事中指示性陈述和规定性陈述是平等的,思辨逻辑克服了形而上学,植根于实践中。由于实践语境的引入,小叙事非但坚持逻辑上的统一,而且“论证的丰富化和举证的复杂化”是其作为调整策略的新变。〔1〕

这表明,现代性发展起来的思辨理性论证力量,在后现代语境中也不曾消亡,以利奥塔为代表的后现代思想家的思想成果都有严谨推论过程,这就是明证。他们反对的,只是那种带形而上学成分的思辨,即把理论逻辑强制纳入某种意图轨道的黑格尔式企图,而非一棍子打死准确、一致、连贯的逻辑关联工作,后者作为理论建构的必要环节,在大小叙事中都发挥着有效功能,是省不掉的。对思辨不加区分的破坏,恰恰可能再度造成灾难,“今天,当知识的地位失去平衡、它的思辨统一遭到破坏时,合法性的第一个版本却再次获得了新的活力”〔2〕,即重蹈带有独断色彩的大叙事之一支:解放叙事。质言之,后现代性思想也并未笼统地弃理论逻辑于不顾,和现代性思想一样,它也在划界(超越形而上学)的前提下继续激发着理论逻辑的合理力量。从这个角度看,我们或许应该承认,后形而上学思想的可能性同时孕育于现代性和后现代性中。

三 对小说本体论研究的启示

我们看到,无论是胡塞尔、哈贝马斯还是利奥塔,他们对理论逻辑的理性保留态度,都牢牢建立在批判和超越形而上学这一根基上,对于理论逻辑的批评,是同对理论逻辑在助长形而上学力量中所扮演的

〔1〕 利奥塔:《后现代状态》,车槿山译,三联书店1997年版,第89页。

〔2〕 同上,第73页。

推波助澜角色的批评自觉结合在一起的,这 and 现代中西方、特别是现代中国那种每每出于个体情绪反应而激烈斥责理论的表现很不一样。

我们在前面指出过,现有关于文学理论有效性的观点普遍依托于一种现成论立场,而上述清理在理论逻辑统一于广义生活世界或小叙事这超越了形而上学的学理背景下,进一步显示了这样两点结论:(1)在形而上学意义上,文学和理论是对立的;(2)在超越形而上学意义上,文学和理论又是统一的。

需要指出的是,这两点结论根本不同于我们在前面提到的那种“超越理论主义却保留下作为工具的理论”的模糊主张。这两点结论告诉我们,所谓决定论动机和体系性、逻辑性、抽象性和反实践性等,少数是理论的缺点,多数却是理论的特点,我们无法因为缺点的存在而告别理论,缺点是可以向优点积极改善的,而特点更不允许我们告别理论,特点应被正视和善待。只有自觉以超越形而上学为旨归,对文学理论有效性的探讨才会有实质性的推进,讨论文学理论有效性才能获得学理上的充分启示,讨论中出现的若干悬案可以得到解决了。

一个重要启示是,理论的决定论动机和体系性完全可以被改进。尽管由于一种理论当预设了唯一前提后,受到特定因果联系的制约,具体材料容易去服从于唯一的前提要求,如黑格尔的《美学》就建立在从“美是理念的感性显现”这个由唯一前提所推演出来的体系上,这个体系有封闭的局限,以致人们在当代已对理论的体系化建构越来越抱以警觉,像意大利学者艾柯那样,果断洞察到“从理论上说,人们总是可以创造出某种体系使原本毫无联系的东西产生出合理的联系”〔1〕,但这不意味着作为思想框架的体系就终结了,只要自觉地改善体系建

〔1〕 艾柯:《诠释与过度诠释》,王宇根译,三联书店1997年版,第74—75页。

构的动机,从决定论解放出来,做到美国哲学家理查德·泰勒所说的那样,变“决定要做什么”为“去发现我将做什么”〔1〕,那么怀特海有关“我们必定要体系化,但要使体系开放;换言之,我们要对这种限制保持敏感,总是应保持一种模糊的‘超越’,等待着具体细节的渗透”的信念,〔2〕才在现实中得到了真正的落实。关于体系在克服决定论动机后仍然具有的生命力,两位西方学者不约而同表示过期许,法国哲学家德勒兹相信“系统并未丧失任何活力,……当概念与状况而非本质相关联时,便是开放系统。……唯有系统的力量才能指明概念的构筑中的好或不好,新或不新,活或不活”〔3〕,美国文学理论学者厄尔·迈纳也坚持认为,“系统性的表述存在着笨拙不足之处,但它却有能使各种定义在系统中定位及能顾及它们之间的相互关系的长处”〔4〕,都肯定了适度的体系框架对一种理论思考提供的合法勾连场所,这符合超越形而上学意义上的现代性与后现代性的精神。

又一个重要启示是,理论的逻辑性仍未失去必要。逻辑为何在当今不断招致臭名声?大体上彼此有密切相关的两条批评理由。一条是对其不可验证性的指责,罗素就表示,逻辑原则对于我们来说是自明的,其本身无法被证验,〔5〕因为逻辑自始至终只是一种现成的运演工具,它是不面向具体生命的概念、判断和推理的结合;与之相关,另一条理由便是对其总满足于本质主义思路的驳难,维特根斯坦曾指出,逻辑“力图穷究事物的底蕴而从不关心实际发生的究竟是这件事还是那件事。……它源自这样一种追求,即要理解一切经验

〔1〕 泰勒:《形而上学》,晓杉译,上海译文出版社1984年版,第68页。

〔2〕 怀特海:《思想方式》,韩东晖、李红译,华夏出版社1999年版,第9页。

〔3〕 德勒兹:《哲学与权力的谈判》,刘汉全译,商务印书馆2000年版,第37页。

〔4〕 迈纳:《比较诗学》,王宇根等译,中央编译出版社1998年版,第42页。

〔5〕 罗素:《哲学问题》,何兆武译,商务印书馆1999年版,第93页。

事物的基础或本质。但是,为了这个目的我们似乎并不就得去寻找新的事实”,〔1〕而是像美国哲学家威廉·詹姆士所担忧的那样,通过一种“静止的不完全的抽象”去探求丰富多彩的现实生活背后那个凝固不变的本质,推出一切可能的结论,却抛弃了连续活动着的生命本身,从而“使得宇宙不相连续”〔2〕,在他的眼中,黑格尔建立其体系的奥秘无非在于,当不能从逻辑定义中推出某种具体事物时,就常常否定该具体事物具有那种性质。比如,常常为人所津津乐道却习焉不察的辩证逻辑就是个好例子,许多当代学者提醒我们,辩证法是一种注重内在关系、过程和相关性的整体观念的体现,〔3〕但当这样做的时候,辩证逻辑并不来自直接的经验材料,故而它否定了直接经验的具体性,〔4〕不但流于虚假,而且当它扩展到整个人类处境时,“只能倒退到永无止境的钟摆式反应之中”〔5〕,这值得深长思之。

上述批评逻辑的理由,或从不可验证性角度、或从本质主义角度而发,都是对逻辑在形而上学思想发展长河中充当的助手角色所进行的揭露。但揭露逻辑的形而上学弊端,并不等于取消逻辑。接下来,今天,当理论建构开始积极超越形而上学后,我们如何看待逻辑呢?

在这个问题上,现代俄国著名思想家索洛维约夫的论述值得我们高度重视。他严格地区分了形而上学和逻辑学,认为前者是“关于自在的存在物的学说”,后者则是“关于我们的认识的学说”〔6〕,两者不

〔1〕 维特根斯坦:《哲学研究》,李步楼译,商务印书馆1996年版,第63页。

〔2〕 詹姆士:《多元的宇宙》,吴棠译,商务印书馆1999年版,第112—113页。

〔3〕 伊斯雷尔:《辩证法的语言和语言的辩证法》,王路、叶翔译,商务印书馆1990年版,第61页。

〔4〕 马尔库塞:《单向度的人》,刘继译,上海译文出版社1989年版,第126页。

〔5〕 潘尼卡:《看不见的和谐》,王志成、思竹译,江苏人民出版社2001年版,第118页。

〔6〕 索洛维约夫:《西方哲学的危机》,李树柏译,浙江人民出版社2000年版,第120页。

能被简单地混为一谈。将逻辑和形而上学从模糊的相似性中清楚区分开来后,逻辑便获得了自身的广阔空间:“如果说超越现实的逻辑形式只是一种可能性的话,那么超越逻辑形式的现实本身也是不可能的,因此根本没有这样的现实。”在索洛维约夫看来,“经验认识(不论是通过外在经验,还是通过内在经验)和逻辑(或先验)认识,并不构成两个截然分开的独立知识领域,二者必须相辅相成,因为经验认识只有在逻辑条件下才是可能的,而逻辑认识也只有获得经验内容才能是现实的。”〔1〕换言之,他并不认为逻辑必然与经验相对立,而认为逻辑是具体的,它已经在经验中发挥着作用:“虽然我们的全部现实认识都是出自经验,但这经验本身已经预先设定了作为其可能性条件的普遍性逻辑形式;但是这些形式根本不是主观的,因为在我们分离这些形式的主观思维里,它们只是抽象的概念,即空洞的可能性,它们仅在其不以我们为转移的具体性中和经验存在一起,才具有现实的存在。”〔2〕就是说,经验并不排斥逻辑,经验内含着逻辑的有机脉络,在克服那种主观式逻辑思辨、而使之具备始终和经验相沟通的客观性的前提下,经验认识同样需要和可以在逻辑条件中得到澄清,显然,这也提出了立足超越形而上学语境中改善理论逻辑功能的课题,与胡塞尔兼容理论逻辑的广义生活世界主张和利奥塔不抗拒指示性陈述的小叙事主张相通。

理论离不开逻辑性,这对中国当代一些主张文学引导理论的学者尤其警示意义。比如一些学者认为,“一种诗学言说的成败并不在于其是否无懈可击,而在于其能否让我们从中提取出某些关于艺术活动的有益见解”〔3〕,倘若这是在描述一种常识,则无可厚非,但倘若这还

〔1〕 索洛维约夫:《西方哲学的危机》,李树柏译,浙江人民出版社2000年版,第115页。

〔2〕 同上,第123页。

〔3〕 徐岱:《基础诗学》,浙江大学出版社2005年版,第122页。

是人们对自己论证疏误的辩解,就经不起推敲了。古往今来确乎没有无懈可击的诗学,但一位诗学言说者能随意放松逻辑论证吗?与此相应,这些学者认为有两种真理:一种是实在;另一种是“虽无法证实、却仍然起作用的事物(存在)”〔1〕。但存在的无法证实性不意味着言说者获得了可以不去努力证实它的权利,伽达默尔说得好,对超出科学方法论的真理的经验,是一个问题,对它进行论证,则是另一个问题。〔2〕目标若是一种理论,切实将它论证成立,才是言说者的专业化态度,胡塞尔从未反对专业化,〔3〕利奥塔更是肯定专业化,〔4〕一种理论目标的真正实现,离不开逻辑自洽,即保持论证逻辑的准确性、一致性和连贯性。理论言说可以不采取形而上学的体系,但前后不龃龉,却是两者应当遵从的共识,在同一部著作中前后给出两种相反说法,那通常只可能造成混乱。如一些学者认定,逻辑世界充满“不确定性”,而“生活的具体性的最大特征就是确定性”〔5〕,理论是“不确定”的,实际生活世界里的具体事件则黑白分明,〔6〕接着又告诉我们,“生活世界中的实际事物从来并非像理论家所阐释的那样”“一清二白”,“而总是具有一种边际模糊性”〔7〕,言下之意,理论又变成确定的,生活世界又变成不确定的。这岂非明显自相矛盾?它使想要证明的目标滑向了虚无。这提醒我们,建设一种理论,光有理想目标不够,还呼唤逻辑层面的有效论证。

〔1〕 徐岱:《基础诗学》,浙江大学出版社2005年版,第189页。

〔2〕 伽达默尔:《真理与方法》,洪汉鼎译,商务印书馆2007年版,导言第4页。

〔3〕 胡塞尔:《生活世界现象学》,倪梁康、张廷国译,上海译文出版社2005年版,第252页。

〔4〕 利奥塔:《后现代状态》,车槿山译,三联书店1997年版,第31页。

〔5〕 徐岱:《基础诗学》,浙江大学出版社2005年版,第38页。

〔6〕 同上,第226页。

〔7〕 同上,第88页。

于是,另外两个重要启示也不难由此推出来了,那就是对理论抽象性充满理解的同情,以及对理论的实践立场的正视。

确实,从思想史上看,一种理论的建构往往离不开对许多专门术语的运用,有时甚至还需发明一些新术语,这些术语往往正是些抽象大词,但是,这样做既往往出于探讨重要问题之需,更重要的原因是克服“新奇思想与愚钝语言之间的矛盾”〔1〕,以准确全面地探索自己的理论成果。因为人们早已证明,语言并非思想的直接现实,旧语言在面对新思想的酝酿时往往显得脆弱无力,思想的革故鼎新,在某种程度上也是语言的革故鼎新,阿恩海姆说得好,“同旧的语词的冲突,实则是在思想中进行的戏剧性冲突的反映。”〔2〕举例来说,福柯的理论充满“性”、“权力”和“认识型”之类抽象大词,他完全没有沿着柏拉图、亚里士多德和康德的路数讲,却在对这些“大词”的独辟蹊径的探讨中逮住了传统形而上学的要害。德里达生造出“延异”和“播撒”等一系列抽象大词,同样深刻颠覆了统辖西方思想两千年之久的逻各斯中心主义。没有对这些“大词”的精细运用和苦心发明,当代思想就不会产生出比以往任何时代都辉煌的变革。在此意义上,理论固不乏抽象大词,这些抽象大词却并不就构成对超越形而上学这一根本追求的阻碍,因此,理智的态度应当是去认真进入它们,而不是急于轻视甚至抛弃它们,否则,救亡压倒启蒙的殷鉴不远。纵览思想史上真正的理论,在付诸实践前都有一个在抽象逻辑中进行严密思辨论证的过程,如黑格尔就称“要发挥效力的东西必须在见识和思想面前证明自己是正确的”〔3〕,即使开始着手检讨这些理论得失的当代最严肃的思想家,哈贝马斯等也都是先建构起抽象的理论体系的。忽视理论的实践

〔1〕 怀特海:《观念的冒险》,周邦宪译,贵州人民出版社2007年版,第106页。

〔2〕 阿恩海姆:《视觉思维》,滕守尧译,四川人民出版社1998年版,第328页。

〔3〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第25页。

功能诚然不可取,因为人文知识分子必须勇于让自己的理论承担价值判断的责任,而理论的价值性只有在实践生活中才能得到公正的检验;但把一种尚未经清楚论证的理论推向实践更加不可取,因为思想上仍多漏洞、却急于去实践生活中实现这种多漏洞思想的做法将会变相导致专制和灾难。那些思想多漏洞却热衷到处付诸实施的知识分子,不也可能是浮躁的吗?

在最深刻的层面上,对理论的实践效应的不恰当强调还会消解知识分子赖以立身的灵魂——反思和批判功能。我们看到,为数不少的一些现有观点指责理论的理由,是认为理论与实践脱节了,变成了闭门造车的文人自恋游戏,这种理由究其实,不过是“理论联系实际”这样一种意识的现代翻版,但我们要知道,这种意识并非新意识,至少在崇尚经世致用的中国儒家那儿就都已经有了,今天,如果在不对这些既有意识作严格分析甄别的前提下继续笼而统之高扬“理论应当联系实际”,不仔细论证“理论联系实际”这种意识在今天和儒家时代有何实质性的不同,这种貌似激进的强调就仍停留在几百年前的陈旧立场上,毫无新意。实际上,从前面的分析中我们已经看到,今天值得倡导的实践,并不如许多现有观点所简单认定的那样和理论对立,实践有鲜明的现代内涵,那就是去除了形而上学成分、超越了形而上学界限的生活世界语境,在那儿,实践和理论是合法统一的。近代以来,哲学的主要使命就是反思和批判,它也确定无疑地构成着每一位知识分子的使命。时代已进入二十一世纪,而我们对此的立场还停留在十八世纪甚至更早,试问,知识分子的反思和批判功能从何说起呢?我们倒看到了一个令人困惑的怪圈:尽管他作这种强调的主观意图可能是行使一个知识分子的反思和批判使命,但事实上他不是恰恰丧失了真正的反思和批判使命吗?

从发现现成论症结到确立超越形而上学的明确追求,都表明文学

理论研究需要引入新的思想立场。在这里,所谓现成,指理论把生生不息、丰富多彩的文学生成之流孤立、静止地截割出来,使文学与理论处于一种彼此分离、缺乏联系的现成实体关系之中:文学成了无法被理论说明或被理论强行说明的现成实体,理论也成了无法说明文学或强行去说明文学的现成实体。文学与理论未融合为一体。由此形成的文学理论,当然是形而上学的文学理论。

立足我们得到的两点结论,可以推出这样两条策略:(1)作为前提,只有把文学和理论都看作是生成的,两者才能真正在超越形而上学的意义上统一起来,因为生成论把理论还原到生生不息、丰富多彩的文学生成之流中去,因而是对现成论的真正超越,也是对形而上学的真正超越;(2)从这个前提出发,如果把文学和理论的一方或双方看作是现成的,两者就会在形而上学的意义上产生不容性,相反,如果把文学和理论都看作是生成的,两者也会在超越形而上学的意义上产生相容性。

具体地说,一方面,本章第一节中关于文学理论有效性的前两种现有观点纵然尖锐对立,基本上是在二分视野中看待文学和理论的,第三种观点有所深入,但仍未能彻底移除现成的二分视野;从前面的学理分析可以看出,胡塞尔的“生活世界”说认为理论逻辑包含于广义生活世界之中,利奥塔的“小叙事”说则认为指示性陈述和规定性陈述在小叙事中平等共处,这些有机统一的学理主张对文学理论有效性讨论的启示在于,从生成论立场看,文学和理论都不能以形而上学现成之物面目出现,文学是超越形而上学的,理论则既有形而上学的可能,也有超越形而上学的必要,一种有效的文学理论是理论超越形而上学的产物。另一方面,本章第一节中关于文学理论有效性的前两种现有观点又各执于一端,在对文学(经验)或理论(理念)的张扬中不可避免带有绝对化倾向,其中许多中介环节被抹杀了,第三种观点有所兼顾,

却仍失之模糊；从前面的学理分析可以看出，胡塞尔以形而上学为界，既批判了理论逻辑在失去本源情况下的虚假性，又肯定了理论逻辑在回归本源情况下的真实性，利奥塔同样以形而上学为界，既批判了大叙事中理论逻辑的非法性，又肯定了小叙事中理论逻辑的合法性，这些在划界前提下既进行批判、又作肯定的学理主张，对文学理论有效性讨论的启示在于，从生成论立场看，文学与理论有不相容的一面，也有可相容的一面，一种有效的文学理论须从两者的不容性向两者的相容性改善，改善的关键就在于引入生成论立场、超越形而上学。这些，无疑构成了包括小说本体论在内的现代文学理论的有效性研究立场。

第三节 文学理论有效性研究的立场

在本节中，我把上述观点清理和学理分析得出的结论归纳为文学理论有效性研究的思想立场，这一立场由文学的生成性、理论的生成性、文学与理论的不容性、文学与理论的相容性四个命题依次组成。

一 文学的生成性

“文学的生成性”是一个事实判断。它更确切的表述是：文学不是现成的，而是生成的。文学的生成性植根于文学的超越形而上学性。这符合我上面已经考察过的学理根据：胡塞尔和哈贝马斯的“生活世界”（以及海德格尔的“在”）、利奥塔的去有形而上学成分后保留下的局部叙事回归，都是文学活动的内容，文学，正是关涉生活世界和人的存在的非形而上学活动。

文学的生成性体现为：现实中的作家自我和读者自我，不同于隐含在文学作品中的作家自我和读者自我，文学活动使现实自我向作品

自我生成,这一生成过程,深刻见证了文学的审美超越性。

通常,我们在理论阐述中引用作家自述的创作回忆时,不会去考虑其可靠性如何,而是直接把它们当作理论阐述的重要论据。这种做法隐藏着危险,那就是,作家关于自己的创作状态的谈论是现成的。德国浪漫派先驱弗·施勒格尔指出,包括创作谈在内的作家的自传“只能被视为公众面前的辩护词。自传作者中相当一部分人都是自欺欺人的人。”〔1〕法国传记作家莫洛亚谈到作家运用生活素材的方式时,也打过一个比方,说作家像被追捕的动物,随时掩埋自己的脚印,〔2〕那意味着作家往往并不将自己的创作奥秘公开坦陈出来。其实,不是作家有意如此,而是作家没有办法不如此,作家事后回忆起来的创作经验与其创作的真实情况之间,总存在着无法叠合的现象。一些学者声称作家的回忆录完全不可信,〔3〕便有其可信性。这种看法在作家那里不乏坚定支持者,如王安忆干脆地宣告“所有的创作谈都是不可靠的,很多研究者从创作谈入手去研究作家本体,前景真是非常渺茫。”〔4〕在西方,君特·格拉斯这样的作家深感没有谈论自己作品的资格,这才使自己避免说谎。〔5〕为何会出现这种创作与回忆不重叠的状况呢?

这是因为现实中的作家自我不同于隐含在文学作品中的作家自我。美国学者韦恩·布斯关于作家与隐含作家的区分,有力证明了这一点。他认为,隐含在一部文学作品中的作家自我已经不再是现实生

〔1〕 施勒格尔:《雅典娜神殿断片集》,李伯杰译,三联书店1996年版,第86页。

〔2〕 莫洛亚:《艺术与生活》,郑冰梅译,三联书店1989年版,第100页。

〔3〕 约翰逊:《知识分子》,杨正润等译,江苏人民出版社2000年版,第408页。

〔4〕 王安忆:《心灵世界》,复旦大学出版社1997年版,第355页。

〔5〕 格拉斯:《与乌托邦赛跑》,林笏、陈巍等译,上海译文出版社2005年版,第135—136页。

活中的作家自我,而是被作家创造出来的“第二自我”,即隐含作家,作家在每部作品中创造出来的隐含作家(“第二自我”)都不同,〔1〕这同样符合作家的创作实际,意大利当代作家艾柯区分了经验作者、读者和模范作者、读者,认为前者只是写作和阅读作品文本的人,后者则是被作品文本创造出来的、相互理解合作的人,〔2〕中国当代私人化写作的代表作家陈染就不愿把“书里透露出来的作家本人”和“真实生活里的作家本人”相提并论。〔3〕如果说,布斯关于作家与隐含作家的区别只揭示了事实,那么当他紧接着指明,写小说是一位小说家“生命中唯一真实的时候”时,〔4〕他进一步揭示了价值:从作家向隐含作家的生成,意味着文学的审美超越。

确实,从作家的现实自我向作品自我的生成过程,也就是文学活动的审美超越过程。在这一超越过程中,日常偶然、多变易逝的个体情感意识向着超越个体、笼罩群言的普遍情感意识超越,个体的悲哀、激动、感伤、绝望等基本情感,都在这一层次的审美活动中得到了深刻超越。诗人固然感叹诗把生命痛苦上升到美的层次,〔5〕去除了其中挟带着的个体激情渣滓,〔6〕小说家同样感到,在自己痛苦时使别人也感到痛苦,不能算艺术,〔7〕卡夫卡说得颇清楚:“从来不理解几乎每一个人正在经受着痛苦时怎么可能把那些痛苦具体地写出来。”〔8〕假如他果真为痛苦所困而走不出痛苦,也不会去写小说了,当他进行小说

〔1〕 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社1987年版,第80页。

〔2〕 艾柯:《悠游小说林》,俞冰夏译,三联书店2005年版,第10—11页。

〔3〕 陈染:《不可言说》,作家出版社2000年版,第21页。

〔4〕 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社1987年版,第84页。

〔5〕 奈莫洛夫:《诗人谈诗》,陈祖文译,三联书店1989年版,第201页。

〔6〕 瓦莱里:《文艺杂谈》,段映虹译,百花文艺出版社2002年版,第342页。

〔7〕 托尔斯泰:《艺术论》,张昕畅等译,中国人民大学出版社2005年版,第40页。

〔8〕 卡夫卡:《卡夫卡日记》,阎嘉译,四川人民出版社1999年版,第470页。

创作这种审美活动时,他其实已经超越自己身上的痛苦感了。即使是文学理论家,也不以情感压抑的文学作品为然,艺术在他们眼中总是轻松的,尽管是远比快感广阔的轻松,〔1〕这轻松的透明度来自个体情感向普遍情感的超越,最能体现文学中审美超越性质的例子当推悲剧。尼采关于悲剧超越悲观恐惧、抵达永恒欢乐的主张,缘于对个体激情和普遍智慧的区分,这呼应了理论家关于悲剧艺术家自己不应陷入绝望的论断。〔2〕个体情感天地向普遍情感维度的超越,是历史上无数文学杰作成功的奥秘。这里,仅以作家对嘲讽这种个体情感态度的超越性处理为例略作说明。一般而言,艺术的动机源于人对现实境况的不满和抗拒,对现实世界的嘲讽,往往是艺术家无法摆脱的个体性情绪,但诗人劝说道,在诗的深处暗嘲是走不下去的,〔3〕小说家也声明,自身审美价值不高的讽刺在一部小说中达不到目的,优秀小说家纵使强烈地感受到现实的滑稽,也多半使之失去个体性情绪重量而导向幽默,〔4〕所以,文学评论家总结出应当将讽刺调整为真正智慧的一流艺术准则,〔5〕这进一步证明了,优秀的作家在优秀作品中不刻意寻找自己,〔6〕刻意表现自己个性的艺术容易在完整性上遭到影响,无法产生优秀的作品。当人们观察到,一个真正的诗人写作诗歌从不直称他正在表现的那种情感时,〔7〕他们都表明了作家在审美活动中倘若总局限于自己的个体经验,这种经验便因其封闭的现成性而失去了

〔1〕 弗莱:《批评的剖析》,陈慧等译,百花文艺出版社1998年版,第92页。

〔2〕 朗格:《艺术问题》,滕守尧译,南京出版社2006年版,第28页。

〔3〕 里尔克:《给一个青年诗人的十封信》,冯至译,三联书店1994年版,第9页。

〔4〕 卡尔维诺:《美国讲稿》,萧天佑译,译林出版社2001年版,第335页。

〔5〕 蒂博代:《六说文学批评》,赵坚译,三联书店2002年版,第133页。

〔6〕 瓦肯罗德:《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》,谷裕译,三联书店2002年版,第27页。

〔7〕 科林伍德:《艺术原理》,王至元、陈华中译,中国社会科学出版社1985年版,第115页。

自由的可能,唯当他愿慷慨后退一些,和他的个体情感意识保持一段距离,〔1〕把他的经验作为公共的经验、从而减轻个体经验的情绪负担、使之成为每一个体都可以油然承受且从中观看和领悟自己本真存在的自由情感时,文学活动才彰显出浓厚人文关怀,这是文学的生成性的深远意义所在。

以上我们从作家角度阐述了文学的生成性。就读者角度而言,其对文学作品的接受活动同样体现了文学的生成性,关于这一点,杜夫海纳的另一个形象比喻同样是十分恰当的,他认为“作品和我就作品所说的东西之间的差异犹如本人和他护照上提供的体貌特征差异,这是不可避免的”〔2〕,因为现实读者不同于阅读文学作品时的隐含读者,前者向后者生成着,在这一过程中同样实现着文学活动的审美超越。

这样,无论作家创作还是读者接受,文学都不是现成的,而是生成的,文学的生成性使文学超越了形而上学。

二 理论的生成性

“理论的生成性”是一个价值判断。它更确切的表述是:理论既可能是现成的,也可能是生成的,现成性应当向生成性改善。理论的现成性植根于理论的形而上学性,理论的生成性则植根于理论的超越形而上学性。这也符合第二节已经考察过的学理根据:胡塞尔在狭义意义上和形而上学并提的思辨逻辑,海德格尔所批判的不与在相属的思,哈贝马斯所批判的和整体性相关联的理论,利奥塔所批判的以

〔1〕 萨特:《萨特文学论文集》,亚丁、郑永慧等译,安徽文艺出版社1998年版,第108页。

〔2〕 杜夫海纳:《审美经验现象学》,韩树站译,文化艺术出版社1996年版,第157页。

形而上学为目标的思辨叙事,都是现成性理论活动的内容;胡塞尔在广义意义上超越了形而上学、因而包含于生活世界中的思辨逻辑,海德格尔所肯定的与在相属的思,哈贝马斯所肯定的依托于实践语境的理论,利奥塔所肯定的克服了形而上学成分的小叙事中的指示性陈述,则是生成性理论活动的内容。

理论是现成性还是生成性,取决于人们对待理论的态度是形而上学的还是超越形而上学的。从前面的学理分析可以发现,胡塞尔固然从根本方向上批判了外在于生活世界的、形而上学的思辨,但他没有详细说明形而上学力量是如何操控思辨的,因此,他对狭义意义上的思辨逻辑的批判还比较笼统(《逻辑研究》除外)。到了利奥塔,这一问题得以更详细的澄清。利奥塔批判形而上学的大叙事,这与胡塞尔思想取向一致,但利奥塔把大叙事分为解放叙事和思辨叙事,实际上已进一步区分了形而上学力量对思辨的两种操控形式:一种是思辨不清楚、仅有目标的理论(解放叙事);另一种则是思辨清楚、但思辨被强行并入了目标的理论(思辨叙事)。对思辨主体而言,前者是无意获致目标,后者是有意获致目标。这两种理论都将目标置于思辨之上,都是可能陷于独断的形而上学的理论。

在这一学理背景下,我们区分理论的现成性和生成性就有了明确思路。

理论的现成性以对理论的形而上学态度为前提:理论逻辑不严格,在思辨各环节上无法自洽,使其试图支持的目标在无意中形而上学化;或强行自洽,使其在有意中归入形而上学目标。在此前提下,理论的现成性体现为:理论逻辑和实践相对立,难以被实践证实,成了形而上学的。

为了说明这点,我们不妨举德里达解构主义理论和海德格尔存在主义理论为例。

(1) 先看无意形而上学化的例子。德里达的解构主义理论便存在着这种形而上学性。解构主义理论确实是对在场形而上学实施无穷尽的解构,用德里达的话说,为了确定“形而上学的支撑点”,必须“不停地重组我们设问的形式和地点”〔1〕。在这种思想策略中,意义的确定性经常遭到挑战,解构理论中一些在我看来无法自洽的矛盾论述,便构成了这些挑战。

比如对起源的理解问题。一方面,德里达坚持认为并不存在起源,理由是“起源问题本身就包含在场形而上学”〔2〕。但另一方面,当谈论自己的解构理论之际,德里达又说,痕迹是绝对起源,〔3〕起源并未消失,它反过来通过痕迹而形成,痕迹是“起源的起源”〔4〕。不管德里达在此赋予起源多么丰富的含义,都改变不了他在起源问题上给人的失洽感。又如对经验的理解问题。一方面,德里达宣判,经验属于形而上学,〔5〕它和在场联系在一起,〔6〕因而“自恋行为是一般经验的条件”〔7〕。但另一方面,阐述痕迹思想时,德里达又声称,在痕迹运动中存在着“活的经验”〔8〕,换言之,经验也可以在批判和超越形而上学中起到积极作用。前一方面的宣判和后一方面的声称显然矛盾,那么这种失洽又应作何解呢?

尽管德里达自称解构行为不是毁坏而是“清淤”〔9〕,为了达成这一目标而申明的文字学策略是一种“谨小慎微的实践”〔10〕,但鉴于上

〔1〕 德里达:《多重立场》,余碧平译,三联书店 2004 年版,第 11 页。

〔2〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社 1999 年版,第 106 页。

〔3〕 同上,第 92 页。

〔4〕 同上,第 87 页。

〔5〕 同上,第 86 页。

〔6〕 同上,第 411 页。

〔7〕 同上,第 238 页。

〔8〕 同上,第 92 页。

〔9〕 同上,第 13 页。

〔10〕 德里达:《多重立场》,余碧平译,三联书店 2004 年版,第 41 页。

述证据显示出来的思辨逻辑上的失洽,德里达试图支持的目标仍带有某种形而上学性。就此而言,德里达的解构理论便有和实践相对立、难以被实践证实的现成性。

(2) 再看有意形而上学化的例子。海德格尔的存在主义理论便存在着这种形而上学性。对这一点的深度质疑,来自美国当代学者理查德·沃林,他出版于1990年的著作《存在的政治》指出,海德格尔把真理界定为一种“去蔽”行为,即通过“泰然任之”、“让存在者成为存在者之为存在者”展开真理,但是,“让存在者存在总是以一种特殊的方式让存在者存在——即是说,因为让存在本身总是前瞻性的与选择性的——就此而言,它开启存在者的方式也就遮蔽了存在者。所以,任何去蔽的行动同时也就是遮蔽行动。”〔1〕这使他这一理论陷入了无法区分真理和谬误的后果:去蔽是真理的显现,遮蔽是谬误的显现,“让存在”把去蔽和遮蔽合为一体,便模糊了真理和谬误的界线,或者说陷入了强行自治的境地。海德格尔确实屡屡有“真理在本质上即是非真理”〔2〕、“真理是非真理”这类含糊表述〔3〕,当海氏称“澄明作为双重遮蔽生发出来”、“未被解蔽的东西的渊源属于真理”时,他究竟指“遮蔽乃真理发生之必需”,还是指“遮蔽需要被真理去蔽”呢?若是前者,则遮蔽和真理并存,成果是两个;若是后者,则遮蔽被真理取代,成果是一个。在沃林看来,这些强行自治的表述,严重暴露了海德格尔把真理和谬误视为同等源始物、从而模糊了真理和谬误之间界限的思想要害,由此带来的更严重的后果,是海氏的存在主义真理观变得不可证伪了,因为真理成了非真理,任何质疑存在主义非真理一面的意见,

〔1〕 沃林:《存在的政治》,周宪、王志宏译,商务印书馆2000年版,第151—152页。

〔2〕 海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社2004年版,第41页。

〔3〕 同上,第47—48页。

实则也证实着它真理的一面,这是导致海氏在政治判断上出现重大失误的深层原因。〔1〕因为“一切都可以为真并且一切都可以为假,对方也就承认了自己所说为假。”〔2〕这是我们对存在主义理论应持有的警惕态度。

德里达解构主义理论中出现的失洽尚且是无意的,并未被德里达意识到;海德格尔存在主义理论中出现的自洽却是有意的,被海德格尔强行地表述出来了。思辨不清楚、仅有目标固然导致形而上学;被强行并入目标的清楚思辨同样导致形而上学。就此而言,海德格尔的存在主义理论也有和实践相对立、难以被实践证实的现成性。

理论的生成性则以对理论的超越了形而上学的态度为前提:理论逻辑严格,在思辨各环节上做到自洽,不强行自洽,使其克服形而上学成分。在此前提下,理论的生成性体现为:理论逻辑和实践相统一,被实践证实,成了超越形而上学的。

为了说明这点,我们同样举德里达解构主义理论和海德格尔存在主义理论为例。

(1) 德里达的解构主义理论便存在着超越形而上学性。德里达认为,统治西方思想两千余年的逻各斯中心主义,是一种强调语音特权的在场形而上学,它通过语音的无障碍扩散,构筑起一种“被听见—说话”的自我在场结构。这种结构具有四个基本特征:(1) 重复性〔3〕,即总是不定地重复出现着;(2) 理想性〔4〕,即总因其绝对理

〔1〕 值得一提的是,和这个观点的人文良知相比,中国学界的接受态度逊色得多,同样面对海德格尔“真理即非真理”这句表述,一些对严格思辨缺乏兴趣的中国学者用“亦见亦隐”四个字同义反复、不求甚解地随意打发了它(钱锺书:《管锥编》第五册,中华书局1986年版,第246页)。

〔2〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第71页。

〔3〕 德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第4页。

〔4〕 同上,第66页。

想化而不存在于世界中；〔1〕(3) 无限性〔2〕，即总呈现出无限有效的力量；(4) 自发性〔3〕，即总是逃避着言说者的注意。从原因分析，“被听见—说话”结构，其实是一种封闭的、源头难以被我们察觉的自恋结构，德里达称之为“自我影响”。他指出，当语音产生能指，能指“似乎”抹去了自身而变得透明，〔4〕但能指并未被完全抹去，言说并未因为能指被完全抹去而降临于所指的世界，而是荫庇于言说者自恋行为的纯粹内在性中，在这种自恋结构中，直接在场成了一种幻影，在场仍然是间接的，〔5〕语音与言说者绝对地接近，不间断地归属于他，被他所听见。由此带来的局面是，当一个人对另一个人讲话时，前者的体验无法亲自对后者在场。〔6〕语音何以会造成自恋结构进而引起意义在自我在场中的可疑呢？按德里达，关键原因恐怕在于，语音代表了意识，而意识恰恰无法摆脱带有自恋色彩的自明性。他反复表示，“声音是在普遍形式下靠近自我的作为意识的存在”，简言之，“声音是意识”〔7〕。要解构在场，只有“通过对意识的解构”才能实现〔8〕。那种以为声音贴近思想意义的“直接性是意识的神话”〔9〕，依然是形而上学的暗中来源，须加以有力解构。通过延长与保留所组成的双重运动去替补痕迹、拒绝还原痕迹（对痕迹的还原恰是形而上学的症结）的做法，在他看来远比现象学的“意向性意识”更有助于超越形而上学。〔10〕这是一种新的解构主义阅读姿态。

〔1〕 德里达：《声音与现象》，杜小真译，商务印书馆 1999 年版，第 41 页。

〔2〕 同上，第 95 页。

〔3〕 德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社 1999 年版，第 238 页。

〔4〕 德里达：《多重立场》，余碧平译，三联书店 2004 年版，第 26 页。

〔5〕 德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社 1999 年版，第 228 页。

〔6〕 德里达：《声音与现象》，杜小真译，商务印书馆 1999 年版，第 48 页。

〔7〕 同上，第 101 页。

〔8〕 德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社 1999 年版，第 100 页。

〔9〕 同上，第 238 页。

〔10〕 同上，第 123 页。

德里达上述解构工作的对象,也包括视“话语是自我的再现”的“艺术家”〔1〕。在这个意义上,作家对自己创作过程的回忆的不可靠,也可以借助德里达的上述解构理论得到说明。德里达特别指出,虚构“不是谎言”〔2〕,这充分说明作品中的作家隐含自我是真实的。作家回忆自己某个创作经验时,撇开故弄玄虚的极端因素,他也可能是激动的、兴奋的、真诚的,但作家仍难免受制于语音导致的自恋结构,他处于现成回忆状态中的现实自我,和处于生成创作状态中的作品自我是不重叠的。在揭示在场形而上学这一点上,德里达的解构主义理论颇有价值,它在思辨逻辑上是严格自洽的,所支持的目标也超越了形而上学,能被实践证实,因而是生成性的,前面“文学的生成性”部分已证实这点。

(2) 海德格尔的存在主义理论也存在着超越形而上学性。他指出,诗的真理本质同时包含三重意义:“赠予”、“建基”与“开端”。“赠予”是对寻常现存之物的冲倒和可能性世界的直接敞开;“建基”防止前者“进入虚空和不确定的东西中”以至于成为“任意僭越的要求”,而“在铺设基础的建基意义上”创建真理,开启一个民族的历史性此在,这实际上指诗中的理性看护和控制力量;“开端”则是诗中一切后来内容的可能性均已一跃而出,成为“直接性的跳跃的奇特性”〔3〕,而非从不完善到完善的逐步形成过程,“只有起跑对头的人才能跃”〔4〕。这合乎作家的创作实际——构思中的人物“好像出于自己的动机,一下子跳了出来”〔5〕——所谓“直接性的跳跃”,不正是“一下子跳了出来”

〔1〕 德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第72页。

〔2〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第350页。

〔3〕 海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社2004年版,第64页。

〔4〕 海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆1996年版,第176页。

〔5〕 詹姆斯:《小说的艺术》,朱雯等译,上海译文出版社2001年版,第291页。

吗？在揭示艺术生成性这一点上，海德格尔的存在主义理论也颇有价值，它在思辨逻辑上是严格自洽的，所支持的目标超越了形而上学，能被实践证实，因而也是生成性的。

三 文学与理论的不容性

上述分析表明，文学是生成的，理论则既可能是现成的，也可能是生成的。在这一前提下谈论文学理论，我们就有摆脱现有观点之现成二分不足的希望了。

一方面，鉴于文学在事实上生成着，理论则在价值上应当从现成性向生成性改善，文学与理论之间就不存在一对一、静止的切合关系，理论成分的现成化，将难免与文学产生摩擦，导致文学理论的形而上学化。充分考虑到这种不容性，对于有效建设一种文学理论很重要。

具体地说，作为介于文学作品和哲学理论之间的理论形态，文学理论必然存在由浅入深的两种选择：或对某种哲学理论进行借鉴吸取；或通过批判改造某种哲学理论进行相对原创。就前一种选择而言，如果不充分观察哲学理论中的现成性限度，从而不加分辨地将哲学理论中失洽或强行自洽所导致的形而上学性移植到文学上，便会脱离文学实践，相应地带来文学与理论的不容性。就后一种选择而言，如果在批判改造哲学理论后相对原创出来的文学理论中出现失洽或强行自洽现象，这一文学理论也仍然具有形而上学性，也会因为无法有效应对文学实践而造成文学与理论的不容性。在这里，实践是最关键的，是它担当着检验文学不容于理论的直接分水岭。

四 文学与理论的相容性

另一方面，在理论成分从现成性向生成性改善、从而积极超越形而上学后，文学与理论又可以呈现出相互涵容的面貌，有效建设一种

文学理论,更需要承认这一点。从词源考察,在古希腊,“理论”指观察,区别于征服对象来为我所用的那种行动;在拉丁语中,“理论”也指沉思,区别于单纯的知识研究。〔1〕这都表明,理论在本性上并不是唯形而上学的。如果充分重视哲学理论中的生成性限度,让理论的严格自洽性与其目标平等共处,便会回归文学实践,相应地带来文学与理论的相容性。如果在批判和改造哲学理论后相对原创出来的文学理论中严格做到自洽,尊重目标,这一文学理论就会具有超越形而上学性,也将有效地应对文学实践,造成文学与理论的相容性。在这里,实践同样是最关键的,是它担当着促成文学相容于理论的动力。

一种文学理论的有效性在于,回避自己与文学文本的不容性,以为自己与文学天然具有一对一的相容性。一种文学理论的有效性则在于,防范自己与文学文本的不容性,向自己与文学的相容性改善。这样,是忽视还是正视不容性、是过度还是适度对待相容性,便成为判断一种文学理论效度的关键。前者基于现成论立场而可能重蹈形而上学,后者则基于生成论立场而可能超越形而上学。

五 不容性与相容性的关系

上述四点立场的得出乃基于我们对现有观点的清理和学理根据的分析。但是,当这四点立场被一起提出来时,我们还面临着它们的关系问题。我们很容易被作这样的追问:逻辑上,不容性和相容性这两者构成的是相反关系,例如水和油就是根本不容、根本不可能相容的,那么,在一种文学理论中既提出文学和理论的不容性,又提出文学和理论的相容性,这两者是否矛盾呢?

把这个问题再具体表述一下,文学与理论的不容性乃基于理论的

〔1〕伽达默尔:《赞美理论》,夏镇平译,三联书店1988年版,第40、27页。

现成性、形而上学性,文学与理论的相容性乃基于理论的生成性、超越形而上学性,于是我们面临、而且也只面临下面两种情形:(1)理论始终是形而上学的,因而始终不容于文学,或理论始终是超越形而上学的,因而始终相容于文学;(2)理论既可能是形而上学的,也可能是超越形而上学的,因而既可能不容于文学也可能相容于文学。我们所指出的不容性与相容性,其关系属于两种情形中的哪种呢?

按前一种情形,有些理论注定生来就是绝对形而上学化的,另一些理论则注定生来就是绝对超越了形而上学的,这种泾渭分明的看法,本身就是形而上学的,因为任何一种理论都不可能是这样绝对的。这是一种在理论上被虚设、在实践中却得不到证明的情形。一方面,理论冲动总是源自对实践生活的某种反应,因而它的概括提炼总离不开和实践生活的关系,无论这种关系处于什么程度,关系总是客观存在的,实践活动总不同程度地暗暗影响着理论冲动。另一方面,当理论由冲动逐渐趋向自身完整建构时,它又有可能脱离实践生活而形成静止封闭的概括提炼,因而它也可能无意或蓄意遮蔽自己和实践生活的关系。理论来自人,没有一种理论是处于绝对真空中的。

这样,不容性与相容性的关系只能属于后一种情形,就是说,理论既可能因其形而上学现成性而不容于文学,也可能因其对形而上学的生成性超越而相容于文学。这才是一种理论的常态。追究起来,之所以如此,是因为理论一经产生便不再属于理论家个人,而成了人们共同面对的对象,人们对理论的理解既可能是形而上学的,也可能是超越了形而上学的,不容性与相容性在一种理论中的并存可能性,取决于人们理解这种理论时在现实立场上的非单一性。人是处于现实生活中的人,他不应该被简单地贴上形而上学或超越形而上学的标签,而只会在看待问题时始终充满形而上学和超越形而上学的各种可能。当遇到带有形而上学性质的理论,这种理论本身又使我们感到还缺乏

忽略它的理由,这时该如何对待它?

就理论原创而言,理论家建构一种理论时,主观上自然需要努力充分防范、克服和排除可能出现的形而上学成分,他得在理论逻辑上做到严格自洽,使学理上各个环节有机地关联在一起,乐于接受实践的检验,当别人在实践中正确指出他的理论中存在着形而上学可能时,他不应当为自己的理论片面地辩护,相反,正视和改进这种形而上学可能,才是他的选择。

但就对理论的吸收运用而言,我们在实践中发现一种理论存在着形而上学可能后,不宜立即简单否定它,因为任何一种理论都可能不同程度地存在形而上学成分,如果看到其中的形而上学成分就对理论采取直接抛弃态度,那么任何理论都有被抛弃的可能,理论建设本身固然将因此陷入虚无,我们通过理论理解世界的正当权利也会遭到毁灭性打击,第一节已表明,一些学者正是这样认为的,他们看到理论显露出的某些形而上学性质,便对理论痛下针砭,其实,这正好是现成地看待理论的结果,这种看待理论的视野本身也是形而上学的。当我们认为一种理论尽管尚包含着形而上学成分,却仍有吸收运用的借鉴价值时,我们的合理选择就应是积极深入地激活理论,努力改变理论原有的形而上学思维方式,让理论变得乐于接受实践的检验,重新激发出理论相容于实践的可能性活力。

于是,表面上的矛盾便不再成其为矛盾了,使我们不再停留于矛盾表象的动力是实践。理论家建构一种理论的过程,我们接纳一种理论的过程,都不是简单的,而是复杂的。一种理论建构既可能在某种程度上带有现成性色彩,从而引发我们立足于实践语境对它进行合法的质疑,也可能在某种程度上带有生成性色彩,从而引发我们立足于实践语境对它进行合法的吸收和运用。基于这样的客观事实,对待理论的正确姿态就应该是:既充分注意一种理论可能和实践相对立的

现成性,也充分正视一种理论可能和实践相统一的生成性。

六 对小说本体论研究的启示

综上所述,我们已可以对本章开头那个从研究一开始就困扰着我们的问题——“有没有将作为理论的本体论硬套到作为文学的小说上之嫌”——作出决断了。上述论证的最终目的就是要引出小说本体论的崭新研究立场。这一新立场的根本特征在于超越形而上学。以此为追求,我们将在现今达到的研究视野中收获新东西,感受到小说艺术的深厚内涵。具体地说:

(1) 鉴于文学的生成性,小说本体论须建立在阅读古今中外大量各种类型的小说文本基础上,这是小说本体论的实践语境和逻辑起点,为此,我们就应充分重视小说作品的生成过程;

(2) 鉴于理论的生成性,小说本体论既须注意避免对任何一种现成本体论观点的简单套用,也需建立在严格自洽的逻辑上,不应流于对小说文本的浮泛随想,而应提升至严密的、统一于小说实践的理论逻辑性高度;

(3) 鉴于文学与理论的不容性,小说本体论需要严格论证和甄别作为理论的本体论的确切意义,并从这种意义本身的学理发展线索中找到其可能不切合作为文学样式的小小说实践的症结,这一症结就将是直接反思小说本体的突破口;

(4) 鉴于文学与理论的相容性,小说本体论需要在批判地吸收本体论意义的同时,以客观小说文本为实践检验标准来从一定程度上恢复本体论的生命力,激发出本体论担负着的终极关怀使命。

这是我看到和努力追求的学术目标。为此,在下面的篇幅里,我将从对“本体”、“本体论”这两个概念的历史回顾和意义梳理开始,给出小说本体论讨论的坚实学理基础,并通过这部分探索概念史本身可能已经包含的理论症结,以合理地引出和展开小说本体。

第二章

本体论考察

从上一章确立起的研究立场看,小说本体并非摆放在那儿、等待我们把它找出来的现成之物,小说本体论也无法简单套用现成的本体论体系。有效的做法是,让小说本体自然生成出来,让作为一种文学理论的小说本体论始终充满超越形而上学后的活力和生机。

一个不争的事实是,“本体论”这一理论来自哲学。现代思想对本体论的含义很难说已达成了某种共识,但这不足以动摇我们首先仍认真从哲学基础上探讨本体论的必要,失去这一理论基础,任何本体论建构尝试只能是空中楼阁。我们首先要细致梳理本体论在哲学上的确切含义,辨析其前后演变、发展的轨迹,获得较可靠的本体论理论基础。然后,通过这一梳理发现文学本体论的可能,这将是一个讨论本体论对文学的合适性与不合适性的过程。最后,重要的是探索从文学本体论引出小说本体论的可能,我们将讨论小说区别于其他文学样式的独特本体。为此,一方面,我将沿着本体论→文学本体论→小说本体论的研究顺序,另一方面,采用这一顺序时,我们又既不从前者来机械推导后者,也不让后者去简单否定前者,而是注意观察两者的不容性与相容性,或许,这些稍嫌抽象的论证最终能显明:小说本体就是这

样自然生成出来的。

第一节 历史的考察

鉴于哲学上的本体论思想自古希腊发端,贯穿整个近代,在现代思想中又获得重要复兴,本节先进行历史的考察,沿着古代、近代和现代这一时间顺序,逐一清理各时期本体论思想。在此基础上,下一节再进行逻辑的考察,辨析本体、本体论的本义以及本体与本质、本原、本源、本性和本身等相似概念的区别,希望为深入探究“文学本体论在本体论前何以自处”这个重要问题做好可靠铺垫。

一 古代本体论

迄今为止,国内外学术界一般认为,本体论思想的初步形态可以上溯到古希腊时代爱利亚学派哲学家巴门尼德,德国著名哲学史家文德尔班就充分肯定了巴门尼德的哲学思想属于“本体论的观点”〔1〕。他的本体论思想是古希腊哲学的重要成果。

古希腊哲学一直致力于对世界本原(始基)的研究。所谓本原,按亚里士多德的解释,指存在或生成,也指认识由以开始之点。〔2〕古希腊哲学家们寻找解释世界上万事万物的变化背后不变的本原,经历了一个较长期的过程。泰勒斯和阿那克西米尼从朴素物活论立场出发,分别把世界的本原归于水和空气。稍后,阿那克西曼德又提出万物本原是一种无限的、不生不灭的宇宙物质。但这种宇宙物质还是混沌

〔1〕 文德尔班:《哲学史教程》上卷,罗达仁译,商务印书馆1987年版,第56页。

〔2〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第85页。

的、不明确的, 米利都学派的色诺芬又进而把它提升为自身有限的、封闭完整的、均匀和谐的、不动的、呈球形的宇宙—上帝, 认为这种带有神圣尊严的宇宙—上帝才是最高世界本原, 应该说, 他最早赋予本原以本身不变的实体性因素。但是, 多样的个别事物如何同不变不动的本原实体沟通起来呢? 赫拉克利特由此提出了著名的流变思想, 认为“一切皆流, 无物常住”〔1〕, 宇宙沉浸在永恒的流动变革中, 他称这种永恒流变为命运、秩序(变化律)和宇宙理性, 世界是流变, 流变又是对立面的统一, 世界的本质是一种看不见的和谐, 一切差异和对立都溶解于和谐中。这都为巴门尼德思想的形成提供了动力。

巴门尼德在哲学史上的最大贡献是提出了“存在”这一概念, 大大深化了此前延续下来的对世界本原的追问传统。现存较可靠的巴门尼德著作, 大约仅有《论自然》残篇和柏拉图后期对话《智者篇》中记载的两段论述, 我们就以此为根据讨论他的本体论思想。

巴门尼德继承了爱利亚学派的基本思想, 把真理和意见截然分离开来, 认为以往哲学家对本原的探寻尚只是凡人的意见, 意见不包含任何可靠的真理, 〔2〕他心目中的真理在哪里呢? 这就是唯一真实的、不变的存在。关于存在, 他的界定大体上有这几点: (1) 存在不是产生出来的, 也不会消灭, 完整, 唯一, 不动, 无限; (2) 存在没有过去和将来, 它整个地处于现在, 是完整、统一、连续不可分的东西; (3) 存在永远是同一的, 居留于自身且永远固定在同一处, 所以存在物并非没有穷尽; (4) 思维与存在是同一的; 〔3〕(5) 存在“像一个滚圆

〔1〕 柏拉图:《克拉底鲁篇》, 见《柏拉图全集》第二卷, 王晓朝译, 人民出版社 2003 年版, 第 82 页。

〔2〕 巴门尼德:《论自然》, 王太庆译, 见北京大学哲学系编:《古希腊罗马哲学》, 商务印书馆 1961 年版, 第 50 页。

〔3〕 同上, 第 51—53 页。

的球体,从中心到每一方面距离都相等,因为不可以有任何地方大一点或小一点”〔1〕。让我们来逐条考察一下这些含义。

第1点强调存在不生不灭和不增不减,这思想既继承了阿那克西曼德等前人的想法,又直接影响到后来的柏拉图,后者谈到灵魂时也认为,它既不会产生、也不会灭亡,以不朽的自动原则为自身的本质和定义,从而看到“关于真正的存在的知识”〔2〕。第2点强调存在的当下性,巴门尼德切断了存在的过去性和将来性,其实便否认了存在的时间性,〔3〕这个看法是值得注意的。现代思想家海德格尔在后期认为,从早期西方思想至今,存在都指在场,都通过时间而被规定为在场状态,而过去、现在和将来则一起构成了时间的特征,时间性是可逝的〔4〕,在此意义上,他认为巴门尼德首次揭示出了存在者之存在,这看法是可以理解的,〔5〕巴门尼德否认时间在存在中的流逝性,因而处于被海德格尔肯定的存在论传统之初,世界现象从他之后才被跳过去,〔6〕在海德格尔看来,巴门尼德由此成了遭到数千年西方思想遗忘、却被海氏重加标举出来的“在一切存在者的存在中揭示存在者”这一命题的发源之所〔7〕。第3点强调存在是固定不变的,这同赫拉克利特的流变论显然形成了鲜明对照。第4点是比较重要的一点,它强

〔1〕 柏拉图:《智者篇》,见《柏拉图全集》第三卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第44页。

〔2〕 柏拉图:《斐德罗篇》,见《柏拉图全集》第二卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第159—162页。

〔3〕 文德尔班:《哲学史教程》上卷,罗达仁译,商务印书馆1987年版,第74页。

〔4〕 海德格尔:《面向思的事情》,陈小文、孙周兴译,商务印书馆1999年版,第2—3页。

〔5〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第245页。

〔6〕 同上,第117页。

〔7〕 同上,第17页。

调思维(思想)与存在(真理)的同一性,实际上说的是,能被表述、被思想的必定是存在,思想只能是关于存在的思想,一种不以存在为对象的思想并不是思想,不能被表述,生灭、运动和变化等只是感觉的对象,是无法被表述和被思想的,是非存在。后来,亚里士多德也提出“思想和被思想的东西是同一的”〔1〕。须加注意的是,巴门尼德所说的非存在不等于虚无(下面论述柏拉图的本体论思想时仍将见出这一点),而是存在的对立面,也即被感官感受到的变动不居的现象世界,在极力反对感官、认定感官会引诱人们错误地驻足于个别事物的繁多性这一点上,巴门尼德和爱利亚学派的整体思想取向一致。第5点描述存在的形状,则可能受到了古希腊时代朴素物理观念的影响。

可以看出,巴门尼德的这些界定总体上还属于草创阶段,甚至不无相互矛盾之处(如第1点所说的无限性和第3点所说的有穷性),但他的基本思想是很明确的,即主张运用理性思想去认识那个处于变动后面的不变的存在。他特别指出“非存在存在,这一点决不可能被证明”〔2〕,这就等于否定了事物的现实性,而在多变的现象世界之外确立起一个不变的存在(真理)的观照维度。这就是巴门尼德为后世开启的本体论思想之途。

在巴门尼德之后,对本体论思想作出重要发展的人是柏拉图。我们先交代柏拉图思想的来源,再交代他和巴门尼德的思想不同点,在此基础上分析柏拉图本体论思想的内容和演变。

亚里士多德曾经指出,柏拉图的思想学说有三个来源:一是苏格拉底开创的普遍定义法,二是赫拉克利特的流变思想,三是毕达戈拉

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第253页。

〔2〕 柏拉图:《智者篇》,见《柏拉图全集》第三卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第31页。

斯学派的数论。^{〔1〕}而苏格拉底的普遍定义法无疑又是柏拉图学说最重要的来源,亚里士多德指出,归纳推理和普遍定义是苏格拉底在哲学史上留下的两大贡献,^{〔2〕}尽管如此,苏格拉底并未把普遍和个别相分离,^{〔3〕}在这点上,他的学生柏拉图迈出了和老师不同的步子,他的理念论不但把普遍和个别相分离,而且彻底分离开了,这在基本精神上同巴门尼德彻底分离存在与非存在的思想有一致之处。

但是,深入地看,同样是分离,柏拉图和巴门尼德又存在根本区别,这种区别至少体现为下面两点:

第一点区别。巴门尼德分离出来的不变不动的存在,是相对于非存在、即变动着的现象世界中的一切事物而言的,这样,无论人、动物还是植物,都拥有唯一的存在;柏拉图分离出来的不变不动的理念,则是相对于每一类事物而言的,用他自己的话说,他是在为“每一类事物建立一个相”(“相”即理念)^{〔4〕},这样,人有人的理念,动物有动物的理念,植物也有植物的理念,各类事物拥有的理念并非同一个。

第二点区别。巴门尼德尚未摆脱原初哲学思维的混沌性,把高高在上的存在描述为一种具体形状:“滚圆的球体”;柏拉图则在思维的抽象性上大大前进了一步,他曾经推论说,“一既不是圆的又不是直的”^{〔5〕},也就是说“一”没有具体形状,虽然他同时又作过相反的推论,但在他对理念的整体阐述中,同样高高在上的理念,确实是一种已脱离了具体形状的、可知不可见的抽象模型。

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第17—18页。

〔2〕 同上,第271页。

〔3〕 同上,第291页。

〔4〕 柏拉图:《巴门尼德篇》,见《柏拉图全集》第二卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第765页。

〔5〕 同上,第772页。

理清上述背景,可以较好地理解柏拉图的本体论思想。以理念学说为核心,他的本体论实际上有着前后变化,前期本体论着重探讨的是理念的性质问题,后期本体论着重探讨的则是理念的分有问题。

在前期,柏拉图主要以“理念”为核心,致力于世界二重化构想的阐述。柏拉图本体论的出发点是“理念”,他又称之为“实在”、“原型”、“绝对真实”〔1〕、“真实存在”〔2〕、“永恒的不受产生和灭亡过程影响的实体”〔3〕,它产生于彼岸,是相对于“经验”而言的〔4〕,指超越于万事万物上的永恒不变的东西,其最重要特征在于“是思想的对象,不是看见的对象”〔5〕。《理想国》六、七、十卷连续运用日喻、线喻、洞喻和床喻,从不同角度论证了理念作为处于现实经验世界之外的本体的超验性。

但是,随着思考的深入,理念学说中的一些困难问题也开始向柏拉图发出进一步挑战,他的后期本体论思想由此得以进一步发展,主要体现在《巴门尼德篇》和《智者篇》这两篇逻辑上内在承接的重要对话中。

在《巴门尼德篇》第一部分中,柏拉图假托少年苏格拉底,对自己以往的理念学说提出了一系列驳难,认为如果主张理念是和现实世界截然分离的最高存在,就会带来四方面棘手的困难。其一,各类万物都有理念吗?如果像理念说所表明了,那么,头发、泥土、污垢等卑微之物也都会拥有理念了,这不符合被柏拉图接受了苏格拉底的目的论思想,〔6〕这个驳难后来得到亚里士多德的强化,后者也指出,按

〔1〕 柏拉图:《理想国》,郭斌和、张竹明译,商务印书馆1986年版,第229页。

〔2〕 同上,第237页。

〔3〕 同上,第230页。

〔4〕 同上,第229页。

〔5〕 同上,第264页。

〔6〕 柏拉图:《巴门尼德篇》,见《柏拉图全集》第二卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第760—761页。

照理念说的思路,否定的东西也会有理念,消灭了的东西也会有理念,这是无法令人信服的。〔1〕其二,理念是可分割的吗?如果同一类中所有具体事物都分有同一个理念,理念本身便被分割成了部分,每一具体事物也便只拥有这个理念的一部分,而无法拥有理念全部。〔2〕其三,具体事物是和理念相似吗?如果是这样,相似本身又需要一个新的理念来支持它,这便会导致无穷尽的新理念出现。〔3〕其四,最困难的是,截然居于经验世界之上的理念还能被人们所认识吗?如果事实上确实已不能,那么,拥有最完善理念的神的知识也便被我们剥夺了,〔4〕这在古希腊无法得到认可,亚里士多德就坚持认为神是宇宙万物各种原因的始点,关于它的知识比一切科学都高尚,〔5〕在这个意义上,倘若不能解决理念如何被具体事物分有这一关键问题,就近乎读神了。柏拉图并未由此放弃理念,他认为放弃理念无法使人的思想确定于某一点,一切讨论也便会被摧毁意义,〔6〕理念说之所以会出现种种疑难,是因为人们尚未接受充分训练便匆忙去为理念下定义,归根结底是因为自己先前把理念“确定为仅仅依靠自身而存在的相”的缘故〔7〕,怎样来修正理念说呢?

柏拉图逐渐认识到,必须进而研究各种理念之间的联系问题,即理念的分有问题,《巴门尼德篇》第二部分的八组推论就是为此而发

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第271页。

〔2〕 柏拉图:《巴门尼德篇》,见《柏拉图全集》第二卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第762页。

〔3〕 同上,第764—765页。

〔4〕 同上,第767—768页。

〔5〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第6页。

〔6〕 柏拉图:《巴门尼德篇》,见《柏拉图全集》第二卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第768页。

〔7〕 同上,第765页。

的,在这八组推论中,前四组与后四组分别从“假设一存在”与“假设一不存在”这两个前提出发。

第一组推论是:假设一存在,一不是多;一不是一个整体,一没有部分;一既无开端也无终端,一无界限;一没有形状;由于一既不能在其他事物中又不能在它自身中,所以一不能存在于任何地方;由于一既不会原地旋转,也不会移动到任何地方,所以一不会在处所中运动,^{〔1〕}由于一不会变得与自身不同,所以一不会有变化意义上的运动,^{〔2〕}所以一是不动的;由于一不在任何事物中,所以一 是静止的;一既不会异于(不相似、不相等)它自身或其他事物,也不会同于(不相似、不相等)它自身或其他事物;一不会比任何事物年长、年轻或同龄,一与时间无关;所以最后结论是,一不是存在。

第二组推论仍从“假设一存在”出发,但结论与第一组推论相反:假设一存在,一拥有存在,一和存在代表了不同事物;由于一和存在是“一存在”的两个部分,每部分又会拥有一和存在,“一存在”必然是无限的多;由于一存在,数也必然存在;“存在的一”既是整体又是部分,既有限又无限;一有形状;由于一作为整体处于其他事物中,作为部分又处于它自身中,所以一既在自身中又在其他事物中,一既静止又运动;就都拥有“相异”这一性质而言,一与其他事物是相同的、相似的,就一与自身相同这点而言,一与其他事物又是相异的、不相似的;一既接触又不接触它自身和其他事物;一既比它自身和其他事物年长和年轻,又不比它自身和其他事物年长和年轻;一的运动状态和静止状态的过渡是瞬间发生的,不占有时间;所以,“当一从存在状态过渡到停止存在,或从不存在过渡到开始存在时,一处在某种静

〔1〕 这种运动相当于物理运动。

〔2〕 这种运动相当于化学运动。

止和运动之间,因此它既非存在,亦非不存在,它既非开始存在,亦非停止存在。”〔1〕这便是本组推论的结论。

第三组推论的出发点是“假设一存在”的变体:“如果一存在,一以外的其他事物必定有什么性质?”一以外的事物是个完整的一;每部分必拥有一;所以,事物拥有部分的一和拥有一以外的整体的一;也因此,一以外的其他事物既作为整体又作为部分,既无限又有限。

第四组推论继续沿着上述出发点,一以外的其他事物不能以任何方式拥有一;所以,既不是一也不是多,既不是整体也不是部分,这实际上说的是,一以外的其他事物拥有的一已不是原来的一。

和前四组推论相反,第五到八组推论的出发点是“假如一不存在”。

第五组推论是,假如一不存在(注意:这里“一不存在”并不是说绝对没有一,而是说“一”和“不存在”这两个范畴之间的结合);这里的一既指某个可知的事物,又指某个在性质上与其他事物不同的事物,这个一必定在某种意义上拥有存在;假如这个一“是”非存在,那么它拥有存在;假如这个一“不是”存在,那么它拥有非存在;所以,一既是存在,又是非存在;也因此,这个不存在的一既运动着(从存在转变为不存在),又静止着(在存在时或不存在时无法更改自身性质);同样因此,这个不存在的一既开始和停止,又不开始和停止。

第六组推论和前面第一、四组推论基本相似:假如一不存在,“不存在”就表示任何不存在的事物缺乏存在,不能拥有任何意义、任何方式的存在;这个不存在的一不会停止存在或开始存在;它不会以任何方式改变性质;它不会运动;它没有大、小和相等,也没有相同和相异,所以结论是,“不存在的一不能拥有任何性质。”〔2〕

〔1〕 柏拉图:《巴门尼德篇》,见《柏拉图全集》第二卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第794页。

〔2〕 同上,第803页。

第七组推论和第八组推论的出发点又与前面第三、四两组推论情况相同,即从“假设一不存在”的变体——“如果一不存在,其他事物必定有什么性质?”第七组推论是,如果一不存在,我们就无法谈论其他事物;由于一不存在,所以对任何存在的事物加以再次划分都没有界线,结论是:“如果多存在,那么一不存在。”〔1〕

最后,第八组推论是,假设一不存在,其他事物也不存在,也就是说根本没有任何事物存在。

从上述介绍可以发现,《巴门尼德篇》已经触及了“一”与“存在”这两个范畴的联系问题,柏拉图认为“存在的一”既静止又运动,又把“静止”与“运动”这一对相反范畴的结合赋予了理念,显然是对他前期本体论思想的重要修正,这种修正表明柏拉图开始认识到,理念并不是不变不动、孤立绝对的,理念之间存在着相互联系。但在《巴门尼德篇》中,这一点还只以假设推论形式出现,柏拉图只说明了相反的范畴在何种假设条件下可相互结合,尚未从正面论述理念之间的分有问题,直到《智者篇》中,他才抛开假设,正式提出“通种论”,阐述了哪些理念之间可以发生联系和互相结合的问题。

《智者篇》的中心议题是给智者下定义。由于在柏拉图看来,智者坚持“‘非存在’不存在”,以致发展出一套玩弄辞藻、制造矛盾的不诚实技艺,他要揭穿智者这一本来面目,就必须证明智者的语言和思想是确实实存在着的虚假,也就必须从根本上证明“虚假的事物是存在的”〔2〕。柏拉图指出,当我们驳斥非存在时,我们总不断地被迫把存在的东西归于不存在的东西,这样,我们就得质疑巴门尼德“非存在

〔1〕 柏拉图:《巴门尼德篇》,见《柏拉图全集》第二卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第805页。

〔2〕 柏拉图:《智者篇》,见《柏拉图全集》第三卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第70页。

不可能存在”的论断,转而肯定“不存在的东西在某些方面具有存在”、“存在的东西以某种方式是不存在的。”〔1〕换言之,“非存在”也是一种有其自身本质的理念,也属于一种真实存在的理念,〔2〕“存在”与“非存在”这两个相反的范畴,现在被柏拉图结合起来了。巴门尼德曾认为非存在是存在的对立面——变动着的现象世界,后期柏拉图则认为非存在并不是存在的对立面,而是不同于存在的事物而已,用他的话说:“若有人断言一个否定词表示一种对立,我们对此不要同意,而至多承认,‘非’这个前缀表示与后续的词不同的某事物,或者倒不如说,表示与否定词后面的词所表示的事物不同的事物。”〔3〕这实际上意味着,巴门尼德所说的非存在是一种绝对意义上的不存在,后期柏拉图所说的非存在则是一种相对意义上的非存在,绝对意义上的非存在和存在截然对立,缺乏任何联系,相对意义上的非存在则与存在发生着联系,可以结合在一起。柏拉图批判了两种对存在的看法,一种认为存在充满变化,是形体;另一种则认为存在固定不变,是理念。柏拉图指出,前者无力对无形体事物与有形体事物的共性作出界说;后者则错在,“当真实的事物在被认知行为认知时,在它被知的范围内,一定会由于承受认知行为而发生改变。因此我们说,真实的事物不可能不变。”〔4〕柏拉图对后者的批驳特别重要,它表明柏拉图思想在后期发生了一个重要变化,即认可存在拥有理智、生命和灵魂,因而,生命性使得存在不可能保持绝对静止,而是“变化的事物和变化本身都是真正的事物”〔5〕,就这点而言,“一切事物既是不变

〔1〕 柏拉图:《智者篇》,见《柏拉图全集》第三卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第39页。

〔2〕 同上,第67页。

〔3〕 同上,第65页。

〔4〕 同上,第50页。

〔5〕 同上,第51页。

的,又是变化的。”〔1〕这一变化有力地表明,柏拉图在本体论和认识论之间并未划开界限,〔2〕而且显示了后期柏拉图思想在理念之间相互分有问题上的重大推进。

这便是柏拉图的“通种论”,“通”即指互相结合,“通种”即指“种类具有相互结合的性质”〔3〕、“种类之间互相结合”〔4〕、“一种相可以与其他相相结合”〔5〕。《智者篇》认定存在、运动、静止、相同和相异这五个范畴都具有相互分有的性质,柏拉图终于示范性地把不同理念给结合起来。到此,柏拉图便成功证明了虚假的陈述和判断是存在的,从而揭示了智者欺骗性技艺的真相。

我国学者陈康曾指出,本体论作为一门学科始于亚里士多德,但柏拉图的《巴门尼德篇》已为这门学科奠定了基础。〔6〕我们认为此论断是中肯的。在巴门尼德和柏拉图等人的思想基础上,亚里士多德对各种已有成果进行反思,在《范畴篇》和《形而上学》等著作中首次正式建立起了一个完整的本体论体系。

一门学科的成型,离不开其对象和方法的明确化。亚里士多德对于本体论的系统建构,首先是通过明确规定本体论的研究对象和研究方法来实现的。他指出,本体论“以分离的、存在而不运动的东西为对象”〔7〕,它“研究既不运动又可分离的东西”〔8〕。这一对象性包含了

〔1〕 柏拉图:《智者篇》,见《柏拉图全集》第三卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第52页。

〔2〕 陈中梅:《柏拉图诗学和艺术思想研究》,商务印书馆1999年版,第72页。

〔3〕 柏拉图:《智者篇》,见《柏拉图全集》第三卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第64页。

〔4〕 同上,第67页。

〔5〕 同上,第69页。

〔6〕 陈康译注:《巴曼尼德斯篇》,商务印书馆1982年版,第181页。

〔7〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第228页。

〔8〕 同上,第121页。

两点：(1) 本体论研究可分离的东西。这使之区别于数学，因为数学并不分离存在。〔1〕(2) 本体论研究不运动的东西。这使之区别于物理学，因为物理学研究运动着的東西。在这两层意义上，本体论高于自然哲学。〔2〕亚里士多德在《形而上学》第一卷开首就区分了思辨科学和创制科学，后来又引入了实践科学，在全部思想的这三种科学中，思辨科学又被称为思辨哲学，是最高贵的，包括数学、物理学和神学（天文学）。〔3〕然而，有一种“先于两者（注：指数学和物理学）的科学”研究“某种永恒、不动和可分离的东西”〔4〕，这就是形而上学，在亚里士多德那里主要就是本体论，它被称为“第一哲学”，任务是考察“共同原理的本原”〔5〕。与之相比，物理学则被亚氏视为“第二哲学”，它研究可感觉实体。〔6〕因此，本体论不研究偶性，只有诡辩术才研究偶性，〔7〕这一来，研究对象就决定了本体论的研究方法也必然是“用抽象的办法对事物进行思辨”，“研究存在也要用这同样的方式”〔8〕。思辨是至高无上的最大快乐，〔9〕实为亚里士多德一贯坚持的思想立场，

〔1〕 亚里士多德：《形而上学》，苗力田译，中国人民大学出版社 2003 年版，第 267、311 页。

〔2〕 同上，第 63 页。

〔3〕 同上，第 228 页。我认为苗力田译本下面这句译文的后半部分不妥：“思辨科学比其他学科更受重视，神学比其他思辨科学更受重视。”（同上书，第 121 页）吴寿彭先生指出，在亚里士多德为思辨科学划分出的三种具体学问中，“神学”指天文学（《形而上学》，商务印书馆 1959 年版，第 337 页），我同意这一解释，因为从上文看，神学与数学、物理学并列，同属包含在思辨科学范围内的自然哲学，而非指高于思辨科学的关于神的学说，亚氏只强调没有一种科学比神高尚，却未说没有一种科学比神学高尚，质言之，思辨科学与神学不是对立并举关系，而是包含与被包含的关系，就此而言，苗力田先生译作“神学比其他思辨科学更受重视”似易引起混乱。

〔4〕 亚里士多德：《形而上学》，苗力田译，中国人民大学出版社，第 120 页。

〔5〕 同上，第 221 页。

〔6〕 同上，第 150 页。

〔7〕 同上，第 229 页。

〔8〕 同上，第 220 页。

〔9〕 同上，第 253 页。

整部《形而上学》就是严密思辨的体系性成果。

本体论研究分离的、不运动的东西,按亚里士多德的另一重要表述,也就是研究“作为存在的存在”(to on hei on)^{〔1〕},与此类似的表述是“作为存在物的存在物”^{〔2〕},亚氏多次强调,对作为存在的存在的思辨属于同一门科学,^{〔3〕}这便是本体论。在这个意义上,要究明亚氏的本体论思想,先得澄清他关于存在的思想;而亚氏认为在原始意义上存在是实体(ousia,即本体,苗力田译为“实体”,吴寿彭译为“本体”),^{〔4〕}超出了原始意义后,存在又与实体有别,于是,实体这个和存在密切相关的概念也需要得到进一步澄清;在对实体的考察中我们又将发现,实体和本质相关,本质在亚氏哲学中以“所以是的是”(to ti en einai)这一概念面目出现,对它的澄清同样是必须的。下面依次从分类、起源、方式、含义和性质五方面简要阐述这三个关键词。

(一)存在

关于存在,亚里士多德的思想主要包括这几方面:(1)从分类看,亚氏首先区分了两种存在,一种是就偶性而言,一种是就自身而言,^{〔5〕}前者是“作为偶然的存在”,后者是“作为真的存在”,前者的原因是不确定的,后者是思想的某种属性,^{〔6〕}根据亚氏对本体论研究对象的规定,后者才是他要研究的存在。(2)从起源看,存在的首要意义是“是什么”^{〔7〕},亚氏把作为动词的“存在”和“是”通用,^{〔8〕}就说明了

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第58页。

〔2〕 同上,第64页。

〔3〕 同上,第61—63页。

〔4〕 同上,第127页。

〔5〕 同上,第95页。

〔6〕 同上,第125页。

〔7〕 同上,第126页。

〔8〕 同上,第135页。

这一点,从这里可以理解,何以亚氏表示存在在原始意义上是实体。(3)从方式看,存在有两种方式,一种是现实方式,一种是质料(潜能)方式。〔1〕(4)从含义看,存在包含三类基本含义,即范畴表、潜能与现实、真实与虚假,〔2〕但它又是多义的,可以表示实体、性质、数量以及其他范畴。〔3〕(5)从性质看,存在既不是与多相并行的一(因为一是共同的),也不是种,它只是一种称谓,实体才是与多相并行的一,〔4〕这实际上说,存在既非本质(一),也非本原(种),实体才是本质。这一点颇为重要。

(二)实体

鉴于亚里士多德认为原始意义上的存在是实体,实体是“存在的第一因”〔5〕,有必要再考察亚氏关于实体的思想,这主要包括:(1)从分类看,亚氏对实体大致采用了四种分类法:A.永恒实体与可感实体:前者指独立于可感事物的、永恒而不运动的实体,其无体积、部分,不可分;〔6〕后者指可感觉的实体,又称为感觉实体〔7〕、感性实体〔8〕,亚氏提到的自然实体基本接近可感实体,他将自然实体与永恒实体对举,便说明了这一点。〔9〕B.不运动不可感实体、永恒可感实体与可消灭可感实体:前者相当于永恒实体;后两者中,永恒可感实体是天文学考察对象,〔10〕它和可消灭可感实体一样伴随

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第269页。

〔2〕 同上,第191页。

〔3〕 同上,第299页。

〔4〕 同上,第197页。

〔5〕 同上,第162页。

〔6〕 同上,第253页。

〔7〕 同上,第38页。

〔8〕 同上,第43页。

〔9〕 同上,第170页。

〔10〕 同上,第255页。

着运动,〔1〕相当于可感实体,这种分类是前一种分类的具体化。

C. 形式实体、质料实体与组合实体:前两者分别由形式和质料组成;〔2〕后者则由形式和质料共同组成。〔3〕

D. 第一实体与第二实体:对前者,亚氏在前期定义其为支撑其他一切事物的载体,其他一切事物都是用来表述它的,〔4〕在后期则明确界定其为形式,〔5〕也指灵魂,〔6〕这其实表明了亚氏以形式为第一实体(本体),而形式作为寓于个别中的一般本质必须通过人的灵魂得到把握;对后者,则是种和属,它们被用来说明第一实体,其中属比种更接近第一实体,更能被称为第二实体。〔7〕

(2) 从起源看,实体是由某种自然物生成的东西,〔8〕它的原因和本原,是本体论须加研究的“首要的东西”〔9〕。

(3) 从方式看,实体有生成和消灭。〔10〕

(4) 从含义看,亚氏对实体的含义作过两种划分:一种认为实体包含不用述说他物的终极载体和可分离的“这个”,前者又包括土、火、水等东西、灵魂等内在的东西、内在起规定作用且离开它整体也将随之消灭的东西(如面之于体)这三种,后者则是形式(“所以是的是”),其原理即定义;〔11〕另一种认为实体包含所以是

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社 2003 年版,第 243 页。

〔2〕 同上,第 167 页。

〔3〕 同上,第 150 页。

〔4〕 亚里士多德:《范畴篇》,秦典华译,见《工具论》上册,中国人民大学出版社 2003 年版,第 8 页。

〔5〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社 2003 年版,第 138 页。

〔6〕 同上,第 149 页。

〔7〕 亚里士多德:《范畴篇》,秦典华译,见《工具论》上册,中国人民大学出版社 2003 年版,第 7—8 页。

〔8〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社 2003 年版,第 137 页。

〔9〕 同上,第 59 页。

〔10〕 同上,第 297 页。

〔11〕 同上,第 97 页。

的是、普遍、种和载体。^{〔1〕}比较这两种划分可见,载体、所以是的是这两种成分是共有的,后一种划分中的普遍、种接近于前一种划分中的灵魂,却不同于前一种划分中的具体事物,这反映了亚氏思想发展的复杂过程。(5)从性质看,首先,实体不属于普遍,不由普遍组成,而是一个“这个”^{〔2〕},因为普遍只表示“这样”,而不表示“这个”^{〔3〕},普遍述说载体,实体却不述说载体;^{〔4〕}其次,实体在定义上、认识上、时间上都是最初的;^{〔5〕}再次,实体在数目上保持单一,在性质上允许相反;^{〔6〕}第四,实体是事物“最后的属差”^{〔7〕},事物的定义是种加属差,这一点,可以说是亚氏对后世思想发展作出的重要贡献。

(三)所以是的是

鉴于存在的首要意义是“是什么”,作为存在第一因的实体的重要含义是“所以是的是”,亚氏著名的四因说中的形式因即“实体和所以是的是”^{〔8〕},而在亚氏看来,“所以是的是即是什么”^{〔9〕},这就有必要再深入考察他关于“所以是的是”的思想,他认为这一思想从来没有人明确提出过,^{〔10〕}其主要包括这几方面:(1)从分类看,“所以是的是”是思想中最为同一的东西,是不可分的,^{〔11〕}它直接地是个一。^{〔12〕}

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第128—129页。

〔2〕 同上,第218页。

〔3〕 同上,第155页。

〔4〕 同上,第154页。

〔5〕 同上,第127页。

〔6〕 亚里士多德:《范畴篇》,秦典华译,见《工具论》上册,中国人民大学出版社2003年版,第12页。

〔7〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第152页。

〔8〕 同上,第7页。

〔9〕 同上,第131页。

〔10〕 同上,第20页。

〔11〕 同上,第93页。

〔12〕 同上,第173页。

(2) 从起源看,唯有实体才有“所以是的是”〔1〕,“所以是的是”适用于实体,〔2〕由于实体属于个体,是一个“这个”,“所以是的是”与个体发生了既相同又不同的关系,〔3〕亚氏指出,在第一实体那里,“所以是的是”与个体是相同的。〔4〕(3) 从方式看,“所以是的是”没有质料,是一种“实现能力”〔5〕,也即现实,这是因为在亚氏看来,现实先于潜能,形式(本质)是现实的。(4) 从含义看,亚氏论述了“所以是的是”的四个重要的所指内容: A. 形式,这是“所以是的是”的最主要含义,亚氏反复表示,他所说的“所以是的是”就是“形式或模型”〔6〕,是“整体、组成和形式”〔7〕,是“无质料的实体”〔8〕,那显然指形式实体,形式不能生成,“所以是的是”同样不能生成,〔9〕因为“所以是的是依存于形式和现实”〔10〕,他甚至明确宣告,“至于形式,我说的是所以是的是。”〔11〕 B. 本质,亚氏又将“所以是的是”与“本质”在相同意义上使用,〔12〕其实,在亚氏本体论思想中,第一实体(本体)正是形式和本质,形式即本质。 C. 原因,亚氏表示过,“所以是的是”从逻辑上讲也即原因,“这个原因就是形式,也就是实体”〔13〕,这实际仍在从侧面强调“所以是的是”是形式,这一思想实乃亚氏本体论思想的核心和精华。 D. 定义,

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社 2003 年版,第 134 页。

〔2〕 同上,第 132 页。

〔3〕 同上,第 137 页。

〔4〕 同上,第 151 页。

〔5〕 同上,第 257 页。

〔6〕 同上,第 85 页。

〔7〕 同上,第 86 页。

〔8〕 同上,第 138 页。

〔9〕 同上,第 141 页。

〔10〕 同上,第 167 页。

〔11〕 同上,第 147 页。

〔12〕 同上,第 161 页。

〔13〕 同上。

亚氏又指出每一个东西的唯一定义是“所以是的是”〔1〕,形而上学“应该揭示所以是的是和定义是如何存在的”〔2〕,他由此把定义和“所以是的是”并称。〔3〕(5)从性质看,“所以是的是”乃是“就其自身而言的东西”,也就是“不出现于定义中的东西,且自身得到说明”、“其原理即是其定义的事物”〔4〕。

理清以上三个关键词后,再从前后思想的发展演变过程看,我们就会发现亚里士多德的本体论思想并不始终定于一尊,而有着不同内容,其大致包含下面三点。

(一)本体是具体事物

在《范畴篇》第五卷中,亚氏认为具体事物是第一本体。他指出,除第一实体外,其他所有事物或被用来述说作为主体的第一实体,或存在于作为主体的第一实体中。〔5〕第二实体则用来说明第一实体,那就是属和种,而属比种更接近第一实体,因而更有资格被称为第二实体。例如,一个具体的人——张三是第一实体,张三又属于无足的动物,又属于人,“无足的动物”和“人”就是第二实体,而“无足的动物”较之“人”更有资格被称为第二实体。在亚氏对本体的这一界定中,本体包括个体性,第一实体表明了一个“这个”,第二实体则更多地表明了某种性质。〔6〕简言之,亚氏在此认为,个别性越大,本体性也越大,越是一般的,本体性也越小。

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第116页。

〔2〕 同上,第120页。

〔3〕 同上,第168页。

〔4〕 同上,第130—132页。

〔5〕 亚里士多德:《范畴篇》,秦典华译,见《工具论》上册,中国人民大学出版社2003年版,第7页。

〔6〕 同上,第10页。

(二) 本体是神(至善)

在《形而上学》第十二卷中,亚氏认为神是第一本体。他指出,存在着一种永恒的、不运动的实体,这就是理性、“至善”,也就是神:“神是有生命的、永恒的至善”〔1〕,因为“在万物之中,善是最高的本原”〔2〕。这一实体的特征是不带有任何质料,由于质料属于潜能,至善(神)这个本体以完全现实性为特征,以自身为对象。〔3〕善居于实践之中,〔4〕而他与实践作过明确界说,即“目的寓于其中的活动”〔5〕,在亚氏看来,理智永远有所为而为,其界限就是目的,就是善,〔6〕这种鲜明的目的论性质,显然继承了古希腊哲学的传统。

(三) 本体是形式(本质)

这是最为重要的一点,在《形而上学》第七卷及与之相关的后面两卷中,亚氏认为形式是第一本体。虽然在《范畴篇》中亚氏以具体事物为第一实体,他现在提出了“形式先于质料”这一极为重要的思想。〔7〕形式为何会先于质料呢?因为在亚氏看来,形式是现实,质料是潜能,而现实先于潜能。那么,现实为何先于潜能呢?对这个多少有悖于今天人们之理解的思想,亚氏在《形而上学》第九卷中借助四条理由作了论证:(1)生成上在后的东西在形式上在先,现实在生成上自然是后于潜能的,但它由于已经具有形式,故仍先于潜能,例如成人先于儿童、男子先于精子,成人和男子就是现实,儿童和精子则是潜能。(2)生成总是为了走向某个目的,而这个目的就是现实,正是为实现

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第253页。

〔2〕 同上,第260页。

〔3〕 同上,第259页。

〔4〕 同上,第269页。

〔5〕 同上,第183页。

〔6〕 同上,第35页。

〔7〕 同上,第129页。

这个作为目的的现实,才需要作为手段的潜能,在这个意义上,现实也先于潜能。(3) 质料本身总是潜在地存在着的,除非它进入形式中,它才能现实地存在,才能完全实现,“因为能够存在并不必定存在。”〔1〕(4) 由于永恒的事物在实体性上先于可消灭的事物,而永恒的事物是现实的,不是潜能的(因为一切潜能同时也是相反方面的潜能,会趋向相反,所以潜能无法保持永恒),所以,现实先于潜能。〔2〕 亚氏由此将形式标举为第一实体。这一形式,就是具体事物中去除质料后剩下的东西,也就是寓于具体事物中的本质。在此,亚氏对本体的界说又带上了鲜明的本质论色彩,这是他的本体论思想的主要方面。

总起来看,亚里士多德关于本体的思想包含了上述三方面,而关于第一本体属于形式和本质的观点则是其本体论思想的主导方面。在亚里士多德以前,无论是巴门尼德还是柏拉图,都把一般和个别截然对立起来,把存在或理念视为截然超越于经验现实之上的东西,亚氏则提出一般寓于个别之中,作为事物一般本质的形式就存在于具体事物中,这在本体论上大大拓深了一步。但在认识论上,亚里士多德仍没有跳出古希腊将知识(理性认识)和意见(感性认识)截然分开的传统,他认为包括可感实体和理念在内的个别实体均不可定义,〔3〕实际上仍取消了对个别事物(的本质)进行理性认识的可能性,因而仍将世界二重化了,这是亚氏本体论思想的矛盾之处。尽管如此,他关于本体是本质的思想对后世哲学家产生了重大影响,正如海德格尔指出的,“希腊人的哲学达到西方统治地位不是从其原始的开端达到的,而是从其开端的终结达到的,而此终结在黑格尔处被伟大而

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社 2003 年版,第 250 页。

〔2〕 同上,第 186—188 页。

〔3〕 同上,第 157 页。

终成定局地定形为完成了。”〔1〕他所说的希腊哲学的终结,正是指亚里士多德哲学,〔2〕正如他所言,黑格尔的本体论思想,把这一终结发挥到了极致。而在讨论黑格尔的本体论思想前,理应简要回顾一下近代本体论思想的发展概貌。

二 近代本体论

在柏拉图和亚里士多德的双重影响下,中世纪本体论思想表现出了与神学合流的特征。继圣奥古斯丁认定一切存在物都由上帝创造出来之后,波爱修指出,“种”和“属”是存在于个体事物中的共相,它们一方面存在于个体事物中,另一方面又可以不依赖于个体事物可感知的具体形体而被理解为这种个体的相似性的集合,即共相。〔3〕安瑟尔谟提出了有关上帝存在的本体论证明,他认为,一个无与伦比的伟大存在者既存在于心中也存在于现实中,而上帝是个无与伦比的伟大存在者,所以上帝既存在于心中也存在于现实中。〔4〕这个论证遭到高尼罗的反对,他的反对理由大致有四条:其一,一个人所理解的东西并非必定已在他心中,否则,一切毫无存在根据的不真实对象也全都可以存在于他心中了;其二,一个人无法以任何事物的属性来设想上帝,只能以心中的感情来设想上帝,因而无法获得上帝的真理;其三,存在于一个人心中的存在者未必也存在于现实中;其四,最伟大之物未必不能被设想为不存在。〔5〕

〔1〕 海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆1996年版,第188页。

〔2〕 同上,第17页。

〔3〕 波爱修:《波尔费留〈引论〉注释》,汪子嵩、李真译,见北京大学哲学系编:《西方哲学原著选读》上卷,商务印书馆1981年版,第233页。

〔4〕 安瑟尔谟:《宣讲》,周辅成译,见北京大学哲学系编:《西方哲学原著选读》上卷,商务印书馆1981年版,第241—243页。

〔5〕 高尼罗:《为愚人辩》,周辅成译,见北京大学哲学系编:《西方哲学原著选读》上卷,商务印书馆1981年版,第244—250页。

稍后,托马斯·阿奎那又从运动变化、动力因性质、可能性和必然性、真实性等级和目的因五方面论证了上帝的存在,^{〔1〕}其中,动力因和目的因明显受到了亚里士多德形而上学的影响,他还区分了存在者的五重意义:(1)不能同时既肯定又否定;(2)以动词“有”表示的一个命题的真相;(3)“种”;(4)事物本质性;(5)不在他物中的实体。^{〔2〕}这集中代表了中世纪本体论思想的高峰。

近代以来,尽管出现了“认识论转向”,但不表示本体论退出了历史舞台,哲学家们仍继续探究着本体论问题。康德的批判哲学认为,传统本体论所寻求的不变本原或本质,只是一种先验幻相,其存在只能通过信仰来加以把握,因为在康德看来,人类只具备感性直观能力,不具备知性直观能力,而本体论需要付诸理性能力和概念方式,自然难以被普遍有效地建构起来。康德对本体论的这拦腰一击固然影响到十九世纪后叔本华等人的意志哲学,但在康德之后,黑格尔却再次建立起了一个庞大的本体论思想体系,把近代形而上学推向了顶峰。

黑格尔指出,康德认为不存在任何关于真理的认识,世界的本质是一个不可理解和把握之物,从而精神只能停留在信仰里,这是一种肤浅的思想。^{〔3〕}他由此重新定义了哲学:“对于各个对象的思维考察”^{〔4〕},“作为百科全书的科学”^{〔5〕}。并重新规定了哲学的任务,认为哲学应当把信仰完善为精神和真理,^{〔6〕}把表象转变为思想和概念,^{〔7〕}用概

〔1〕 阿奎那:《神学大全》,周辅成译,见北京大学哲学系编:《西方哲学原著选读》上卷,商务印书馆1981年版,第261—264页。

〔2〕 阿奎那:《哲学大全》,王太庆译,见北京大学哲学系编:《西方哲学原著选读》上卷,商务印书馆1981年版,第267—268页。

〔3〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第27页。

〔4〕 同上,第32页。

〔5〕 同上,第48页。

〔6〕 同上,第23页。

〔7〕 同上,第61页。

念进行思维,〔1〕以达到对理念的思维认识,〔2〕认识事物的必然性,〔3〕总之,“整个哲学的任务在于把事物归结为思想,而且是归结为确定的思想”〔4〕,正因为归结为确定的思想,哲学又不同于怀疑论,〔5〕它的最高目的是达成和现实的必然一致。〔6〕黑格尔进而严格规定了哲学研究的对象、方法和工具:

(1) 从对象看,哲学研究的是绝对,〔7〕是理念,〔8〕归根结底是真理。〔9〕什么是真理呢?黑格尔下定义说,真理是内容与其自身的符合,〔10〕是一种内容自己以自己为中介加以统一了的直接自相联系。〔11〕由此推论,真理只建立在概念上,它不同于作为表象与内容之符合的“正确”〔12〕。由于概念论是黑格尔逻辑学的最高层次,这就意味着概念和客观性的绝对统一,哲学研究的又是具体思想,〔13〕是具体现在的东西,〔14〕简言之,“哲学的内容就是现实。”〔15〕

(2) 从方法看,哲学研究需要反思。关于反思,黑格尔的定义是“一种以思想本身为其内容并使思想本身得到意识的思维”〔16〕。具

〔1〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第93页。

〔2〕 同上,第355页。

〔3〕 同上,第229页。

〔4〕 同上,第204页。

〔5〕 同上,第159页。

〔6〕 同上,第36页。

〔7〕 同上,第10页。

〔8〕 同上,第38页。

〔9〕 同上,第79页。

〔10〕 同上,第74页。

〔11〕 同上,第147页。

〔12〕 同上,第309页。

〔13〕 同上,第160页。

〔14〕 同上,第184页。

〔15〕 同上,第36页。

〔16〕 同上,第32页。

体地说：A. 从目的看，反思是为了达到对象的真正性状。^{〔1〕} B. 从特征看，反思总是寻求固定恒久的、确定的和可以支配特殊事物的东西。^{〔2〕} C. 从必要性看，唯有通过反思，才能对直接性——即抽象的普遍性^{〔3〕}——进行加工改造，进而达到实体性的东西。^{〔4〕}

(3) 从工具看，哲学研究的独特工具(形式)是思维。^{〔5〕} 何为思维？黑格尔又定义道，思维是“各种客观东西的真理”^{〔6〕}，是精神的最高内在本质。^{〔7〕} 具体地说：A. 思维的出发点是精神。^{〔8〕} B. 思维的主体是自我，^{〔9〕}所谓自我，是指扬弃了一切特殊东西的纯粹自我存在。^{〔10〕} C. 思维的本质是对直接现有事物的否定，^{〔11〕}其目的在于考察事物本身，^{〔12〕}理念也就是辩证法。^{〔13〕}

黑格尔哲学包括逻辑学、自然哲学与精神哲学三部分，其中逻辑学集中代表了他的本体论思想。在他看来，逻辑学与哲学史的开端是一致的，^{〔14〕}它是研究纯粹理念的科学，其兴趣在于考察内容与其自身的符合，^{〔15〕}其任务在于表明思想是自己规定自己的思维的发展阶段。^{〔16〕}与哲学一样，它的对象是真理，^{〔17〕}是纯粹思维，因而同样离不开反思。

〔1〕 黑格尔：《逻辑学》，梁志学译，人民出版社 2002 年版，第 64 页。

〔2〕 同上，第 65 页。

〔3〕 同上，第 147—148 页。

〔4〕 同上，第 66 页。

〔5〕 同上，第 35、39 页。

〔6〕 同上，第 67 页。

〔7〕 同上，第 43 页。

〔8〕 同上，第 121 页。

〔9〕 同上，第 60 页。

〔10〕 同上，第 70 页。

〔11〕 同上，第 45 页。

〔12〕 同上，第 157 页。

〔13〕 同上，第 357 页。

〔14〕 同上，第 169 页。

〔15〕 同上，第 74 页。

〔16〕 同上，第 233 页。

〔17〕 同上，第 56 页。

由此可知,黑格尔的逻辑学并非一般意义上研究逻辑的科学,而是哲学,是形而上学。他明确把逻辑学和形而上学会合在一起,〔1〕认为现实事物唯有凭借作为概念的逻辑形式,才是真的。〔2〕逻辑学完全不同于形式逻辑,〔3〕不同于亚里士多德创立的工具逻辑,〔4〕逻辑学研究的思辨逻辑高于普通逻辑(知性逻辑),〔5〕因为知性逻辑存在着缺陷:就判断而言,知性逻辑的判断把谓词附加给在它之外独立持续存在的主词,使之变成只是偶然的;〔6〕就推理而言,知性逻辑的推理也仅是主观推理。可见,贯穿黑格尔逻辑学的一对中心范畴是知性与理性。

何为知性?在大陆理性主义哲学时期,一些哲学家如斯宾诺莎已开始注意到人的知性这种能力,康德在《逻辑学讲义》开篇世界说道,感性是人的直观能力,知性则是人的思维能力,“也就是把感觉表象置于规律之下的能力。”〔7〕在康德看来,知性是对表象的一种整理。这个基本思想被黑格尔所继承。黑格尔对表象的定义是“我们所意识到的情感、直观、欲求、意志等等的规定性”〔8〕,他指出表象具有两个特点,一是将普遍性个别化,二是相互外在地彼此并列或前后相继,与之不同,知性却超越了表象的模糊、孤立规定,设立了普遍与特殊等必然性关系。〔9〕这与康德的知性观是一致的。黑格尔对知性的定义是“只产生有限规定并活动于这类规定的思维”〔10〕。具体地说:A. 从

〔1〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第68页。

〔2〕 同上,第297页。

〔3〕 同上,第294页。

〔4〕 同上,第63页。

〔5〕 同上,第160页。

〔6〕 同上,第303—304页。

〔7〕 康德:《逻辑学讲义》,许景行译,商务印书馆1991年版,第1页。

〔8〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第34页。

〔9〕 同上,第61页。

〔10〕 同上,第79—80页。

原则看,知性是抽象的同一性。〔1〕 B. 从特征看,知性以分离和抽象的方法设定与特殊东西对立的普遍东西,〔2〕坚持一个规定性而排斥另一个规定性,〔3〕它习惯了批评理性所说的一切自相矛盾,习惯了从理念的两个被分离了的端项来表述事物,〔4〕导致非此即彼的独断论,〔5〕即所谓“知性形而上学”〔6〕。C. 从地位看,知性在思辨哲学中有存在合法性,它在认识上有助于人把握对象的特定差别,在实践中有助于人坚持确定的职业方向,就此而言,艺术、宗教和哲学都离不开知性的作用,〔7〕尽管如此,知性却又是一个不可停滞不前的阶段。〔8〕 D. 从局限看,第一,知性局限于抽象的普遍,却无力进展到普遍东西的特殊化,〔9〕第二,知性只抓住个别范畴,却没有把这些个别范畴视为理念发展的特定阶段,〔10〕因此,第三,知性是有限的,而非终极的东西。〔11〕知性便需要进而发展为理性。

何为理性?黑格尔对之的定义是“把纯粹同一性当作对象或目的的抽象自我或思维”〔12〕。它不是由外在的异己内容加以规定,而是自己规定自己。应该说,在黑格尔逻辑学中,理性和理念经常不加区别地使用,他指出,理性可以被理解为理念,这是理性的真正哲学意义,〔13〕这一点也可从他的此类表述中见出:“理念根本是具体

〔1〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第162页。

〔2〕 同上,第152页。

〔3〕 同上,第177页。

〔4〕 同上,第356页。

〔5〕 同上,第87、140、155、188、230、260页。

〔6〕 同上,第87、185页。

〔7〕 同上,第153—155页。

〔8〕 同上,第95页。

〔9〕 同上,第96页。

〔10〕 同上,第242页。

〔11〕 同上,第155页。

〔12〕 同上,第110页。

〔13〕 同上,第355页。

的、精神的统一,而知性则在于仅仅理解抽象的、因而片面的和有限的概念规定。”〔1〕和知性比较的应当是理性,他把知性较之以理念,可见理性与理念在黑格尔逻辑学中含义基本相同。他对理念的定义是:“自在自为的真理”、“概念和客观性的绝对统一”〔2〕。理念即绝对,〔3〕即主体,即精神,理念中的最高环节又是绝对理念,正是它充分见证了人的最高独立性。〔4〕特别是,他认为理念以自身为对象,〔5〕显然与巴门尼德和亚里士多德的观点一脉相承。在黑格尔心目中,理念构成了历史的本质,〔6〕理念就是世界,〔7〕这突出体现了他赋予逻辑学无所不包的强大体系力量的意图。

那么,知性与理性呈现何种关系呢?康德最早提出了这两者之间的区别。黑格尔发挥了这一区别后指出:知性是直接地、个别存在的有限思维规定,理性则是无限的;〔8〕知性是不固定的、非终极的,理性却是固定终极的,它超出知性范围,把知性作为观念性环节扬弃到自身之内。〔9〕黑格尔反复强调后一点,认为真正的无限性并不单纯存在于有限性的彼岸,而是既在他物中,也在自身中,〔10〕那种视自己为无限性之抽象对立物的有限性只是单调无限性,〔11〕只是“知性的无限”而已。〔12〕事实上,他的逻辑学恰恰分为存在论、本质论和概念(理

〔1〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第6页。

〔2〕 同上,第353页。

〔3〕 同上,第47页。

〔4〕 同上,第289页。

〔5〕 同上,第374页。

〔6〕 同上,第49页。

〔7〕 同上,第373页。

〔8〕 同上,第82—83页。

〔9〕 同上,第162页。

〔10〕 同上,第183页。

〔11〕 同上,第203页。

〔12〕 同上,第186页。

念)论这正反合的三大部分,知性基本对应第二部分,它被对应于理性的第三部分统摄于其中了。

先考察存在论。黑格尔主张,存在是逻辑学的开端,〔1〕他对存在的定义是:无规定性的直接性,先于一切规定性的无规定性,作为最原始环节的无规定性,〔2〕完全没有得到映现的直接性和向他物的过渡。〔3〕须注意的是,在这里,存在不是可感觉和直观的东西,而是纯粹的思维规定,〔4〕因而不是具体而是抽象的,〔5〕这一点并不同于存在主义所说的存在。作为逻辑学的开端,存在是贫乏的思维规定,〔6〕黑格尔从质、量和尺度这正反合三环节论述了存在。

再考察本质论。黑格尔对本质的定义是:已经被否定的存在,已经得到了被扬弃的存在,〔7〕在自身中映现的存在(自内映现的存在)。〔8〕由此可见,本质的独特规定在于映现。〔9〕所谓映现,即指思维过程里的第一次扬弃,存在在映现中成为映像,映像是指“存在或直接性的最切近的真理”,映像不等于现象,得到发展了的映现才是现象,现实则又高于现象。〔10〕关于现象,值得比较的有两点:(1)现象比存在更高级、更丰富,〔11〕这点与存在主义又不同。(2)现象与本质也存在联系,本质唯当表现为现象时才是真的,〔12〕现象不表现本质中

〔1〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第291页。

〔2〕 同上,第168页。

〔3〕 同上,第264页。

〔4〕 同上,第73页。

〔5〕 同上,第176页。

〔6〕 同上,第290页。

〔7〕 同上,第212页。

〔8〕 同上,第215页。

〔9〕 同上,第216页。

〔10〕 同上,第246页。

〔11〕 同上,第247页。

〔12〕 同上,第218—219页。

没有的东西,本质中也没有不表现出来的东西。〔1〕黑格尔从本质、现象和现实这正反合三环节论述了本质。

那么,存在与本质又呈现何种关系呢?两者有联系,本质是存在的自我扬弃。至于区别,我们可以把黑格尔的有关说法归纳为四点:(1)在存在里发生的是过渡,其联系形式是我们的反思;在本质里发生的则是映现,其联系形式是固有的规定。(2)在存在里,某物变成他物时,该物便消失了;在本质里,某物与他物的差异却得到了保存。(3)在存在里,两个规定的联系是潜在的;在本质里,两个规定的联系却已设定起来。(4)在存在里,一切都是直接的;在本质里,一切则都是相对的。〔2〕存在与本质代表了思维进程的前两阶段。

最后考察概念(理念)论。这无疑是思维活动的最高阶段。黑格尔对概念的定义简言之,就是存在与本质的统一。〔3〕概念是唯一真实的东西,〔4〕是任何事物中第一性的东西。〔5〕概念的三个环节——普遍性、特殊性和个别性,〔6〕也是定义的三个必备环节。〔7〕黑格尔又从主观概念、客体和理念这正反合三环节论述了概念。

总起来看,黑格尔的逻辑学沿着从存在、本质到概念逐层递进的路径,事实上建构起了一个极为庞大的本体论体系。这个本体论体系尽管根本上意在探索世界的存在,事实上却把世界的存在高度本质化了。他虽在批判思想对客观性的第一种态度——形而上学时,以批判姿态给出了一个关于本体论的界定——“关于本质的抽象规定的学说”〔8〕,

〔1〕黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第258页。

〔2〕同上,第213页。

〔3〕同上,第291页。

〔4〕同上,第163页。

〔5〕同上,第299页。

〔6〕同上,第297页。

〔7〕同上,第367页。

〔8〕同上,第88页。

然而我们看到,黑格尔本人的本体论思想恰是一种十分明显的本质主义思想,他意图把丰富的现实生活全部纳入思维(精神)的纯粹抽象活动中去,可谓将传统形而上学思想推向了极致。随着对形而上学怀疑之声的逐渐兴起,现代本体论思想终于走上了艰苦检讨和超越形而上学的新征途。

三 现代本体论

西方本体论思想发展到现代,因其在者化倾向而越来越引起思想家们的深刻反思,他们力图赋予本体论思想以现代内涵,恢复本体论原有的追问存在的力量。海德格尔是其中最具代表性的一位思想家。

在基本看法上,海德格尔既注意到了本体论的狭义意义,又注意到了本体论的广义意义,他把一生的主要精力用于探索后一意义,对后者的探索又以对前者的不懈批判为思想基础。他指出,“本体论”这一名称最初出现于十七世纪,在柏拉图、亚里士多德直至康德的西方传统思想中,它是“关于在者的学说”,这在海氏看来其实还只是本体论的狭义意义,因为这样的本体论只追究范畴及其条理,只以范畴为“在”之性质和目标,所谓范畴,按黑格尔的界定是“纯粹的知性概念”〔1〕,按海德格尔的界定则是“非此在式的存在者的存在规定”〔2〕,即失去了对“在”之领会的在者,〔3〕其表面上的不言而喻归根结底却是令人

〔1〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第105页。

〔2〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第52页。

〔3〕 黑格尔以范畴为知性概念,海德格尔在谈论范畴时同样不排除这一层内涵,只是把知性进一步视为在者,这从海氏在谈论在者时频频使用与黑格尔逻辑学重要概念一致的“知性”概念这点即可见出。根据三联书店1999年版《存在与时间》中译本统计,海氏对“知性”一词的使用达十九次之多,分别见第172、212、299、322、329、334、335、336、338、353、355、356、359、360、375、381、428、446、459页。

惊讶的。〔1〕他接着指出,“本体论”一词还可以在广义上使用,这时,它指“那种要把在摆到语词上来的努力,并且这种努力是通过提出‘在(而不只是在者本身)是怎么回事这个问题’来实现”的〔2〕。因此,海氏认为,自己对“在”的追问,其用意“并非是为了建立一个传统意义上的本体论”〔3〕,而是建立广义意义上的本体论,即追问“在”的本体论,他把这种本体论称为“生存论存在论”。

从这个基本看法可见,海德格尔从事的本体论研究是始终围绕“在”与“在者”这两个关键词展开的。对“在”与“在者”,海氏均作了明确界定。他指出,所谓“在”,指“进入无蔽境界”〔4〕,海氏固然从语法学角度声称“在”不同于“存在”〔5〕,但这两个词实际上是一致的,理由可以从海氏对“意义”一词的界定中找到:海氏认为,所谓意义,指“在的敞开状态”〔6〕,敞开即无蔽,也指存在者“就其存在得以通达”〔7〕,在的敞开、无蔽即存在的通达,由此可见“在”与“存在”的含义在海氏思想中应是一致的;所谓“在者”,海氏认为有两层含义,其一指“总是在着的存在”,其二指“在着”〔8〕。一言以蔽之,海氏的本体论思想意在探讨存在与存在者的关系,把数千年来被存在者化了的的存在重新恢复出来:“存在不能由存在者得到解释。”〔9〕《存在与时间》这部巨著便

〔1〕 海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆1996年版,第186页。

〔2〕 同上,第41页。

〔3〕 同上,第42页。

〔4〕 同上,第170页。

〔5〕 同上,第63页。

〔6〕 同上,第84页。

〔7〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第370页。

〔8〕 海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆1996年版,第31页。

〔9〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第239页。

以“从原则上廓清存在问题”为鲜明己任。^{〔1〕}这包含了海德格尔对他之前西方本体论之不足的洞察和批判。

具体地说,海德格尔深刻批判了古代本体论、笛卡尔的本体论、康德的本体论、黑格尔的本体论和现代生命哲学的本体论:(1)他首先批判了古代本体论,认为古代本体论生长于其上的方法基础不够源始,^{〔2〕}希腊本体论便把逻辑奠基于现成事物,^{〔3〕}人被理解为理性的动物,是现成存在和摆在那儿的,^{〔4〕}这一关于人的定义,遮蔽了它所从出的现象基地,^{〔5〕}根本上是个动物学的定义,以此为滥觞,西方后世心理学、伦理学、人类学等都在这个定义造成的晦昧不明中发展,^{〔6〕}从这一纠正出发,他重新解读了巴门尼德“思维与存在同一”这句思想表述,指出这句话应被理解为“各种方式的讯问和在是交互归属的”^{〔7〕},并认为这句话最先清楚地界说了人的在之本质。^{〔8〕}(2)他又批判了笛卡尔的本体论,认为当笛卡尔主张“我思故我在”之际,“我在”的存在的意义未被规定清楚,^{〔9〕}在这一命题中,不再有纯粹的让人来看,只有让人把某种东西“作为”某种东西来看,这就带来了蒙蔽的危险,^{〔10〕}笛卡尔将数学认识作为把握存在者的方式,存在者的存在于是变得凭借数学方可通达,^{〔11〕}这仍然是现成地去把握存在者的方

〔1〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第31页。

〔2〕 同上,第187页。

〔3〕 同上,第193页。

〔4〕 同上,第57页。

〔5〕 同上,第192页。

〔6〕 海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆1996年版,第142页。

〔7〕 同上,第146页。

〔8〕 同上,第166页。

〔9〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第28页。

〔10〕 同上,第40页。

〔11〕 同上,第112页。

式,因而笛卡尔开创的认识论转向也无法令人满意,被这一转向预设为前提的主客体关系,在海氏看来却是“不祥的成见”〔1〕,他进而批判了近代以来的认识活动,认为在存在论上,“认识究竟是什么以及它究竟如何存在”这一关键问题并未得到澄清,〔2〕认识活动流传下来的处理方式已在存在论上披上了伪装,使其存在全然不可视见了,〔3〕但事实上,“先天性”或“绝对主体”等认识论课题,都需要首先被奠定存在论基础。〔4〕(3)他再批判了康德的本体论,认为康德的先验哲学奠基于主观先天性,〔5〕他立足于主体中,先验证明本身从“我之内”出发,但承担着这一证明任务的时间却在“我之内”被经验到,因而时间仍提供了现成的基地,使证明得以跳到“我之外”去,〔6〕在此,主体描述的是一种总已现成的事物的同一性与持存性,〔7〕就此而言,康德关于本体论问题的提法,在根本方向上仍然是希腊式的。〔8〕(4)他同样批判了黑格尔的本体论,认为其《逻辑学》继承了无根的希腊本体论,把本体论降低为不言而喻之事,却没有就存在本身来发问。〔9〕(5)他还批判现代生命哲学的本体论,认为“生命”本身未作为一种存在方式在存在论上得到澄清,〔10〕生命哲学所说的体验,仍局限于主体性形而上学范围内,〔11〕这成了生命哲学的根本缺陷。

〔1〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第29页。

〔2〕 同上,第71页。

〔3〕 同上,第154页。

〔4〕 同上,第263—264页。

〔5〕 同上,第128页。

〔6〕 同上,第235页。

〔7〕 同上,第364页。

〔8〕 同上,第31页。

〔9〕 同上,第26页。

〔10〕 同上,第55页。

〔11〕 海德格尔:《在通向语言的途中》,孙周兴译,商务印书馆2004年版,第124页。

基于上述考察,海德格尔在《存在与时间》开篇明确指出,重提存在的意义问题是必要的,因为概括起来看,以往种种形而上学,在有关存在的下面三点理解上都是失误的:(1)认为存在是最普遍的概念;(2)认为存在作为概念不可定义;(3)认为存在是自明的概念。其实,在海氏看来,存在这一概念至今仍然是相当晦暗的,其意义在数千年思想史上总遭受着不同程度的遮蔽。为此,他试图发展出一种新的追问存在意义的本体论思想,这种思想,是被他通过“基础存在论”建构加以实现的,而要了解“基础存在论”,先要了解海德格尔本体论哲学的基本出发点——“此在”。

“此在”(Dasein)是海德格尔用以解答存在问题的入思途径。海氏认为,要彻底解答存在问题,必须就某种存在者的存在来使这种存在者透彻可见,这种存在者就是“我们自己向来所是的存在者”〔1〕,也就是此在。在另一处地方,他也从生存论上把此在界定为“操劳在世的存在与其他人的存在”〔2〕。在《存在与时间》中,海氏从存在者层次、存在论、源始的一切存在者层次与存在论这三点上突出规定了此在在生存论分析中的优先地位。〔3〕此在在这里实即指人,海氏意在以此在这一“典型的存在者”作为“本真分析工作的出发点”〔4〕,要证明存在超越存在者,就要先证明典型存在者的存在超越这一典型存在者,这一典型存在者就是此在:“此在必须超越被专题化了的的存在者。”〔5〕在稍后的《形而上学导论》中,海氏主张摒弃所有“包括人在内”的特殊、个别的在者的优越

〔1〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第9页。

〔2〕 同上,第320页。

〔3〕 同上,第16页。

〔4〕 同上,第43页。

〔5〕 同上,第412页。

地位,〔1〕就是说,此在作为出发点,到了后期已引起海氏的不满。但无论如何,此在毕竟已成为海氏本体论的基本出发点,没有此在便没有基础存在论,对海氏本体论思想的把握也便失去了判断准绳。

按照海德格尔明确的界定,“基础存在论”指“对此在的存在论的分析工作”〔2〕,其目的是解答“一般存在的意义问题”〔3〕,对此,海氏表述得相当清楚:“基础存在论的讨论为一般的存在问题作准备,它力求达到最原始的、奠立基础的生存论真理。”〔4〕简言之,基础存在论分析此在,而对此在的分析,则构成了关于存在之领会的“准备性的基础分析”〔5〕,因此,整部《存在与时间》的探索目的正是基础存在论。〔6〕

那么,如何以此在为出发点建构基础存在论?这首先涉及方法论问题。海德格尔指出,存在论只有作为现象学来把握才是可能的,〔7〕现象学和存在论是不矛盾的,〔8〕他甚至认为哲学就是“普遍的现象学存在论”〔9〕。这就又必须追问:何为现象学?对于现象与现象学,海氏均作了明确说明,无论在思想前期还是后期,他都说,现象是指“作为存在及存在结构显现出来的东西”〔10〕,它不能被作为对象来加以把握,尤其是不能被作为自我意识的对象来加以把握,〔11〕现象

〔1〕 海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆 1996 年版,第 6 页。

〔2〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店 1999 年版,第 17 页。

〔3〕 同上,第 212 页。

〔4〕 同上,第 361 页。

〔5〕 同上,第 246 页。

〔6〕 同上,第 153 页。

〔7〕 同上,第 42 页。

〔8〕 同上,第 45 页。

〔9〕 同上,第 492 页。

〔10〕 同上,第 74 页。

〔11〕 海德格尔:《在通向语言的途中》,孙周兴译,商务印书馆 2004 年版,第 126 页。

学则是指“让人从显现的东西本身那里如它从其本身所显现的那样来看它”〔1〕。这两个说明都牵涉到显现,那意味着基础存在论建构须如其本然显现出此在的存在论结构。

从现象学立场显现此在的存在论结构,第一步工作是分析此在的性质。海德格尔指出,此在有两种基本性质:(1)“怎样去是”(existentia)先于“是什么”(essentia)。〔2〕 因为他认为,“是什么”只是一种对现成存在的提法,自柏拉图以来,当说某物“是什么”,便已包含了对该物之本质的追问,〔3〕而现成性却是“非此在式的存在者的存在方式”〔4〕,它不能代表此在的本质。此在的本质就在于生存,〔5〕“怎样去是”即指此在的生存。那么,什么又是生存呢?海氏明确界说道,生存是“此在能够这样或那样地与之发生交涉的那个存在,此在无论如何总要以某种方式与之发生交涉的那个存在”,质言之,生存就是“可能性”〔6〕,也就是“以其存在本身为本旨的有所领会的能在”〔7〕。对“怎样去是”就是生存和可能性这点,海氏说得很清楚:“某某事物作为它所是的东西能在其可能性中得以把握。”〔8〕生存即可能性这一思想贯穿着整部《存在与时间》。所谓可能性,海氏明确地界定为“尚未现实的东西和永不必然的东西”,他并且特别指出可能性属于“生存论环节”〔9〕,因

〔1〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店 1999 年版,第 41 页。

〔2〕 同上,第 49 页。

〔3〕 海德格尔:《在通向语言的途中》,孙周兴译,商务印书馆 2004 年版,第 194 页。

〔4〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店 1999 年版,第 133 页。

〔5〕 同上,第 135、362 页。

〔6〕 同上,第 15 页。

〔7〕 同上,第 268 页。

〔8〕 同上,第 369 页。

〔9〕 同上,第 167 页。

而它比现实性更高,是领会和把握现象学的唯一方向。〔1〕可能性必然包含于此在的存在论结构中,“此在在其存在中总已经和它本身的一种可能性合在一起了。”〔2〕在此在的生存论结构上,死亡是最本己的可能性,〔3〕向死存在就是向着一种可能性的存在,〔4〕死是存在论上的“尚未”,而非存在者层次上的“亏欠”,此在向死而生,因为它的“尚未”是属于它的,这见证了此在的生存:“尚未的可能的存在或不存在”〔5〕。这在根本上关涉到了此在的自由,“自由仅在于选择一种可能性”〔6〕,自由又是人的最高存在方式,所以,对于此在—生存—可能性—自由这条线索,海氏有这样的总结:“人的实质是生存”、“人的实体是生存”。从这里也可看出,作为海氏基础存在论出发点的此在确实指人。(2) 向来我属性质。〔7〕此在又是我自己向来所是的那个存在者,此在在存在者层次上离自己最近,在存在论上离自己最远,然而在前存在论上对自己却并不陌生。〔8〕

这里需要强调的,是海德格尔关于此在之存在方式的两个基本特征的重要阐述。〔9〕(1) 存在不等于把捉。当我们说此在的生存是一种可能性的展开时,并不是说可以由此在的现实性部分去把捉此在的可能性部分,就像通过亏缺的、局部的月亮去把捉盈满的、整体的月亮那样,我们以为由现实性、局部去把捉可能性、整体,但这时我们已预设了一个先行存在的固定整体,因而所持的潜在立场仍是现成式

〔1〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店 1999 年版,第 45 页。

〔2〕 同上,第 221 页。

〔3〕 同上,第 288 页。

〔4〕 同上,第 299 页。

〔5〕 同上,第 280 页。

〔6〕 同上,第 326 页。

〔7〕 同上,第 50 页。

〔8〕 同上,第 19、51—52、355 页。

〔9〕 同上,第 280 页。

的,我们以为,可能的整体部分的性质也可以在现实的局部部分的性质中找到,但实际上,这两部分已经由于我们的现成式把握方式而截然割裂开来了。与之不同,对此在的存在来说,此在始终已经是可能性本身。(2) 存在也不等于逐渐生成。此在的存在,不是像果实那样从无到有渐次生成出来的,那个“尚未”,是作为此在之本已存在的组建因素现身的,不存在逐渐生成的过程。海氏反复申明的存在的“一跃”〔1〕、“跳跃”〔2〕,正应当从这一点上来正确理解。

明确此在的性质后,海德格尔就从“世界之为世界”、“在世”和“在之中”本身这三个组建环节,描述了此在在世这一此在的基本生存论结构,这也是对基础存在论的现象学描述。(1) “世界之为世界”。海氏认为,世界是此在的一种生存论规定,〔3〕它指“意蕴的指引整体”〔4〕。所谓意蕴,是指此在自己先行地对自己的在世有所领会,它构成世界的结构。〔5〕所谓指引,则是指“上手的东西的用具状态”〔6〕。这里又牵涉到用具、上手状态和在手状态等彼此密切相关的术语。所谓用具,是指“上手的东西”〔7〕。所谓上手状态,指“存在者的如其‘自在’的存在论的范畴上的规定”〔8〕,简单说也就是指存在者的存在,例如,锤本身揭示了锤特有的称手,锤的这一存在方式便是它的手上状态。〔9〕与之对应,所谓(现成)在手状态,则是指对存在者进

〔1〕 海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆1996年版,第7页。

〔2〕 同上,第15页。

〔3〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第103页。

〔4〕 同上,第143页。

〔5〕 同上,第102页。

〔6〕 同上,第97页。

〔7〕 同上,第90页。

〔8〕 同上,第84页。

〔9〕 同上,第81页。

行独立揭示活动所揭示出来的存在者的存在。〔1〕总之,世界是“此在本身的一种性质”〔2〕,而非和此在形成主客对立的東西。(2)“在世”。海氏认为,在世是此在的生存论规定性,在世的基本方式是无家可归,〔3〕他分析了作为本真存在的“他人的共同此在”与作为非本真存在的“日常的共同存在”。(3)“在之中”。海氏认为,这仍然是此在的生存论性质,所谓在之中,指居住、逗留、熟悉、习惯,〔4〕也指“与他人共同存在”。失去这生存论环节,此在则陷入了沉沦与被抛,所谓沉沦,是指此在消散于常人的共同意见中,〔5〕所谓被抛,则是指“此在的何所来何所往掩蔽不露,而此在本身却愈发昭然若揭”〔6〕,海氏分析了此在的几种沉沦方式,即闲言、好奇、两可等,这实际上都是在批判存在者对存在的割裂和游离。他还分析了此在被抛境况的两种可能性:上瘾与冲动。〔7〕总的看,海德格尔认为此在依赖于世界,此在把世界作为熟悉之所而依赖于世界、逗留于世界,他把此在之存在界说为“先行于自身已经在(世)的存在就是寓于(世内照面的存在者)的存在”〔8〕,清楚概括了此在在世的上述生存论结构。

海德格尔还专门标举出此在在世的源始整体结构,这就是操心。他指出,(1)从含义看,操心是指“此在的存在整体性”〔9〕,也就是“此在的一般存在”〔10〕,它作为在世的本质,作为生存论环节,又被海氏等同于

〔1〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第103页。

〔2〕 同上,第76页。

〔3〕 同上,第318、328页。

〔4〕 同上,第63页。

〔5〕 同上,第204页。

〔6〕 同上,第157页。

〔7〕 同上,第225—226页。

〔8〕 同上,第222页。

〔9〕 同上,第368页。

〔10〕 同上,第140页。

操劳,所谓操劳,是指“在世的可能存在方式”〔1〕,即“寓于上手事物的存在”〔2〕,简言之,操心(操劳)就是“寓世”〔3〕。(2)从结构看,操心(操劳)以循环为基本结构,循环是此在的存在方式,〔4〕因为循环恰恰属于领会本身的本质,它开启着领会和解释的意义。〔5〕以此为根本,操心的三个结构环节分别是先行于自身的存在、已经在……中的存在和寓于……的存在,〔6〕而首要环节是“先行于自身”〔7〕。(3)从性质看,操心自始至终贯穿着“不”之状态,〔8〕又意味着此在在生存论上的罪责。

操心(操劳)不同于操持。这两者尽管同属于此在建构的本质性结构,〔9〕但后者向存在者层次降低了。所谓操持,是指共在,即“与他人的在世内照面的共同此在共在”〔10〕,简单地说也就是“为他人而操心”〔11〕。有两种操持,一种为“带庖控制的操持”,相当于控制他人,一种为“率先解放的操持”,相当于自我表率,介于这两端之间的是日常共处。〔12〕海氏指出,操心(操劳)乃是本真生存,它关涉“他人的共同此在”,所谓共同此在,是指“他人的在世界之内的自在存在”〔13〕,此在

〔1〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第67页。

〔2〕 同上,第222页。

〔3〕 同上,第153页。

〔4〕 同上,第359页。

〔5〕 同上,第179页。

〔6〕 同上,第223、226页。

〔7〕 同上,第272页。

〔8〕 同上,第327页。

〔9〕 同上,第302页。

〔10〕 同上,第222页。

〔11〕 同上,第362页。

〔12〕 同上,第142页。注意:海德格尔在这里标举的“带庖控制的操持”与“率先解放的操持”,和他在《艺术作品的本源》一文中标举的遮蔽的双重方式——“拒绝”与“伪装”,显然是对应的。在这点上显示出了海氏前后思想的一贯性。参见:《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社2004年版,第40页。

〔13〕 同上,第138页。

本质上居留于这个与他人共在的世界；与之不同，操持则是非本真生存，它关涉“日常的共同存在”，常人是非本真的自己，〔1〕因为常人只具备平均日常状态，所谓平均日常状态，指此在的日常无差别，〔2〕它是此在最切近的存在方式和周围世界，〔3〕是此在首先与通常处身于其中的那种通常存在方式，〔4〕它当然无法通达本真存在。

沿着海德格尔区分操心(操劳)与操持的上述思路，他关于“畏”与“怕”这两种此在之现身情态样式的辨析也可以得到理解。海氏指出，“畏”是此在的本真现身情态，因为它的逃避(背离)是对此在本身的回转；〔5〕“怕”却是此在的非本真现身情态，因为它沉沦于世界，尚处于存在者层次上的晦昧不明中。〔6〕从向死存在这一此在的本真生存论结构整体中，可以发现两者的根本区别在于：“畏”是对死而言，“怕”却是对亡故而言，〔7〕亡故不等于死，而只是完结与本真的死之间的中间现象；〔8〕“畏”是一种发源于此在、又全然收回于此在的沉迷，“怕”却是一种发源于周围世界存在者的迷乱；〔9〕“畏”发源于将来，所谓将来，不是指一种尚未变成现实的时间，而是指“此在借以在最本己的能在中来到自身的那个‘来’”〔10〕，先行已经使此在本真地是将来的了，“怕”却发源于当下；“畏”造就此在最本己的个别性，〔11〕“怕”却造就此

〔1〕 海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映、王庆节译，三联书店 1999 年版，第 210 页。

〔2〕 同上，第 51 页。

〔3〕 同上，第 77—78 页。

〔4〕 同上，第 378、419 页。

〔5〕 同上，第 215 页。

〔6〕 同上，第 219 页。

〔7〕 同上，第 289 页。

〔8〕 同上，第 284 页。

〔9〕 同上，第 392 页。

〔10〕 同上，第 371 页。

〔11〕 同上，第 220 页。

在非本己的日常性。

我们看到,从引入现象学方法、分析此在的基本性质、描述此在在世的基本生存论结构、描述操心(操劳)这一此在的源始生存论结构,直到揭示“畏”这一此在的本真现身情态,自始至终贯穿着海德格尔重新恢复、敞开被数千年西方思想所存在者化了的存在这一苦心和努力。除了上述这些事关本体论思想的主要方面外,其他如揭示出素朴观望的“作为”结构不同于道出的专门命题〔1〕、寻视着有所领会的“作为”不同于通过命题进行判断的“作为”〔2〕、以及区分话语与语言等思想,都表明了上述一贯努力。海氏意味深长地指出,真理不具有判断性质,〔3〕而是存在者的被揭示状态,它不同于确知,确知则只是存在者被持以为真,〔4〕它使真理从无蔽境界下降到了逻各斯之正确性,〔5〕这可以看作是对海德格尔本体论思想的简要总结。

值得重视的是,海德格尔认为,希腊人把存在者放入无蔽状态,“但也认真对待表象,对表象的力量亦知情”,只是到了诡辩派和柏拉图哲学中,“表象才被解释成单纯的表象从而降低了。”〔6〕这是否表明,在海氏心目中,存在的无蔽状态在源头上可以与表象的力量并存,只要表象的力量不被降低为“单纯表象”的力量?这是否又表明,海氏批判的是近代以来的认识活动,不是认识论本身,只要认识论不被降低为抛弃了存在根基的单纯认识活动、而保持为对本真存在的解释活

〔1〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第174页。

〔2〕 同上,第185页。

〔3〕 同上,第339页。

〔4〕 同上,第294页。

〔5〕 海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆1996年版,第185页。

〔6〕 同上,第106页。

动？这是否还表明，尽管海氏声称不满“近代认识论之害”〔1〕，但实际上在他的本来思想面貌中，本体论与认识论并不从根本上发生矛盾、而可以在有条件的情况下同时存在？

第二节 逻辑的考察

对本体论思想的发展作了上述历史考察后，我们还须结合词源，进一步从逻辑角度考察本体与本体论这两个概念的含义。这里既涉及词义，又涉及学理，两者的纠结，使问题显得颇为复杂。下面先考察这两个概念的本义，再就本体与本质、本原、本源、本性和本身这几个常常被论者混淆的相似概念作出辨析，力求较深入地还本体以本来面目。

一 本体与存在

“本体”一词，系对亚里士多德 *ousia* 一词的汉译，该词原为希腊文动词 *eimi* 的阴性分词 *ousa*，在汉语学界还有“实体”等译法，如在《形而上学》的中译本中，吴寿彭先生译之为“本体”，苗力田先生则译之为“实体”。巴门尼德和柏拉图实际上并不曾严格使用过本体(实体)这个概念，这个概念的真正使用应该说就是从亚里士多德开始的。我们在前面已经梳理得出，亚氏所说的本体(实体)兼有具体事物、神(至善)和形式(本质)这三种不同含义，因此，*ousia* 的所指也不是单一的，它至少应该包括具体事物和本质这两层含义。海德格尔凭借深厚语言学功底对 *ousia* 的希腊文原文进行过考察，指出该词的标准阐释是“在者之在”，从哲学上讲意为“经常在场”，但是，海氏认为从希腊哲学

〔1〕 海德格尔：《形而上学导论》，熊伟、王庆节译，商务印书馆 1996 年版，第 99 页。

结尾处——亚里士多德哲学起,经过中世纪、近代直到今天,ousia 被曲解为 substantia(实体)了,占统治地位的便是实体概念了,他反对从这一变了种的 ousia 概念倒溯回去阐释希腊哲学。〔1〕 这里表明两个问题:第一,海德格尔认定 ousia 本意指存在,固然有其词源学根据,但在某种程度上也无可避免地体现了他的存在哲学的筹划;第二,海氏这段词义考证出自《形而上学导论》,在该书中译本中,两位译者熊伟、王庆节先生未以“实体”译 ousia 一词,却以“实体”译 substantia 一词,显然认为实体指本质,这恐怕是汉语学界更为普遍的看法,如在黑格尔《小逻辑》两种中译本中,贺麟先生和梁志学先生都有“本质或实体”这样的译法,〔2〕且都将“实体性”与表示本质的“自在性”并译,〔3〕据此我们认为,在亚里士多德著作中把 ousia 译作“实体”,诚然有助于保留亚氏著作的古朴风貌,可此外,由于“实体”容易被理解为本质,一般谈 ousia 时,仍不妨使用“本体”这一译名。

“本体论”一词,英文为 Ontology,德文、法文为 Ontologie,均源自拉丁语 Ontologia,据现有资料看,此词系十七世纪德国经院哲学家郭克兰纽首创,汉语学界对之有“是论”、“万有论”、“存有论”、“存在论”等多种译法,近年来有学者又主张译为“存在学”。众所周知,西文中 ology 是一种表示学科的构词形式,译之为“论”或“学”都是恰当的,关键在于对 On 的理解。本来,如上所述,西文中与“本体”对应的词是 ousia,故而,与本体论对应的词应是 Ousiology 才对,为何与本体论对应的词却是 Ontology 呢?这是因为,ousia 只是 On 的一种形式,或者

〔1〕 海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆 1996 年版,第 193 页。

〔2〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社 2002 年版,第 90 页。另参贺麟译:《小逻辑》,商务印书馆 1980 年版,第 104 页。

〔3〕 同上,第 358 页。另参贺麟译:《小逻辑》,商务印书馆 1980 年版,第 403 页。

说,ousia 是 On 的首要含义和最主要含义,却并非其全部含义。我们认为,从词义上和学理上看,On 应是称存在,它高于并且包含 ousia(本体,首要意义指本质)。从词义上看,西文中 On 一词有“在进行中”之义,的确意味着存在的在场过程。从学理上看,亚氏在《形而上学》第四卷第一章曾明确指出,本体论研究的是“作为存在的存在”,而在第七卷第一章中,他又指出“是什么”(实体,即本体)是存在的首要意义,从这些论述可知,亚氏的本体论研究存在(“作为存在的存在”),在这一前提下又首要地研究本质(“是什么”),这同 Ontology 中的 On 高于并且包含 ousia 是完全一致的。简言之,在亚里士多德这里,本质(essence)是本体(ousia)的一部分,本体(ousia)又是存在(On)的一部分。这对西方形而上学形成了一个稳定的传统,从亚氏之后到中世纪和近代,本体论思想的发展都在不同层面上回应着这个传统,并没有跳出这个传统,例如按这个传统,存在除了包括占首要地位的本体外,还包括事物的各种偶性,如今一般被认为最早给“本体论”下定义的十八世纪德国理性主义哲学家沃尔夫,便明言本体论也研究偶性,〔1〕黑格尔的本体论也认为,偶性在客观世界有存在的权利,无非作为得到扬弃的环节包含在精神活动中。〔2〕如前所述,这一传统,直到海德格尔的存在主义哲学才开始被打破。

这样,站在不同的思想立场看,本体论的研究对象无法一概而论,本体论本身也无法被望文生义地一概理解成“研究本体的理论”。

一方面,形而上学者所持的本体论,以 ousia(本体,首要意义是本质)为研究对象,这时,“本体论”一词中的“本体”小于“存在”一词的所指。在这一意义上,称本体论是“研究本体的理论”有其道理。亚里士

〔1〕黑格尔:《哲学史讲演录》,贺麟、王太庆译,第四卷,商务印书馆 1978 年版,第 189 页。

〔2〕黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社 2002 年版,第 270—271 页。

多德就有“关于实体的科学”、“实体的科学”这样的说法，他对之界说道，“关于实体的科学”是“关于最初原因和最易知晓事物的科学”，这门科学主要研究“是什么”（显然即本质），而非数量、性质等。〔1〕可以说，这种本体论研究的是本体，主要研究的又是本质。

另一方面，超越形而上学者所持的本体论，则以 *On*（存在）为研究对象，这时，“本体论”一词中的“本体”与“存在”两词含义一致。在这一意义上，不应再称本体论是“研究本体的理论”，因为那会遮蔽存在超越本质这一鲜明特征。其实，这样的本体论已经是研究存在的理论。由此可以理解洪汉鼎先生对受海德格尔直接影响的伽达默尔著作的如下翻译：

绘画——以及不依赖于再创造的全部艺术——也是一种存在事件（本体论事件），因此不能恰当地被理解为某种审美意识的对象，而是要从诸如再现这样的现象出发，在其本体论的结构中被把握。〔2〕

这里，“存在”与“本体论”并译，取前者是后者研究对象之义，在超越形而上学这一学理上完全正确。

从以上两方面可见，同样冠以“本体论”之名，不同的思想立场导致了不同的研究对象。作为本体论的奠基人，巴门尼德和柏拉图都明确提出了存在的思想。作为本体论的完整体系首创者，亚里士多德虽宣称本体论的研究对象是“作为存在的存在”，但实际上我们却看到，

〔1〕 亚里士多德：《形而上学》，苗力田译，中国人民大学出版社 2003 年版，第 40—41 页。

〔2〕 伽达默尔：《真理与方法》，洪汉鼎译，商务印书馆 2007 年版，第 201 页。着重号为笔者所加。

他的本体论研究的是本体(主要是本质),为何会如此呢?这在根本上就因为,支配着亚氏本体论思想的是一种形而上学立场,他从具体事物中抽绎出一般本质的做法,便典型地体现了形而上学立场,这种立场把存在的内涵狭窄化了,并一直影响到此后本体论研究的形而上学方向。海德格尔的深刻之处,在于突破了形而上学思想立场,将本体论研究对象重新恢复为存在,这才是有理由受到我们高度重视的现代本体论。

至于在研究方法上,本质主义者所持的本体论必然采用抽象的思辨逻辑,亚里士多德和黑格尔即为明证,与之不同,超越形而上学者所持的本体论则开始采取新的思想方式,文学极大地激活了这种新的思想方式,对此我们将在后面章节中加以讨论。

二 本体与本质

据考,“本质”一词源自拉丁词 *esse*(是),也是对希腊词 *ousia* 的翻译。鉴于同一个希腊词 *ousia* 同时被汉译为“本体”和“本质”,在很长时间里,汉语学界遂把本体与本质这组概念混同使用,这是对两个概念的学理背景缺乏深入了解的结果。其实,这个问题可以从学理上得到解决,亚里士多德和海德格尔这两位哲学家就已分别对它们作出过辨析。

先看亚里士多德的观点。“本质”英文为 *essence*,它有两个词源,一是 *ousia*(本体),一是 *to ti en einai*(所以是的是)。*essence* 一词主要是现代学者为翻译 *ousia* 而创造的,在此意义上讲,本体与本质是同义的。但我们又知道,《形而上学》第七卷第三章谈到本体的四种含义——所以是的是、普遍、种和载体,“所以是的是”即 *to ti en einai*,苗力田先生指出,这就是指形式、本质意义上的实体,^{〔1〕}在此意义上讲,

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社 2003 年版,第 7 页,注释 1。

本体又大于本质,除本质外还包括后三种含义,是本质与其他特性共同组成的统一体。通观《形而上学》,后一意义显然是更主要的,因此,将亚里士多德的思想归结起来看,本体不等于本质。

再看海德格尔的观点。海氏认为,希腊意义的“在”意指“在场之境”〔1〕、“出现”〔2〕、“经常在场”〔3〕、“现成的东西的在场”〔4〕,总之,意指“一个在场者之在场”。〔5〕但当“在”被降为作为“在者”的理念,理念则成了“这个在场者在其外观之是什么中”,在场降为了“是什么”,这埋下了此后出现并绵延于西方思想数千年的 *existential*(存在)与 *essentia*(本质)的区别之起源。〔6〕在海氏这里,存在即本体,故海德格尔同样认为本体不等于本质。

从汉语学界的情况看,将本体等同于本质的做法,也需要具体分析:有些属于望文生义,有些是在特定语境中把本体和现象对立起来,还有些是既把本体本质化、又随意赋予本体其他含义。下面,对这三种情况各举一例说明。

第一例是朱光潜先生译的黑格尔《美学》:

在心灵里像在自然里一样,现象还不够表现它的真正的本体,我们还只模糊地看到技能、情欲、目的、意见和才能,……因此,意识、意志和思考就不得不努力克服这种情况,在无限和真实里去找它的真正的普遍性,统一和满足,这种统一与满足,这种由

〔1〕 海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆1996年版,第60页。

〔2〕 同上,第102页。

〔3〕 同上,第193页。

〔4〕 同上,第197页。

〔5〕 同上,第180页。

〔6〕 同上,第180页。

心灵凭推动的理性转化有限物质所达到的统一和满足,才能真正地揭示现象世界的本质。〔1〕

朱先生显然是把“本体”与“本质”混同起来使用的,也即把本体与本质均视为现象的对立物。在黑格尔这里,本体的含义确实主要落在本质上,但作为概念的本体毕竟不等同于本质,因此,将两者这般混用的做法欠严格。

另一例是邓晓芒先生译的康德《判断力批判》论“数学的崇高”部分:

哪怕只要能思考这给予的无限而不矛盾,这也就要求在人的内心中有一种本身是超感官的能力。因为只有通过这种能力和它的某种本体的理念——这本体自身不允许有直观,但却被用来给作为单纯现象的世界观奠定基底——……〔2〕

在康德哲学中,现象与本体对举,出现“本体的理念”之类说法,确有特殊的学理意义,“本体的理念”相当于康德的另一个说法——“理性的理念”,正如“本体的理念”与现象构成二元对立一样,“理性的理念”也与“感性的形式”构成二元对立,〔3〕这当然是康德自己的说法。而若离开康德哲学的特定语境,我们认为本体并不与现象构成二元对立,现象应与本质相对,而本质并非本体,国内一些辞书似已指出了这

〔1〕 黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第119页。着重号为笔者所加。

〔2〕 康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社2002年版,第93页。着重号为笔者所加。

〔3〕 同上,第83页。

点：“过去通用的‘本体论’则意义欠清（‘本体’与‘现象’对立），存有则包括二者并超越二者。”〔1〕

再一例是李泽厚先生的思想史论。李泽厚在其思想史论中对“本体”、“本体论”这两个词的使用，有时合理，有时模糊，有时则错误。关于本体，他指出，荀子的“学”、“为”对人有“关系存在的根本意义”，因而“达到了本体高度”〔2〕，宋明理学超越了现实道德要求，“达到了存在的本体高度”〔3〕，尽管他所说的存在是唯物史观意义上的社会存在，如称中体西用的“西用”指“社会存在的本体”〔4〕，“社会存在”是“真正的本体”〔5〕，是现实日常生活，但他毕竟把本体视为存在，这是合理的；他又指出，“乐”在中国哲学中“具有本体的意义”〔6〕，在论述熊十力的新唯识论哲学时，又有“现象乃本体的功用”的说法〔7〕，这些说法由于缺乏展开而显得模糊；他还指出，“人化的自然”涉及“人的本质和存在问题”〔8〕，把存在与本质并提，又有把本体本质化的嫌疑，则是错误的。关于本体论，他把中国传统思想划分为政治论的社会哲学

〔1〕 布鲁格：《西洋哲学辞典》，项退结译，台北国立编译馆 1976 年版，第 299 页。

〔2〕 李泽厚：《中国思想史论》上册，安徽文艺出版社 1999 年版，第 118 页。

〔3〕 同上，第 240 页。

〔4〕 同上，第 321 页。

〔5〕 李泽厚：《中国思想史论》下册，安徽文艺出版社 1999 年版，第 1160—1161 页。

〔6〕 李泽厚：《中国思想史论》上册，安徽文艺出版社 1999 年版，第 315 页。

〔7〕 李泽厚：《中国思想史论》下册，安徽文艺出版社 1999 年版，第 1097 页。李氏其他著作也流露出这种把本体和现象并举、又把现象和功能等同起来的迹象，如认为魏晋言不尽意论“要求树立一种表现为静（性、本体）的具有无限可能性的人格理想，其中蕴涵着动的（情、现象、功能）多样现实性”（《美的历程》，天津社会科学院出版社 2002 年版，第 122 页），又如，认为“正因为‘天人合一’，中国人很难将现象与本体分离，很难完全脱离这个感性世界去追寻或信仰纯灵或超验的世界”（《历史本体论·己卯五说》，三联书店 2006 年版，第 240 页），这里，本体被视为超验之物，显然是在康德意义上说的。

〔8〕 李泽厚：《中国思想史论》下册，安徽文艺出版社 1999 年版，第 1028 页。

(先秦)、宇宙论哲学(秦汉)、本体论哲学(魏晋)、心性论哲学(宋明)和认识论哲学(近代)五阶段,〔1〕这一划分是否科学另当别论,但正如前述,本体论与认识论并非截然分离的,因此,把本体论哲学和认识论哲学割裂开来分别对待,又失之简单。

把本体等同于本质,其不足已略见诸以上数端。在我看来,将本体和本质不加区分混淆起来的最大危险,是使人们有意无意地将本体当成一种静止不变的客体,进而将本体论当成一种知识论和科学主义建构。所以,要廓清本体的本义,首要工作就是把它和本质区分开来。

三 本体与本原

“本原”一词源自希腊动词 *archein*,意为“开始,领导”,引申为“出发点,开端”。将本体等同于本原,是汉语学界另一种值得反思的做法。表面上,这种混用的源头可以追溯到亚里士多德,但细究起来,亚氏并未在本体和本质之间简单划等号,他所说的本原包含多方面意思,按笔者归纳,至少有以下三点:

(1) 亚氏认为本原可以指起源。《形而上学》第五卷第一章专门对“本原”下了定义,指出本原是“存在或生成或认识由之开始之点”,具体包括事物的运动由之开始之点、最佳生成点、内在于并生成事物的初始之点等〔2〕,这又可分为两种情形:一种是事物被生成后该本原就消失了,例如争吵引起战争,但战争一起来便不再保留原先的争吵;另一种是事物被生成后该本原仍存在,例如质料是具体事物的本原,具体事物中仍有质料。〔3〕无论哪种情形,本原都是事物的“开始

〔1〕 李泽厚:《中国思想史论》上册,安徽文艺出版社1999年版,第319页。

〔2〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第85页。

〔3〕 同上,第145页。

之点”〔1〕。

(2) 亚氏又认为本原可以指本质。他屡屡把本原和原因相提并论,〔2〕认为“原因的意思和本原一样多”〔3〕,而他说的原因或曰“第一因”〔4〕、“最初因”〔5〕,实即形式、“所以是的是”〔6〕,他明确地说,“原因从逻辑上讲即所以是的是”〔7〕,就此而言,本原即本质,亚氏正是在这个意义上认定哲学的任务是考察“共同原理的本原”〔8〕、“掌握实体的原因和本原”的。〔9〕

(3) 亚氏还认为本原可以指目的。他称为“作为目的的原因”〔10〕。在他看来,一切运动都有目的,这目的就是运动的界限和终点。〔11〕本原不可能同时既存在又不存在,而是自明的,〔12〕它有其限制。〔13〕善是最高本原,也正是人何所为目的(界限)。〔14〕

在这三点中,第三点明显不是本原的一般意义,而是亚氏受当时古希腊目的论思想影响的表现。第一点视本原为起源,自有其道理,据考,“本原”一词最早是由泰勒斯开始使用的,如本章开头所述,西方对本原的早期探讨尚显得粗浅,但它们仍都围绕着世界的存在这问题

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第29页。

〔2〕 同上,第4、5、33、47、119页。

〔3〕 同上,第84页。

〔4〕 同上,第162页。

〔5〕 同上,第215页。

〔6〕 同上,第85页。

〔7〕 同上,第161页。

〔8〕 同上,第221页。

〔9〕 同上,第59页。

〔10〕 同上,第85页。

〔11〕 同上,第48页。

〔12〕 同上,第65页。

〔13〕 同上,第33页。

〔14〕 同上,第35页。

而进行,因此,我们同意把它们视为本体论的不自觉萌芽,〔1〕尽管我们又需要看到本原是个具有特定内涵的历史性概念,它无法超出历史性使用范围而直接囊括和代表古希腊以后的本体概念。至于第二点,仅当本原等同于本质、而本质又恰是本体的首要含义时,本原与本体才会发生联系,这只在亚里士多德的(本体论)哲学范围内才有效,超出这一范围后,本原与本体并不具备普遍意义上的等同性,请看当代美国新批评派理论主将兰色姆下面这段表述:

诗歌试图恢复我们通过感知与记忆粗略认识到的那个更丰富多彩、也更难驾驭的本原世界。根据这一假定,诗歌提供一种知识,这种知识有着迥然有别于其他知识的本体个性。〔2〕

兰色姆所说的“本原”显然不是指本质,而是指通过感知与记忆恢复的世界整体,这与亚里士多德所说的“本原”毫不相干,而是兰色姆自己的创造,把它与“本体”等同起来是不恰当的。可见,在失去理论范围的前提下简单地把本原与本体划上等号,缺乏学理支撑。

四 本体与本源

汉语学界还有把“本原”等同于“本源”的做法,这样一来,认定本体是本原,也就认定本体是本源。这在汉语中区别确乎不大,《说文》:“原,水泉本也。”段玉裁注曰:“原乃古文,籀文也。后人以原代‘高平日远’之远,而别制源字为本原之原,积非成是久矣。”两个词都有起源、根源、源头的意思,如《左传·昭公九年》:“我在伯父,犹衣服之有

〔1〕 梯利:《西方哲学史》,葛力译,商务印书馆1995年版,第8页。

〔2〕 兰色姆:《新批评》,王腊宝、张哲译,江苏教育出版社2006年版,第192页。着重号为笔者所加。

冠冕,木水之有本原,民人之有谋主也。”又《文心雕龙·序志》:“君臣所以炳焕,军国所以昭明,详其本源,莫非经典。”但这两个词在哲学上等同吗?按笔者考察,“本源”(Origin)一词也有两种哲学意义。

第一义可以指本质,这主要是在亚里士多德意义上讲的,现在已并不多见。如所周知,亚氏在《诗学》开篇表示要“先从本质的问题谈起”〔1〕,他所谓“本质的问题”,指摹仿,而摹仿又被他看成诗的起源,认为“从孩提时候起人就有摹仿的本能”〔2〕,从这里似可看出,亚氏基本上把摹仿视作了诗艺的本质和本源,就此而言,本质与本源显然便具有相同的哲学含义。〔3〕

另一义则可指起源,这无疑是更普遍也更自然的含义,对“本源”一词的考论,绕不过海德格尔的名文(英译为“The Origin of the Work of Art”),中国学者孙周兴先生从德文、彭富春先生从英文并依据德文校订,均译为《艺术作品的本源》。此文中有三处明确界定了“本源”一词:(1)本源指“一件东西从何而来,通过什么它是其所是并且如其所是”〔4〕;(2)本源指“存在者之存在现身于其中的本质来源”〔5〕;(3)本源指“使某物凭一跃而源出,在出自本质渊源的创建着的跳跃中把某物带入存在之中”〔6〕。这三个界定大同小异,都强调本源是起源(从何而来、来源、源出),据此我们认为,本源的内涵比本原其实更狭窄,仅在指称起源这点上和本原可以通用,超出此界限,它无法涵盖本原的其他两层意义,也更无法涵盖本体的意义。

〔1〕 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译,商务印书馆1996年版,第27页。

〔2〕 同上,第47页。

〔3〕 在某种程度上,这种通用也影响到了二十世纪一些哲学家,如克罗齐也认为“‘起源’往往指艺术事实的本质或性格”(《美学原理 美学纲要》,朱光潜译,外国文学出版社1983年版,第143页),按此,本源当然也可以等同于本质。

〔4〕 海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社2004年版,第1页。

〔5〕 同上,第44页。

〔6〕 同上,第66页。

五 本体与本性

比起本质、本原和本源来,“本性”并不是个严格的哲学术语,但受到许多习惯说法的影响,汉语学界很容易、并且事实上也出现过把本体和本性混为一谈的做法。公正地说,这非唯汉语学界简单望文生义使然,而是有着学理上的源头可寻。从亚里士多德的《形而上学》看,“本性”与“本原”常常不加区别地并列使用,〔1〕他显然认为本性即本原、本质,又由于本质确实是亚氏所说的本体的首要含义,在亚氏那儿,本性基本上就指本体,应该说这埋下了汉语学界把本体当成本性的误会种子。那么,这两个词到底有没有区别?这仍有待进一步探讨,我认为,本性在严格意义上仍应指本质,它同作为哲学概念的本体还是有距离的,若放在一起使用,反而可能会模糊本体的内涵,试看刘小枫先生当年的一段论述:

庄学勾销了世界历史的一切文化价值形态,要人与世界都返归“道”的本体,实质上是从价值形态的世界返回非价值形态的宇宙自然本然,……禅宗则勾销了人的主体情性的一切价值形态,要主体与世界都返归“本性”,实质上就是从价值形态的人的主体情性返回非价值形态的人的自然本性。〔2〕

这里,本体被说成是“宇宙自然本然”,本性则似乎又是专就人而言的,看起来都较为模糊。本体论不是宇宙论,本性也完全可以就物而言,最关键的是,把本体和本性都视为在同一层次上接受“返归”的

〔1〕 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社2003年版,第40、45、49、59、65页。

〔2〕 刘小枫:《拯救与逍遥》,上海人民出版社1988年版,第280页。着重号为笔者所加。

东西,极易使人产生本体等于本性的印象,以至于这样的论述使我们无法弄清论者心中本体与本性究竟有没有区别。所以,本体就是本体,将本体简单混同于本性,仍难以说通学理。

六 本体与本身

此外,许多人在很长时间里还将本体理解为本身,这也是一种望文生义的误解。亚里士多德把本体的主要含义归结于形式,一定程度上已埋下了后世文学研究关注文本本身之举的种子,但亚氏所说的形式实际上指事物的本质,而并非文本本身具体结构元素的分析,从这个角度看,将本体视为文本本身,不仅误解了本体概念,甚至在思想深度上比前人倒退了。这种理解的始作俑者,可以追溯到二十世纪美国新批评派代表理论家兰色姆,他在《新批评》这部著作中把本体界定为文本的具体特性,认为本体论研究的是“对象的具体特性”〔1〕,比如诗歌的韵律、节奏和肌质等,不是在更高意义上、而是在节奏韵律等文本具体因素意义上,他才有“诗歌作为一种话语的根本特征是本体性的”这样的说法,〔2〕他心中理想的“本体论批评家”〔3〕,也是那些擅长文本细读的批评家。在兰色姆后迅速兴起的细读式批评,将本体看成作品文本自身的具体特征,把“文学性”这一突出表征文学文本具体特性的概念推到了文学研究的中心位置,至今仍很有影响,汉语学界(乃至西方学界)今天就仍不乏把本体当作文本本身的观点。

这种将本体与文本本身等同起来的理解,在某种程度上对应的是亚里士多德在《范畴篇》中将本体视作具体事物的理解(尽管没有充分

〔1〕 兰色姆:《新批评》,王腊宝、张哲译,江苏教育出版社2006年版,第129页。

〔2〕 同上,第192页。

〔3〕 同上,第238页。

证据显示新批评派受到了亚里士多德的影响,从整体上看,他们对“本体”概念的运用是缺乏界定的),因而在思想立场上仍未摆脱形而上学。事实正是这样,“文学性”这一核心概念究其实属于结构主义阵营,而结构主义已被证明为形而上学的一个重镇,触发解构主义思想的一大动机,就正是结构主义思潮的形而上学局限,因此,文学文本本身的具体特性、“文学性”等方面,作为从形而上学立场出发对文学的把握,仍旧是静止封闭的,无法成为我们今天面对和研究的文学本体。

第三节 小 结

通过以上考察梳理,我们可以对哲学上的本体与本体论概念作一小结。

(1) 本体论不是简单研究本体的理论。本体部分地等同于本质、本原和本源等,这种部分等同有其历史限度(以亚里士多德哲学为代表)。本体论在目标上始终声称研究存在,但在事实上由于不同的思想立场,分别形成现成的本体论和生成的本体论,现成的本体论是形而上学的本体论,生成的本体论则是超越形而上学的本体论。在价值上,本体论就应该从现成性向生成性改善,换言之,本体论不因形而上学内涵而失去对当今思想可能具有的潜力。

(2) 因此,从研究对象看,在哲学史上相应地形成了具有两种不同研究对象的本体论:一种本体论主要研究本体,又首要地研究本质,这是形而上学意义上的本体论;与之不同,另一种本体论主要研究存在,这是超越形而上学意义上的本体论,或者说后形而上学意义上的本体论。立足现代视野,前者须向后者改善,改善的关键就在于批判和超越形而上学思维方式,让本体论重新焕发出对人类的终极关怀力量。

(3) 也因此,从研究方法看,在哲学史上相应地形成了具有两种不同研究方法的本体论:形而上学意义上的本体论,采取抽象思辨的研究方法;与之不同,超越形而上学意义上或者说后形而上学意义上的本体论,在研究方法上正在探索一种崭新的、既注重思辨又注重实践的研究方法,这一点,同样赋予了本体论强烈的现代色彩,使它在人类当今思想进程中没有过时,反而仍发挥着积极作用。

(4) 本体论与认识论并不呈线性发展路数,并非先有本体论再有认识论最后回归本体论。本体论探讨的是世界的存在问题,认识论探讨的是人对世界存在的认识能力问题,两者从古希腊起就始终是并存的,无非在哲学史发展的不同阶段具有地位的主次之分:大体说来,在古希腊时代,本体论研究占主导,认识论研究起辅助作用;进入近代以后,认识论研究占主导,本体论研究起辅助作用,所谓“认识论转向”恰好说明了这一点;现代思想似应在超越形而上学这一根本追求下,恢复本体论的深刻内涵及其与认识论的有机统一关系。

第三章

文学与本体论的不容性

从哲学上努力厘清本体论的含义之后，可否以及如何将本体论研究落实到文学上来呢？文学本体论是否存在以及如何存在呢？

对此并非没有分歧。新时期以来的中国文学界和美学界，大体作出了两种反应。一种是将本体论直接移植于文学领域，而较少从正面论证这种移植行为在学理上的合理性。具体看，上世纪八十至九十年代这十年间，文学本体论研究大致呈现出三条思路：一是关注文学内部问题，将作品形式等元素视为文学本体；〔1〕二是引入人类学视角来阐说文学性质等问题；〔2〕其三，较之以上两种思路，八、九十年代之交，出现了从活动、过程角度去更深入地理解文学本体的两部重要著作，《接受美学》率先提出文学存在于作家→作品→读者这个动态流程中，〔3〕《显现与对话》也认为包括文学在内的“艺术的本体不是作品”，

〔1〕 例如曹文轩认为“文学本体”就是文学的“形式”、“天然的、自足的形式”（《小说鉴赏·审阅者序》，世界图书出版公司2006年版，第2页）。由此再作细分，一些论著又把故事、语言等文本要素看成文学本体。详见后文。

〔2〕 代表学者有彭富春等。

〔3〕 朱立元：《接受美学》，上海人民出版社1989年版，第77页。

而是动词化了的“艺术活动”——“显现”〔1〕。在这一阶段,文学的审美本性更受到文学本体论的重视。

与此形成对比的另一种反应,则是认为本体论不能合理地移植到文学中。它指出,本体论研究事物的“终极本质”,文学作为具体事物无“终极本质”可言,本体论关注整个世界,文学作为具体事物却不能成为本体论的研究对象,“文学其实并无本体,文学本体论也因之不能成立”,“文学本体论就是文学的终极本质论”〔2〕。这一说法是欠斟酌的。首先,称本体论研究终极本质,是不了解本体论的现代含义、进而在形而上学立场上看待本体论的结果,当积极超越形而上学后,本体论研究的不是终极本质而是存在。其次,本体论固然关注整个世界的存在,文学作为超越现实世界的最有力方式之一,开启的可能世界同样是个完整世界,将文学看作世界一小部分,倒依旧固守着遭海德格尔等人反对的“把捉”,〔3〕因而仍没有摆脱“部分/整体”现成二元对立的形而上学格局。遗憾的是,这种看法,随着九十年代以来后现代主义等思潮的迅猛传入反而加剧了,文学本体论研究在文化研究等热潮中渐趋边缘化,且伴随世纪之交“文学终结论”的起伏而日显尴尬。进入新世纪,一些学者有感于价值失范之类危机,认为包括文艺本体论在内的“本体论问题并没有过时”〔4〕,试图为超越思想理论上的种种相对主义找到“客观的依据”〔5〕,重又倡导文学本体论研究,但旨趣仍主要不在其合理性根据上,而在其对现实生活的审美超越之类引导功能上。另一些学者通过梳理“本体”概念

〔1〕 徐亮:《显现与对话》,百花文艺出版社1993年版,第5页。

〔2〕 刘大枫:《新时期文学本体论思潮研究》,天津社会科学院出版社2001年版,第300—303页。

〔3〕 Heidegger. *Being and Time*. 287—288. SCM Press Ltd. 1962.

〔4〕 王岳川:《艺术本体论》,中国社会科学出版社2005年版,第333页。

〔5〕 王元骧:《审美超越与艺术精神》,浙江大学出版社2006年版,第9页。

的意义,探求“诗”与“在”的关系,〔1〕对各种“文学理论批评化”主张作了初步反拨。

那么,本体论能否和文学发生关系、进而生成文学本体论呢?我不赞成那种把前者简单移植到后者的做法,也不赞成“任何文学运动不仅是对前边的美学观点的修正,也是对前边的本体论观点的修正”这种同样显得偏激的判断。〔2〕因为本章将表明,从文学理论史上看,文学既有附属本体论的一面,也有反拨本体论的一面。将文学视为本体论的简单派生物,以致在现成论立场上把本体论简单移植到文学上来,诚然不妥当;将文学视为本体论的截然对立面,以致在现成论立场上抛开本体论自创一套文学本体论,同样不妥当。在我看来,应该积极改变形而上学思维方式,立足生成论立场,从不容性和相容性这两个层面同时考察本体论与文学的关系,藉此有效地生成文学本体论。

我们分三步研究文学与本体论的不容性:首先考察作为背景的“诗与哲学之争”,然后分析作为必要条件的“本体论与形而上学的关系”,最后,将探讨作为充分条件的“文学对形而上学的超越”。

第一节 诗与哲学之争

文学本体论与本体论的关系,从广义上讲是文学与哲学的关系。自古以来,文学与哲学一直存在着争斗关系。在把握真理的能力上,从古希腊直到十九世纪中期,哲学总体上都被认为优越于文学,但从十九世纪中期起,文学开始挣脱哲学的支配,逐渐上升为对哲学研究

〔1〕 苏宏斌:《文学本体论引论》,上海三联书店 2006 年版,第 265—322 页。

〔2〕 贝西埃:《诗学史》,史忠义译,百花文艺出版社 2002 年版,第 640 页。

的重要补充。

一 哲学优越于文学地位的形成与根据

哲学自古占据着支配文学的优越地位,柏拉图把诗人驱逐出理想国,便显示了这种优越地位的不可动摇。在柏拉图看来,诗人模仿理念的影像,和真理隔着两层,是同心灵的低贱部分打交道,是对人的心灵的腐蚀,不利于城邦治理,所以,应当把诗和诗人逐出理想国。在《法篇》中,他还探讨了诗歌审查制度,主张不应轻易让悲剧上演。〔1〕他用一句高屋建瓴的声明拉开了文学理论史上诗与哲学之争的序幕:“哲学和诗歌的争吵是古已有之的。”〔2〕也因此,从古希腊的模仿说到文艺复兴时代的镜子说,关于文学本质的界定,始终是从理念论哲学中衍生出来的,没有柏拉图的理念说就没有文学模仿说及后来的镜子说。同样,中世纪象征论文论也直接倚重经院哲学(神学)对上帝神秘力量的论证。经验主义文论对感觉的重视,新古典主义文论对三一律等的强调,又和经验主义哲学、理性主义哲学内在相呼应。在浪漫主义文论中,哲学的优势地位依然显赫,如果没有康德、席勒和黑格尔对天才、想象力和自由的深刻论证,就不会有近代文学表现论对人的主体性的极大张扬,如十九世纪前期的浪漫派诗歌便以自我凌驾于一切细节之上,“它在任何情况下都始终意识到它自身的存在,并且总是复归于它自身。”〔3〕从整体上看,十九世纪中期以前的文学研究是哲学研究的副产品,其最主要的思想观念都来自哲学的启示,以致有这样

〔1〕 柏拉图:《法篇》,见《柏拉图全集》第三卷,王晓朝译,人民出版社 2003 年版,第 576 页。

〔2〕 柏拉图:《理想国》,郭斌和、张竹明译,商务印书馆 1986 年版,第 407 页。

〔3〕 勃兰克斯:《十九世纪文学主流》第四分册,徐式谷等译,人民文学出版社 1997 年版,第 339 页。

一种带有普遍性的说法：“自艺术开始进入哲学思维的视界之内以后，哲学总是抬高自己，贬低艺术。”〔1〕

哲学何以会支配文学？文学何以会被哲学支配？这要和对理性性质的理解联系起来作分析。哲学认定文学低于自己、应受审查，很大程度上是因为认定文学缺乏理性，柏拉图指责诗歌的基本理由，是诗歌“加强心灵的低贱部分毁坏理性部分”从而讨好人的“无理性部分”〔2〕，换言之，诗歌被认为是一种毁坏理性的、无理性的东西，它当然要接受审查。然而，这一理由是错误的，错就错在对理性的理解上。上述柏拉图一心捍卫的理性，是治理城邦的理性，但这种理性不是广义意义上完整的理性，而只是狭义意义上片面的理性，它发挥的是规范和约制等形而上学功能，这与前面对柏拉图本体论思想的梳理结果是一致的。狭义理性暗中设置了主体思辨和客体目标的二元对立，属于形而上学思想的来源和内驱力。哲学支配文学，其实是哲学上的狭义理性在支配着文学，也即哲学的形而上学性质在支配着文学。文学再现论对所要再现的客体事物深信不疑，认定文学只是去忠实地再现它，这里对忠实性态度的现成设定，就是理念论哲学的合理性支配下的结果，它把客体事物看成不证自明、可以拿来直接再现的。可见，文学再现论是理念论哲学支配下的结果。文学表现论与文学再现论相反，但同样也是主体性哲学支配下的结果。这就是“哲学支配文学”格局之所以形成的深层根据。

在这种情况下，文学怎样从哲学的支配力量下突围呢？既然优越于、支配着文学的哲学是含有狭义理性的形而上学，如果文学开发出

〔1〕 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社1998年版，第407页。

〔2〕 柏拉图：《理想国》，郭斌和、张竹明译，商务印书馆1986年版，第404页。

自己超越狭义理性因而超越形而上学的力量,它就可能反客为主,挣脱哲学的支配。这一点是确定的,文学具有超越形而上学的力量,只不过在形而上学支配下,这点被遮蔽了而已。哲学可以不去支配文学吗?既然优越于、支配着文学的哲学是含有狭义理性的形而上学,如果哲学进行自我反思,恢复自己超越狭义理性因而超越形而上学的内涵,它也可能控制住自己对文学的优越性。这点也正在实现中,某种程度上,是文学在帮助它实现。因此,文学对哲学的逆转也便是必然的了。

二 文学对哲学优越地位的逆转与根据

尽管哲学对文学的支配格局整体上持续了两千多年,但在文学理论史上仍出现过一些为文学辩护、试图将文学从哲学支配中解放出来的声音。十六世纪英国学者锡德尼和十九世纪英国诗人雪莱以同名的两篇《为诗辩护》成为这种声音的代表,这两篇文献尽管针对不同的现实对手,但都对柏拉图逐诗作出了回应。锡德尼反对哲学上“和第二手的抽象的观念打交道”的“本体论”〔1〕,认为哲学只是一种以传授知识为目的的“手段性的科学”〔2〕,它只能教导受过教育的人,诗与之不同,它能教导所有的群众。具体地说,诗有两大长处:首先,诗是人类一切学问中最古老最原始的,其他学问均以诗为开端,〔3〕以之为“最初的光明给予者”〔4〕;其次,更重要的是,诗有助于教育和怡情悦性,〔5〕它从不说谎,〔6〕不含有邪恶,能有效吸引心灵、传授德行。锡

〔1〕 锡德尼:《为诗辩护》,钱学熙译,人民文学出版社1998年版,第10页。

〔2〕 同上,第15页。

〔3〕 同上,第37页。

〔4〕 同上,第4页。

〔5〕 同上,第12页。

〔6〕 同上,第42页。

德尼特别指出,柏拉图驱逐的并非一切诗人,而只是驱逐读神的诗人,“只是驱逐滥用而不是驱逐被滥用的东西”〔1〕。如果联系《伊安篇》对诗神的热烈肯定来看,这一观点很有道理。近三个世纪后,浪漫主义诗人雪莱也为诗作过同样充满激情的辩护,把诗视为灵感的祭司和世界的立法者,认为诗的语言富有弹性,以它为媒介,仍能触及柏拉图所说的永恒理念,诗人既能在想象中表现柏拉图式的理念,也能在想象中表现心灵的热情。〔2〕这些异曲同工的声音反映出,即使在哲学支配文学的时代,后者也仍不乏某种逆转的努力。

不过,文学对哲学的根本性逆转发生在十九世纪中期以后,叔本华和尼采的意志哲学是这一逆转最鲜明的标志。我们在此着重分析尼采有关思想。尼采对传统哲学的形而上学力量进行了激烈抨击,声称哲学是一堆危及一切的可怕的炸药,〔3〕是“暴政般冲动”和“精神的权力意志”〔4〕,在哲学中只有一系列矛盾体系和无用的铺张,〔5〕以致每种哲学都是一副假面具,〔6〕哲学家则是受其本能秘密引导的专横跋扈者。〔7〕尼采继承了叔本华关于世界是无意义的盲目意志的思想,但批判了这一思想的听天由命和悲观厌世,而将世界和人生的意义付诸艺术,倡导所谓“艺术形而上学”〔8〕、“审美形而上学”〔9〕,

〔1〕 锡德尼:《为诗辩护》,钱学熙译,人民文学出版社1998年版,第50页。

〔2〕 艾布拉姆斯:《镜与灯》,郗稚牛等译,北京大学出版社2004年版,第154—155页。

〔3〕 尼采:《看哪这人》,张念东、凌素心译,中央编译出版社2001年版,第60页。

〔4〕 尼采:《超善恶》,张念东、凌素心译,中央编译出版社2000年版,第12页。

〔5〕 同上,第125页。

〔6〕 同上,第230页。

〔7〕 同上,第7页。

〔8〕 尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,三联书店1986年版,第105页。

〔9〕 同上,第18页。

认为悲剧艺术能给人“形而上的慰藉”〔1〕、“形而上的安慰”〔2〕、“形而上的意义”〔3〕、“形而上补充”〔4〕,主张人的生存是一种审美现象,〔5〕只有作为审美现象,人的生存才有充足的理由。〔6〕这就用艺术取代了传统形而上学的地位,预示了作为艺术重要门类的文学挣脱哲学力量支配、二者在关系上发生逆转的开始。

当然,尼采的艺术形而上学基本仍是从人的生命角度着眼的,艺术形而上学由日神精神和酒神精神共同组成,酒神精神在诗的总效果中占优势,唯有从力量的过剩得到说明的它,存在于肉体的活力中,“肯定生命”〔7〕,体现出一种“生命感的高涨”〔8〕。这对稍后狄尔泰等人的生命哲学固然发生了影响,却遭到存在主义哲学的批判,海德格尔认为一切艺术是诗,诗的本质是真理的创建,才使传统哲学由求“真”向“真”、“美”合一转变,赋予诗以本体论地位。可见,文学对哲学的优越地位的反拨,在二十世纪愈趋深入了。

即使以彻底反形而上学姿态出现的解构主义,也开始着手解构哲学与文学间的传统二元对立。德里达可谓代表。一方面,他指出哲学文本中存在文学性隐喻,失去这些文学性隐喻,哲学文本也将不复存在。另一方面,他也指出,“文学文本的内容之中总存在着哲学命题”〔9〕,因为在他看来,无论何种文学经验,总是一种哲学经验,〔10〕

〔1〕 尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,三联书店1986年版,第28页。

〔2〕 同上,第30页。

〔3〕 同上,第91页。

〔4〕 同上,第105页。

〔5〕 同上,第245页。

〔6〕 同上,第275页。

〔7〕 同上,第334页。

〔8〕 同上,第351页。

〔9〕 德里达:《文学行动》,赵兴国等译,中国社会科学出版社1998年版,第16页。

〔10〕 同上,第13页。

他对以一种假象侵入到哲学写作中来的文学虚构深感兴趣，〔1〕这表明，文学对哲学优越地位的逆转趋势并没有消停，而仍在当今继续展开着。

这种逆转趋势仍可以同对理性性质的理解联系起来考察。我们看到，从叔本华和尼采开始，到海德格尔和德里达，哲学一直迈出反形而上学的步伐，这是和哲学对理性的形而上学局限的察觉分不开的，要言之，现代以来，哲学开始清算以往理性功能运作中的狭义化弊端，主客二元对立的形而上学思想方式越来越招致反思，这便包含着恢复理性原有的广义宏大内涵的努力。理性作为人的一种基本心意机能，在克服合理性后没有丧失存在合法性，它以更深刻、成熟的面目再度出现，担负起新思想背景下的思想功能。哲学这一被恢复出来的广义理性，和文学活动含有的理性是深深契合的，由此带来的逆转结果，是真理不再作为一个现成摆放在那儿供主体去把它发现出来的客体对象，〔2〕而和主体联系在一起。这是文学逆转哲学优越地位的深层根据。

以上是从哲学领域看文学对哲学的逆转。在文学领域，进入现代后，同样突出了地位的这一逆转。在现代许多包括作家在内的文学研究者看来，文学内在地具有对哲学的预现能力，就是说，由于得天独厚地拥有着追问人的生存意义的便利，文学作品包含的思想结构可以在某种程度上先于解释它的哲学理论。英国当代著名文化学家雷蒙德·威廉斯曾郑重告诉人们，小说对一种文化“具有同等决定性的普遍感觉结构”〔3〕，社会文化中的有关征象，我们已经可以从小说中领

〔1〕 德里达：《文学行动》，赵兴国等译，中国社会科学出版社 1998 年版，第 7 页。

〔2〕 罗蒂：《偶然、反讽与团结》，徐文瑞译，商务印书馆 2003 年版，第 60 页。

〔3〕 威廉斯：《文化与社会》，吴松江、张文定译，北京大学出版社 1991 年版，第 153 页。

会到了。美国当代艺术学家拉塞尔也曾经打过类似的形象比方,说艺术有时跑在科学前面,就像骑士有时跑到马车前去一样,〔1〕艺术能敏锐地反映人类观念的剧烈变化,属于艺术范围内的文学当然也不例外。一位理论家总结得好:“艺术作品应该为一种新的、积极的认识,为一种强烈的哲学和伦理的认识,一种能给予我们的世界以新意义的认识铺垫基础。”〔2〕这种铺垫关系是很有意思的。我们可能惊奇地发现,《格列佛游记》中对人物的漫画式描写已开一个世纪后塞尚等画家的构造美学理论之先河;〔3〕也可能赞叹《堂吉诃德》早已揭示出和澄清了海德格尔所有关于存在的重大理论主题,塞万提斯因而和笛卡尔一起当之无愧地成了现代的奠基人;〔4〕还可能领略到卡夫卡的小说为超现实主义理论导夫先路;〔5〕更可能察觉到狄更斯“第一个将日常生活导入了诗意的范畴”〔6〕,为后来日常生活审美化理论研究早早埋下了种子;等等。抽象的哲学理论能做到的,形象的文学作品能更早、更深刻地做到,在此意义上,文学对哲学优越地位的逆转始终是具备条件的,在现代,哲学不应当再企图对文学实施形而上学的暴力统治,这点再度得到了证实。

为更有力证明文学客观拥有着的思想功能,在此不妨举出一例。十九世纪末以来,思想界的一大重要推进,是对以黑格尔为集大成者的规律(进步)观逐渐开始进行深刻的反思。对此,许多思想家和理论

〔1〕 拉塞尔:《现代艺术的意义》,常宁生等译,中国人民大学出版社2003年版,第241页。

〔2〕 塔比亚斯:《艺术实践》,河清译,浙江摄影出版社1989年版,第33页。

〔3〕 海雷斯:《现代艺术的美学奥蕴》,李田心译,湖南美术出版社1988年版,第87页。

〔4〕 昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第5页。

〔5〕 昆德拉:《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社1995年版,第46页。

〔6〕 茨威格:《三大师》,姜丽、史行果译,西苑出版社1998年版,第47页。

家都发表过中肯的意见。例如,一些思想家认为历史科学并不以自然规律为研究目的,〔1〕那些称历史具有必然性、信仰历史规律的人是假预言家,〔2〕进步是一种温和的乌托邦思想,因为它模糊了人本质上之所是和人在生存中之所是,反而不真实地疏远了自己的真实存在,〔3〕假设出来的历史进步律否定了历史本身,因为它否定了具体事物区别于抽象观念的偶然性、经验性和不确定性,〔4〕规律只知道一般,不知道个体,是一般对个体的奴役,〔5〕后现代思想家以更不容置疑的态度指出,“更好”这一概念只具备纯主观意义,却无法真实反映事物本质中的任何内在联系。〔6〕文学理论家同样有这种看法,在他们中一些人看来,“进化”这概念对文学批评而言毫无用途,正如测量光年对木匠而言毫无用途一般,〔7〕某种程度上,进步思想更适合于意识形态上的探讨,〔8〕作者和读者对一部作品含义理解上的前后不同,只说明他的理解发生了变化,变化却不意味着进步或退步这样一种程度定性,〔9〕艺术中不存在进步,只存在强烈程度上的涨落。〔10〕

〔1〕 李凯尔特:《文化科学和自然科学》,涂纪亮译,商务印书馆 1986 年版,第 50 页。

〔2〕 波普尔:《通过知识获得解放》,范景中、李本正译,中国美术学院出版社 1996 年版,第 247 页。

〔3〕 蒂里希:《政治期望》,徐钧尧译,四川人民出版社 1989 年版,第 180 页。

〔4〕 克罗齐:《美学原理 美学纲要》,朱光潜译,外国文学出版社 1983 年版,第 144 页。

〔5〕 别尔嘉耶夫:《论人的奴役与自由》,张百春译,中国城市出版社 2002 年版,第 43 页。

〔6〕 格里芬:《超越解构》,鲍世斌等译,中央编译出版社 2002 年版,第 273 页。

〔7〕 弗莱:《批评之路》,王逢振、秦明利译,北京大学出版社 1998 年版,第 55 页。

〔8〕 瓦岱:《文学与现代性》,田庆生译,北京大学出版社 2001 年版,第 59 页。

〔9〕 赫施:《解释的有效性》,王才勇译,三联书店 1991 年版,第 18 页。

〔10〕 休斯:《新的冲击》,欧阳昱译,百花文艺出版社 2003 年版,第 446 页。

即使在作家群中,艺术史的进步也被视为错误观念,因为“小说家的雄心不在于比前人做得好,而是要看到他们未曾看到的,说出他们未曾说出的”〔1〕,他无法判定自己比前人更完善,只能判定自己又探索到了一片未知领域。由此可见,对庸俗进化论的反拨已成为二十世纪思想界的一种共同努力。

其实,比起这些存在于思想理论著作中的尽管正确、但却抽象的观点来,小说对故事的讲述,不仅在相应的思想容量上毫不逊色,而且因其具体形象的生动性,每每能把这种思想化于无形,巧妙自然地融渗到小说世界中去,使我们在非哲学、非理论的思考中同样感受到思想的力量。让我们举出三部小说中奇特的事件来证明小说这种思想魅力。

首先是博尔赫斯的短篇小说《死亡与指南针》。小说讲述了一桩杀人阴谋的得逞过程,某次案件追查中,前三点反映出一个规律,即“三个地点确实是等距离的”,由此人们依据约定俗成的规律性习惯,推测罪犯目标中的下一个受害者必然也和前三点保持等距离,从而四点等距构成一个菱形,不幸的是,这一想当然的推测遭到了无情破产,又一条性命还是被送掉了。小说这种极富意味的写法,岂不是无情讽刺了人们头脑中根深蒂固的规律观念吗?

再看艾柯风靡欧美、百科全书式的长篇悬疑小说《玫瑰的名字》。在扑朔迷离的氛围里,它讲述了中世纪发生在某座修道院的一次神秘谋杀事件。其中,小说家在讲到“第六位天使”可能的死法时,也借五名死者都懂希腊文、第六名死者必然懂希腊文这种现成推测的失败,非常巧妙调侃了我们总是信以为真的规律观念,小说家以轻松的笔调善意地提醒我们,不必耽于历史发展的机械进步论,那经常只是我们

〔1〕 昆德拉:《帷幕》,董强译,上海译文出版社2006年版,第20页。

用来自欺的不可靠思想前提。

最后是波伏瓦的长篇小说《人都是要死的》。这部构思奇特的作品在无情解构历史进步论这一点上显得更有趣，它甚至通过人物之口轻松道出了进步规律的不可信，小说中，主人公福斯卡叙述自己身世的第四部分，他和玛丽亚纳之间发生了一段平和的争执：

我一声不出，她又说了，有点不耐烦：

“您到底在想些什么？”

“说真的，”我说，“我不相信人会进步。”

“可是很明显的，我们要比从前更接近真理，甚至更接近正义。”

“您敢肯定，您的真理与正义要比过去几世纪的真理与正义更有价值？”

以长生不老的驻颜术为参照，福斯卡当然看透了人世间许多思想观念的片面性，他对历史进步论的这份怀疑有足够理由为我们所信赖。波伏瓦同样具备的哲学家身份，不妨碍她在小说中自如地借助奇幻事件的描绘对哲学思想作出精彩诠释。这三个实例很好地证明了文学中思想功能的客观存在。

我们看到，在诗与哲学之争中，文学（诗）始终保持着超越形而上学的本色，并不存在主客对立之虞。哲学对文学的优越地位的形成，是基于本体论的形而上学力量及由此导致的主客对立思想方式，文学对哲学优越地位的逆转，也是基于文学对本体论的形而上学力量的反抗及由此发展出来的主客融合思想方法。质言之，决定从“哲学形成优越于文学的地位”向“文学逆转哲学的优越地位”发展的，是对本体论与形而上学之关系的认识和防范，这种关系需要我们进一步加以分析。

第二节 本体论与形而上学的关系

作为哲学概念的本体论与形而上学,并不呈现为固定不变的关系。从哲学史发展来看,本体论既可能与形而上学合谋,也可能构成对形而上学的揭露和批判,就是说,既存在形而上学意义上的本体论,也存在超越形而上学的本体论,或者说后形而上学意义上的本体论。

一 形而上学本体论

本体论往往被人们视为形而上学的同义语,近年出版的由中外学者联合编写的权威哲学辞典就认定“本体论常常用以指整个形而上学”〔1〕,应该说,这符合二十世纪以前的哲学史事实。

从字面即可看出,所谓形而上学(Metaphysics),无非指超越于具体现实事物之上的不变本质、本原等规定根据,中国古代因而有“形而上者谓之道”之类说法。从第一章的梳理不难发现,巴门尼德和柏拉图都在现实世界之外设定了一个不变的永恒世界(存在、理念),他们的本体论也就是形而上学。亚里士多德的《形而上学》十四卷中,专门讨论本体论思想的主要有第七、八、九等卷,从表面上看,他似乎未把本体论等同于形而上学,但若我们仔细注意,会发现其他各卷讨论的问题仍围绕本体论这一中心问题,是对本体论问题的各种补充或旁涉,更关键的是,亚氏把本体的主要含义归为本质(形式),尽管与柏拉图的思路不同,却仍意在从具体事物中抽绎出存在于该事物中的不变的本质,这显然也使得其本体论等同于形而上学。黑格尔对形而上学

〔1〕 尼古拉斯·布宁、余纪元主编:《西方哲学英汉对照辞典》,人民出版社2001年版,第708页。

作了一个明确界定：“研究思想所把握的事物的科学”〔1〕。这个界定与逻辑学界定并举出现，黑格尔的逻辑学不是形式逻辑而是本体论，如此，他以一个庞大思辨体系将本体论和形而上学融为了一体。西方学者有“两个世纪以来，西方话语是本体论的家园”的判断，〔2〕联系这些学者批判形而上学的初衷，当他们这样判断时，等于说本体论是形而上学。德里达对本体论的界定是：“被假定的关于现实的话语的可能性，起决定作用并可以被确定的逻各斯或存在—现时”〔3〕。我们无法赞成他引入延异运动、试图取消包括“存在思想”在内的一切本体论的做法，因为人的存在无法被置于失根状态；当他力倡取消中心和起源的延异运动时，他其实是在强调一种新的相互交往关系，这又符合超越形而上学的现代精神（详见第十一章第三节的分析）。他指出本体论与形而上学（对现实的假定话语）的等同，无疑击中了传统本体论的要害。

从这种等同性也可以看出，汉语学界（乃至西方学界）之所以会出现如前所述的那种把“本体”与“本质”、“本原”混淆起来的误会，根本原因恐怕在于从形而上学立场看待本体和本体论，进而将本体论现成化、形而上学化了。这自然可以理解，却不应成为本体论思想的终点，我们要问：除形而上学内涵外，本体论还有什么？

二 后形而上学本体论

以生成论眼光看，形而上学并未耗尽本体论的全部内涵，本体论可以向后形而上学意义生成，这是二十世纪以来海德格尔本体论思想

〔1〕 黑格尔：《逻辑学》，梁志学译，人民出版社 2002 年版，第 68 页。

〔2〕 福柯：《词与物》，莫伟民译，上海三联书店 2001 年版，第 164 页。

〔3〕 德里达：《文学行动》，赵兴国等译，中国社会科学出版社 1998 年版，第 81 页。

给我们的最大启示。海德格尔指出的崭新思想方向是非常宝贵、值得充分肯定的。前面的梳理表明,海氏意图在超越形而上学(在者)的立场上恢复被西方形而上学历史所遗忘了的存在,这在实质上乃是一种取消形而上学却保留本体论、将本体论内涵从形而上学力量束缚中解放出来的努力,它形成了我们所说的后形而上学本体论。

正是在本体论向后形而上学生成这一点上,本体论获得了向文学本体论生成的巨大潜能。文学关注人的生存和世界的可能性存在,这在目标上和本体论是完全一致的。但是,文学不同于哲学之处在于,它对人和世界的存在的洞察、描绘,不是通过形而上学思辨手段,而是通过感觉、直观和体悟等情感活动并且创造出形象来达成的,这岂不恰好同后形而上学取消形而上学却保留本体论的做法相呼应吗?这是对理性性质的还原。我们在前面的论述中清楚看到,在诗与哲学之争的前阶段——哲学支配文学中,诗(文学)的主要罪状就是缺乏理性、败坏哲学的理智名声,而在诗与哲学之争的后阶段——文学逆转哲学中,哲学对理性的内涵予以检审和复原,文学的形象和情感力量才得到首肯,这说明,后形而上学本体论顺应着文学的本性。

那么,在后形而上学思想平台上,本体论和文学本体论的关系,是否仍与形而上学思想平台上两者的关系一样呢?本体论和文学本体论,是否也仍表现为衍生与被衍生的关系呢?答案是否定的。形而上学本体论直接衍生出形而上学文学本体论,这毋庸置疑,当达·芬奇讨论镜子说时,当雪莱热情为诗辩护时,他们的文学再现论和文学表现论根本离不开支撑着他们文论观点的理念论哲学和主体性哲学,而我们今天谈论达·芬奇、雪莱的文学观时,也是着眼于其文学观对哲学观的依托关系、更多地运用一种历史眼光来进行的。与之不同,尽管从表面上看,对海德格尔、伽达默尔的艺术(含文学)本体论的理解离不开对海德格尔、伽达默尔整个本体论思想的理解,但在事实上,集

中代表海德格尔、伽达默尔艺术(含文学)本体论的《艺术作品的本源》、《真理与方法》第一部分又完全可以独立成篇,对它们的独立研究已足以使我们理解他们的艺术(含文学)本体论观点。究其实,这是因为,达·芬奇的镜子说、雪莱为诗所作的辩护在今天看来,囿于主客二元对立思维方式,整体上已经不符合文学活动的实践,不具独立意义;而海德格尔对诗思的重新看护、伽达默尔对游戏的高度重视在今天看来,由于超越了主客二元对立思维方式,整体上已为文学活动实践所证实,具备独立意义。这里,实践是至为关键的,是它决定着形而上学本体论与后形而上学本体论之间的价值性前后顺向上升轨迹,进而决定着本体论对文学本体论的单纯衍生关系发生变化,在这一变化中,文学本体论不再单纯地被本体论所支配了,它更符合文学活动实践,在对文学实践的回归和被文学活动的检验中,开始有了自己的独立品格。而出现这一变化,根本上又是因为,文学本身具有的超越形而上学性,在后形而上学思想平台上被自由地释放出来了。

第三节 文学对形而上学的超越

文学具有超越形而上学的优势,但文学也可能被看作是形而上学的,当用形而上学眼光看待文学,文学成了形而上学的,当用后形而上学眼光看待文学时,文学才体现出超越形而上学的力量,就是说,文学虽然从本性上超越形而上学,但对文学超越形而上学的合理阐释,取决于我们的思想立场是否超越了形而上学。

在文学研究领域,形而上学对文学的控制首先体现在把本体理解为本质、本原、本源和本性等,鉴于在形而上学思想平台上,文学本体论衍生自哲学上的本体论,因此,哲学上的本体论对本体的本质化理解,也相应地衍生出文学本体论对本体的本质化,这就使对文学的理

解大大狭窄化了。

文学超越形而上学是一个事实,诚如德里达借保罗·德·曼之口所道出的,“所有文学修辞本身都实行一种脱离形而上学信念或命题的讽刺”〔1〕,这和文学家们的看法是相类似的,后者认为,文学文本能帮助人们走出形而上学的狭隘,寻求文学自身的意义。〔2〕但是,正确认识这个事实,则需要我们转变思维方式,从形而上学立场向后形而上学立场转变,以充分领略到文学在追问人的生存意义这一点上的巨大终极关怀力量。

这种转变有学理线索可寻。康德曾把艺术分为机械的艺术和审美的艺术,前者与对象的知识相结合,后者与愉快的情感相结合,他又把审美的艺术进一步分为快适的艺术和美的艺术,前者伴随着单纯感觉的享受,后者才是合目的的认识方式,〔3〕他特别把作为语言艺术的诗艺归入美的艺术范围之中。〔4〕由此可知,在康德的思想中,诗艺(文学)作为充满愉快情感的美的艺术之一,可以成为合目的的认识方式。这意味着,通过感性直观达到对更高目的的认识,不但是可能的,而且同康德哲学中认为人类因不具备知性直观能力而无力建立起本体论、却通过感性直观的信仰仍为物自体留下地盘的基本思想是一致的,在这层意义上讲,康德已奏响了后形而上学思想的某种先声。那么,文学如何借助感性手段去达成合目的性呢?按康德,美的艺术需要想象力、知性、天才和鉴赏力,其中最重要的是想象力在自由中与知性的合规律性相适合,想象力作为审美理念的一种表象,自由地引起

〔1〕 德里达:《文学行动》,赵兴国等译,中国社会科学出版社1998年版,第16页。

〔2〕 艾柯:《悠游小说林》,俞冰夏译,三联书店2005年版,第120—121页。

〔3〕 康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社2002年版,第148—149页。

〔4〕 同上,第166页。

许多多样的、不可言说的东西,摆脱一切确定观念和规则的引导,自然地、为知性提供出丰富多彩的材料,鼓动知性,产生出精神,天才也以想象力与知性的自由游戏关系为前提,同样,在鉴赏判断中被普遍传达的内心状态,也是想象力与知性朝向一般认识而自由游戏的情感状态。

但康德的上述思想毕竟仍没有跳出认识论框架,其后形而上学倾向是不彻底的。在康德之后,尼采批判了以苏格拉底精神为代表的求知欲,主张在激发醉境中投入艺术创造状态,^{〔1〕}艺术家自我在酒神陶醉的梦境中已经不是清醒的、经验现实的自我,而是唯一真正存在的、永恒的、立足于万物基础上的客观自我,^{〔2〕}这种从形而上学思辨习惯中脱离出来的态度,较之康德显然已提升了一步,但也仍还是不彻底的。那么,彻底超越形而上学、与文学活动相契合的思想方向究竟在哪里呢?

在我看来,这一方向是语言。以语言为方向,符合现代思想的进程。继意志哲学和生命哲学后,海德格尔才站在本体论立场上,既超越了(康德意义上的)想象力,^{〔3〕}也超越了(受尼采影响的)生命体验,从语言这一后形而上学本体论维度上,敞开了文学与本体论的相容性。

〔1〕 尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,三联书店1986年版,第365页。

〔2〕 同上,第19页。

〔3〕 海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社2004年版,第60页。海氏反对从想象力角度去把握诗与真理,显然与其对主体性立场的超越有关,这点似尚未引起足够注意,他的原话是:“在对作品之本质和作品与存在者之真理的生发的关系的本质性洞察中,出现了这样一个疑问:根据幻想和想象力来思考诗之本质——同时也即筹划之本质——是否已经绰绰有余了。”

第四章

文学与本体论的相容性

我们也分三步研究文学与本体论的相容性：首先，考察语言论转向，然后分析本体论与语言的关系，最后探讨文学的语言维度。

第一节 语言论转向

自笛卡尔发动“认识论转向”以来，将近三个世纪，哲学都致力于研究“人的认识能力如何可能”这个问题，然而，从十九世纪末起，到进入二十世纪后，随着现代语言学、分析哲学、存在主义哲学和后现代主义哲学的相继勃兴，哲学开始转向研究“人如何表达自己所认识到的世界”这个问题，出现了“语言论转向”(the linguistic turn)。这对文学本体论的生成是极为关键的。

一 学理的回顾

瑞士当代语言学家索绪尔的《普通语言学教程》虽不是哲学著作，却对二十世纪以来的语言论转向产生了深刻影响。索绪尔的思想贡献大致有两方面。首先，他区分了语言符号的能指(音响—形象)与所

指(意义),认为两者之间的联系是任意的,〔1〕语言与事物不存在一对一的对应关系,不能简单断言词意味着某种事物,事实倒是,“在语言出现之前,一切都是模糊不清的”〔2〕,也就是说,不是先有那样的事物,然后语言对它进行命名,相反,事物之所以是那样,是因为语言把它说成了那样。其次,索绪尔区分了语言和言语,语言是存在于集体中的、同质的符号系统,言语则是出自个人意志的、异质的表达活动,它们的相互依存关系体现在,语言既是言语的工具,以统一规约言语活动表达功能的面目出现,又是言语的产物,在言语活动中成其整体。〔3〕简言之,“语言就是言语活动减去言语。”〔4〕语言超出并支配着言语的表达,但离开言语的表达,语言也会失去自己的存在,言语是露出水面的冰山一角,语言则是支撑它并将它暗示出来的冰山,语言存在于每一个说话者中,但它本身却从不露面。这些思想,直接促成当代哲学把注意力转向语言问题。

当代分析哲学的代表人物维特根斯坦同样从语言入手治疗传统哲学,对二十世纪哲学的发展造成极大影响。维特根斯坦也批判了那种认为“语言的目的是表达思想”的传统看法,〔5〕他说得十分清楚:“当我用语言来思想时,除了语言表达式以外并没有什么‘意义’呈现于我的心灵之中:语言自身就是思想的载体。”〔6〕例如,并非先有感觉再有对感觉的表达,实际情况却是,表达是感觉的开端。〔7〕他认

〔1〕 索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆 1980 年版,第 101 页。

〔2〕 同上,第 157 页。

〔3〕 同上,第 41 页。

〔4〕 同上,第 115 页。

〔5〕 维特根斯坦:《哲学研究》,李步楼译,商务印书馆 1996 年版,第 210、253 页。

〔6〕 同上,第 160 页。

〔7〕 同上,第 149 页。

为,语言无法表达思想,因为词有着统一外貌,〔1〕被某人成功表达出来的自己的思想,至多只有其思想本身的十分之一。〔2〕基于此,他主张从使用角度来重新对待语言,把语句的意思看作其使用,〔3〕“只有知道怎样用一个名称做某种事情的人才能有意义地问起这个名称。”〔4〕这表明,语言与事物并非呈固定的一一对应关系,语言的意义在事物的使用中得到体现,事物在其使用中证明了语言的存在。换句话说,语言指称着各种事物,但却是在使用意义上指称事物的,当不同事物之间发生联系,其联系就体现了语言的指称,所以,对事物的指称仍受到语言力量的无形制约。这样,维特根斯坦也推进了语言论转向。

到了思想的后期,海德格尔开始不满于“存在”这一范畴中的形而上学遗风,〔5〕继而提出“语言是存在之家”这一新思想(《关于人道主义的书信》)后,又思得“大道”(Ereignis)一词,发展深化了他前期的语言观。他固然并未轻视语言科学和语言哲学的地位及作用,却在更深层面上指出,语言并不是普通意义上所说的那种内在心灵活动的有声表达、人的活动和对现实的形象性、概念性再现,而是自行说话,“语言说话”〔6〕,在语言这种作为开端性的完成的“纯粹所说”中〔7〕,“作为语言的语言”被带向了语言,〔8〕这便是“大道”。“大道”的说话方式也便是“道说”(动词为 Sagen,名词为 Sage),〔9〕“道说”是“大道”的显示

〔1〕 维特根斯坦:《哲学研究》,李步楼译,商务印书馆 1996 年版,第 9 页。

〔2〕 维特根斯坦:《文化与价值》,许志强译,浙江文艺出版社 2002 年版,第 36 页。

〔3〕 维特根斯坦:《哲学研究》,李步楼译,商务印书馆 1996 年版,第 190 页。

〔4〕 同上,第 23 页。

〔5〕 海德格尔:《在通向语言的途中》,孙周兴译,商务印书馆 2004 年版,第 106 页。

〔6〕 同上,第 4、10、11、21、23 页。

〔7〕 同上,第 7 页。

〔8〕 同上,第 6、239、248 页。

〔9〕 同上,第 268 页。

运作,是“让显现”和“让闪亮意义上的显示”〔1〕,它决不同于说话,而是见证着语言的本质整体。〔2〕因为“大道”及“道说”作为语言本质是寂静沉默的,〔3〕其中进行着天地神人四重整体的世界游戏,〔4〕所以,人的说话是对“大道”的倾听,〔5〕倾听不同于追问,〔6〕人以“大道”及其“道说”的传信者身份归属于语言,〔7〕倾听着语言的允诺,总之,“我们听语言之说话”。

海德格尔由此标举出了一种全新思想:人是被语言所用的。〔8〕不是如通常理解的人使用语言,而是人被语言使用,语言从传统思想习焉不察的思想情感的表达工具,开始上升到了本体论高度,对语言性质的这种观照,大大突出了“语言论转向”在当代思想中的醒目地位。

后现代思想家同样关注语言问题,福柯的论述颇有代表性。在《什么是作者》一文中,福柯颠覆了传统的作者观念,认为作者功能体现为话语在一定社会中的流通,社会出于节约话语和意义的需要,限制作者的意指功能,这样,作者不仅是自己作品的作者,而且还创造出其他文本构成的可能性与规则,就此而言,作者并不优先于作品,它作为创始主体的角色被剥夺了,问题被转换成“(话语)曾在哪里使用过”、“它怎样才能流通和谁能将它据为己有”等,福柯由此也注意到话语“将在一种私语默言的匿名性中发展”〔9〕,这显然与海德格尔的

〔1〕 海德格尔:《在通向语言的途中》,孙周兴译,商务印书馆2004年版,第137页。

〔2〕 同上,第252页。

〔3〕 同上,第22—24页。

〔4〕 同上,第13、210页。

〔5〕 同上,第26—27、171、175页。

〔6〕 同上,第170页。

〔7〕 同上,第129页。

〔8〕 同上,第120、129、143、189、262、266、269页。

〔9〕 福柯:《什么是作者》,米佳燕译,见王岳川、尚水编:《后现代主义文化与美学》,北京大学出版社1992年版,第305页。

后期语言观有相似之处。在《词与物》这部巨著中,福柯把十六世纪以来的人类思想划分为古典和现代两种认识型,在古典认识型中,语言被设定为对表象的自发分析,〔1〕语言作为早已被分析的表象,是表象借以与反思发生联系的途径。〔2〕与之不同,在现代认识型中,语言从个体性表象分析转向了个体之间的交流,语言之间出现了相似性,〔3〕这同“我思”向“我在”转变的道路一致,语言功能的转变也与之同步,即由“一个人向自身表象的东西”向“这个东西的所是”转变,〔4〕也因此,语言不再只是认识手段,而向客观性领域回归了。〔5〕

作为哲学家,福柯还颇难得地专门指出,在现代认识型中,“文学补充了(而不是证实了)语言的指称功能”〔6〕,也就是说在他看来,文学的出现,有力弥补了语言的现代力量,〔7〕这无异于在推进“语言论转向”的同时,为文学本体论的有效建构提供了语言维度上的可能空间。

值得注意的是,受到后现代主义驱动的当今文化研究思潮,也充分认可语言在意义运作中的重要地位。在文化研究学者看来,事物本身无意义,构成意义的是各种表征系统的概念与符号,“物与人生存于其中的物质世界”和“表征、意义与语言借以运作的符号实践和过程”并不存在一对一的符合关系,〔8〕因此,意义也就不独为个人所有,而是各方协商的结果。这无疑延续着“语言论转向”在当今前沿思想中的深刻生命力。

〔1〕 福柯:《词与物》,莫伟民译,上海三联书店 2001 年版,第 304 页。

〔2〕 同上,第 111 页。

〔3〕 同上,第 308—309 页。

〔4〕 同上,第 406 页。

〔5〕 同上,第 387、504 页。

〔6〕 同上,第 59 页。

〔7〕 同上,第 391 页。

〔8〕 霍尔:《表征》,徐亮、陆兴华译,商务印书馆 2003 年版,第 25 页。

二 比较和评析

上述考察表明,现代“语言论转向”具有若干基本特征,对此我们可总结为下面三点。

第一,语言被普遍看作世界的存在根据。传统看法认为,语言是表达思想的手段工具。但在“语言论转向”视野中,语言不再是一面经由自己达到思想对象的透镜,语言不再行使记录思想的功能,语言具有使世界存在的意义。我们以为我们看到的事物可以用语言进行这样的命名,但实际上我们看到的事物恰恰是被我们的语言说成这样的。语言说出了思想。这是“语言论转向”最重要的特征,它的影响波及现代哲学和相关学科,如伽达默尔认定,只有当文本所说的东西在解释者的语言中得到表达,理解才产生,〔1〕杜夫海纳也说,当头脑深处一种未成形的思想尚未用语言表达出来时,它还不是思想。〔2〕在这层意义上,失去语言,也便失去了世界。

第二,人被普遍看作语言的被分配者和被使用者。传统看法认为,人说话,人使用着语言,人是语言活动的主体。但在“语言论转向”视野中,由于语言上升为世界的存在根据,语言成了客观的,人作为说话者的主体性被消除了,人接受语言的分配,人被语言所使用,语言就在这种被人分配和被人使用中具体存在着,但它本身并不露面。这一思想也深深激发了二十世纪思想家的共鸣,如罗兰·巴特在《写作的零度》这篇重要论文中谈到,语言是人的共同财富,而非作家特有的财富,它通过限定而非选择才成为社会的東西,作家在写作时,一方面与社会对抗,另一方面,社会又把作家遣回其创作手段的本源中,语言不

〔1〕 伽达默尔:《哲学解释学》,夏镇平、宋建平译,上海译文出版社1994年版,第57页。

〔2〕 杜夫海纳:《审美经验现象学》,韩树站译,文化艺术出版社1996年版,第46页。

是供作家自由使用的东西。〔1〕这显然也是“语言论转向”的影响所致。在这层意义上,人无权随意支配语言,人顺从语言。

第三,人被语言的分配和使用,又被普遍看作处于人的觉知和意志外。在“语言论转向”视野中,对语言分配功能的“意识到”恰恰会因其主体性觉知状态以及由此带来的主客对立格局而丧失本真,无法真正领会语言的客观力量。索绪尔在界定语言时曾指出,语言作为人人都具有、对人人都共同的东西,“是在储存人的意志之外的”〔2〕,海德格尔也屡屡强调,上手的东西在“抽身而去”之际才本真地上手,〔3〕对存在的寻视操劳,使存在与此在之间必然出现客观距离,但此在对这一距离的“知”却是“盲的”〔4〕,此在作为被抛的根据而存在,但“绝不能控制这根据”〔5〕,此在的本真绽露,乃是为着“一向实际上必要的回收而保持其自由”〔6〕,此在向着本真生存的操劳活动,对本真生存来说“无所谓”〔7〕,这里,“抽身而去”、“盲的”、“绝不能控制”、“回收”、“无所谓”,实际上都说明此在只有在非知状态中才能领会本真存在,这一思想显然也适用于语言,就是说,人的言语活动并非在觉知着语言分配的情况下接受其分配,那会使主体性立场无形中取代对客观语言的悉心倾听,人分配到语言时,他自己是不觉知的。在这层意义上,人在不觉知的、超越了主客二分立场的言说活动中分配到了语言。

那么,“语言论转向”和本体论又呈现何种关系呢?这就须再分析

〔1〕 巴特:《符号学原理》,李幼蒸译,三联书店1988年版,第70—71页。

〔2〕 索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1980年版,第41页。

〔3〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第82页。

〔4〕 同上,第124页。

〔5〕 同上,第325页。

〔6〕 同上,第351页。

〔7〕 同上,第400页。

本体论与语言的关系。

第二节 本体论与语言的关系

在不同发展阶段,本体论与语言也呈现出不同关系。大体说来,形而上学立场上的本体论赋予语言以认识论地位,从而关注可言说之物,超越形而上学或后形而上学立场上的本体论则赋予语言以本体论地位,进而关注不可言说之物。

一 形而上学本体论与语言的关系

在形而上学立场上,本体论研究世界的本质、本原等终极根据,语言是作为本质、本原等终极根据的派生物面目出现的,人们通过语言去认识变动现实世界背后那个不变本质或本原,因此,在这种传统本体论中,语言处于认识论地位。亚里士多德认为,“语言只是内心经验的符号”〔1〕,只是用以认识和描述本体的手段工具。由于形而上学立场上的本体论每每将本体当作本质、本原,而本质、本原又都是可以从现实世界中抽象概括出来的实体,所以,本体就是可言说的,处于这种本体论中的语言也便只关注可言说之物。黑格尔曾指出,“不可言说的东西”是“最无意义、最不真实的东西”〔2〕,它并不在本体论的研究范围之内。这种本体论暗含的设定是,语言总能为自己找到可言说的对应物,语言和可言说之物之间,总能一一对应。上述福柯关于古典认识型语言的研究,就深刻地揭示了这一点,尽管这一点在当今已越来越招致反思和批判。

〔1〕 亚里士多德:《解释篇》,秦典华译,见《工具论》上册,中国人民大学出版社2003年版,第49页。

〔2〕 黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社2002年版,第62页。

二 后形而上学本体论与语言的关系

如前所述,当在思想立场上超越形而上学、获得一种崭新的后形而上学视野时,存在便成为本体论的研究对象。人们不再企图通过语言去认识世界的本质和本原,相反,是语言使世界存在,因此,语言开始上升至本体论地位。海德格尔认为此在的本质是生存,而生存则是可能性的存在,这就有一个“说不可说”的问题。因为存在是可能性,所以存在不可言说,本体也不可言说,处于这种本体论中的语言也便不仅关注可言说之物,进而关注不可言说之物,它既有言说的一面,又有倾听和沉默的一面,后者甚至是更为重要的。海德格尔将话语看作语言的生存论存在论基础,话语不同于语言,它和语言的关系是,“把话语道说出来即成为语言”,唯有“话语之所云”本身才使语言成为可能,真实的话语中便存在着真正的沉默,^{〔1〕}在其中,道说把“不可道说的东西”带向“可道说的东西”^{〔2〕}。这种对语言的意义作出全新理解和阐发的本体论,应该说为文学本体论的生成提供了相当有利的契机。

“语言论转向”从根本上更新了二十世纪哲学的思想面貌,这一转向,与本体论从形而上学立场向后形而上学立场的嬗变过程以及语言从认识论地位向本体论地位的上升过程又基本同步,在后形而上学思想立场上,语言受到了本体论的空前关注。毋庸置疑,最能体现语言力量的领域无疑是文学。因此,以语言为通道,文学本体论的生成已呼之欲出。但我们还须最后来探讨一下文学的语言维度,观察文学对语言所持的态度,以顺利引出文学本体论。

〔1〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第188—192页。

〔2〕 海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社2004年版,第62页。

第三节 文学的语言维度

我们已通过历史回顾表明,在文学理论史上,从“哲学对文学的支配”向“文学对哲学的逆转”转变的过程中,尼采是一个重要转折点。我们也已经通过学理分析表明,“语言论转向”趋势,是基于从本体论角度对语言意义所作的根本反思。这两者是什么关系呢?福柯准确地道出了答案,他认为,正是尼采“第一个把哲学任务与语言之根本反思联系起来”〔1〕。这给我们的启示是,文学逐渐从以往低于哲学的局面中扭转过来,开始上升为对哲学的重要补充,这一变化和哲学对语言的根本反思是基本同步的。文学是最能够体现语言力量的活动,文学对哲学的地位反拨,恰恰也通过语言、通过语言在后形而上学立场上获得本体论地位而实现,这是巧合吗?我认为,这并非巧合,因为文学本身内含的语言维度既有其基本功能,又有其上升功能,它们共同实现着、推动着文学活动与后形而上学本体论的积极对话。

一 文学语言的基本功能

文学是语言的艺术。它作为一种诉诸形象和情感的艺术活动,有不同于日常活动和科学活动的特殊性,这种特殊性突出反映在媒介上。二十世纪以来,许多学者对此都进行过富有启发意义的研究。

就文学语言与日常语言的区别而言,捷克文学理论家穆卡洛夫斯基区分了标准语言和诗的语言,认为后者是对前者所树立规范的“有意触犯”,藉此突出诗意运用的强度,〔2〕前苏联学者什克洛夫斯基也

〔1〕 福柯:《词与物》,莫伟民译,上海三联书店2001年版,第397页。

〔2〕 穆卡洛夫斯基:《标准语言与诗的语言》,邓鹏译,见伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》下卷,北京大学出版社1987年版,第417页。

提出著名的“奇异化”(亦译“陌生化”)原则,认为文学语言需要“把形式艰深化”,增加感受的难度,延长感受的时间,达到最大强度,并尽可能持久。〔1〕他们有两点思想是共同的:都认为文学语言反拨着日常标准语言的自动化运作;都认为文学语言不是意欲达成某种目的的手段,而是一个使用和感受的过程。

就文学语言与科学语言的区别而言,法国哲学家保罗·利科曾经区分了科学语言和诗歌语言,认为科学语言消除、筛去语词的一词多义,排斥、禁止歧义,并要求一个符号只具有一种意义,同一个符号无法用不同方法来加以解释;诗歌语言却保护语词的一词多义,保留乃至创造歧义,促成语言去表达新颖独特的非公众经验,由此构建起多种不同的意义系统,去谈论不可证实的真理,纠正科学的控制性迷信。〔2〕语义学批评的代表人物、英国著名文学批评家瑞恰慈也深入比较过语言的两种不同用法,认为语言的使用不可一概而论,既有科学用法,也有感情用法,前者是指称真或假的表述,必须符合逻辑联系,后者则指称被触发的情感态度的表述,它无须逻辑的安排,而“有其自身感情的相互联系”。〔3〕

确实,文学语言的基本功能在于非逻辑性,文学作品并不依靠概念、判断和推理来组织思想,而往往通过朦胧多义的情感语言来塑造形象和表达思想,在这里语言并不具备清晰的说明性特征,而常表现出复义、张力等特征。这一点,有力地保证了文学活动超越形而上学的优势和潜能。

〔1〕 什克洛夫斯基:《散文理论》,刘宗次译,百花洲文艺出版社1994年版,第10页。

〔2〕 利科:《言语的力量:科学与诗歌》,朱国均译,见胡经之、张首映主编:《西方二十世纪文论选》第三卷,中国社会科学出版社1989年版,第296—304页。

〔3〕 瑞恰慈:《文学批评原理》,杨自伍译,百花洲文艺出版社1992年版,第243—244页。

二 文学语言的上升功能

深入地看,文学语言诉诸情感逻辑这一基本功能,还使之具备了与存在意义对话的上升功能。文学语言的上升功能是其基本功能紧密联系在一起的,上升乃是基于现实语言形式本身的上升。由于文学语言具有朦胧多义、非逻辑的特殊性,由此构筑起来的文学作品,也具有意在言外的特征,对文学作品的语言分析每每表明,“整个句子的意义超过了这整体的各个组成部分意义之和。”〔1〕在文学作品中,说出的可以不是意义的全部,说出的语言背后,隐藏着未被说出的语言,那才见证着意义的整体。未被说出的语言,相当于索绪尔和维特根斯坦所说的语言,相当于海德格尔和福柯所说的话语,它寂静无声,呼唤人们去倾听,在倾听中超越日常现实生活种种限制,自由地上升到了那个存在的可能世界。

因为真正的文学在倾听语言的寂静中领会存在,文学的意义就被文学语言的上升功能所悄然开启。“语言论转向”施诸文学的惠泽就在于,“是正确的词,而不是意义活动的主观性表述了作品的意义”〔2〕,这意味着,不是缺乏上升功能的文学语言、而是具备了上升功能的文学语言赋予了文学作品以意义。上升功能是文学语言可以拥有的,但上升功能不是文学语言都愿意拥有的,缺乏上升功能的文学语言是工具意义上的语言,它所说出的仍是私己的,只代表意义活动的主观性,只具备让他人认识自己主观意义活动的价值,拥有上升功能的文学语言才超越意义活动的主观性,让他人充分领悟世界和存在的客观性。由此足以见出语言在文学活动中的深刻本体论地位。

也因为真正的文学在倾听语言的寂静中领会存在,古今中外的伟

〔1〕 理查:《文学与感觉》,顾嘉琛译,三联书店1992年版,第142页。

〔2〕 伽达默尔:《哲学解释学》,夏镇平、宋建平译,上海译文出版社1994年版,第81页。

大文学家们大多有一种孤独、沉默的性格。在哥德看来,离开公务孤独地过日子,是诗人的幸福,〔1〕当代俄国著名女诗人茨维塔耶娃也说,懂得对将要说出的真理保持沉默时,真理才是真理,〔2〕诗如此,小说也如此。卡夫卡毫不掩饰地表示,“一个人在写作时越孤独越好”,理由在于,唯孤独才可能使笔触从“表层上的东西”进入到“更深层的源泉”中去,〔3〕这和从文学语言的基本功能进入到文学语言的上升功能,是完全一致的。马尔克斯也感叹,文学创作堪称世上“最孤独的职业”〔4〕,杜拉斯同样认真地指出,对于一位小说家来说,“写书人和他周围的人之间始终要有所分离,这就是一种孤独,是作者的孤独,是作品的孤独。”〔5〕塞林格居住于电网庇护下的林间斗室里,又不失为孤独感在实际生活中的自然投影。在中国,李泽厚阐发过的鲁迅的“形而上的孤独”,以及沈从文的安于寂寞等,也都颇能说明这一点。在孤独和沉默中,作家高接混茫,去品尝语言迷人的客观力量,在对语言的看护中,留下了一部部逾越时空、烛照一代代读者心灵的不朽之作。

第四节 小 结

至此,我们也可以对文学本体和文学本体论进行一番小结。

(1) 从历史层面看,以十九世纪后期为大致时间界限,文学本体论既有一个承继本体论的发展阶段,也有一个对抗本体论的发展阶

〔1〕 爱克尔曼:《哥德对话录》,周学普译,上海教育出版社2000年版,第46—47页。

〔2〕 里尔克、帕斯捷尔纳克、茨维塔耶娃:《三诗人书简》,刘文飞译,中央编译出版社1999年版,第123页。

〔3〕 卡夫卡:《卡夫卡文集》第四卷,祝彦、张荣昌等译,上海译文出版社2002年版,第101—102页。

〔4〕 马尔克斯:《番石榴飘香》,林一安译,三联书店1987年版,第38页。

〔5〕 杜拉斯:《写作》,曹德明译,春风文艺出版社2000年版,第4页。

段,换言之,文学本体论的成长过程,既有受到本体论支配的一面,也有开始超越本体论的一面。就前一方面而言,十九世纪后期以前,本体论总体上囿于形而上学力量的制约,由此衍生出来的文学本体论,总体上带有较显著的狭义理性(合理性和形而上学理性)色彩,因而带有形而上学特征,古希腊以理念说为核心的本体论,衍生出文学再现论(这是一种典型的古典文学本体论形态),两者在主客二元对峙、客体成为占主导地位的形而上学现成实体这一点上一致,近代以“我思故我在”为核心的本体论,衍生出文学表现论(这也是一种典型的古典文学本体论形态),两者在主客二元对峙、主体成为占主导地位的形而上学现成实体这一点上也一致。这些文学本体论均没有能彻底摆脱主客对立的形而上学立场,作为其阐释目标的文学活动实践并不符合其阐释结果。就后一方面而言,十九世纪后期以来,文学开始被重新发掘出克制形而上学成分的潜能,力图成为对哲学的某种补充,与此相应,本体论不再直接衍生出文学本体论,这时的文学本体论和本体论有关,但不囿于本体论,反而比本体论的决定性力量更能阐明文学的性质和特征,意志主义文论、直觉主义文论、存在主义文论关于意志、直觉、存在等非理性或广义理性因素积极介入文学活动的剖析,使它们比起同时期的本体论思想来,在阐发突破主客二元对峙、超越形而上学的文学活动这一点上更透彻、自觉,作为其阐释目标的文学活动实践是符合其阐释结果的。

(2) 从逻辑层面看,文学不同于文学本体和文学本体论,文学有超越形而上学的本性,但文学本体和作为一种理论的文学本体论则既有形而上学可能,也有超越形而上学的可能。当文学本体论单纯依附于本体论、以本体论衍生物的面目出现时,它可能带上本体论原有的形而上学特征,此时,“文学本体论”意指文学现成挪用本体论所形成的一种理论。当文学本体论开始挣脱本体论、构成对本体论的反拨

时,它又可能超越本体论原有的形而上学特征,此时,“文学本体论”则意指文学并不现成挪用本体论、而是在反思和批判本体论中发现后者局限、进而使本体论由现成性向生成性改善、和文学相互契合、对话所形成的一种理论。基于此,文学与文学本体论既有不容的可能,又有相容的可能。

(3) 文学相容于文学本体论的关键,在于语言从认识论地位进一步上升至本体论地位。站在传统形而上学立场看,语言是借以认识思想和真理的工具。这是因为,形而上学是客体与主体的二元对立,偏重客体方面的实在论形而上学认定先有客体事物,它责成语言去命名和言说自己,偏重主体方面的主体性形而上学则认定先有主体认识能力,它总能运用自己的语言去表达对世界的认识,可见,形而上学的思想对语言行使的是认识论用法。与之不同,站在超越形而上学立场上看,语言是话语,是意义的产生源泉,是确保意义在人人之间顺利交流的客观力量。这是因为,超越形而上学是超越客体与主体的二元对立,客体无权再要求语言来命名自己,客体的意义恰恰是语言所说出的,主体也无权再将世界的意义来源归结于自己的语言,主体的言说应有客观的保留,可见,超越形而上学的思想对语言行使的是本体论用法。文学乃是超越形而上学的有力活动形式,它适应语言的本体论用法,在这层意义上甚至可以说,文学本体论是文学通过语言达成的本体论。

(4) 文学本体论与文学认识论并不截然对立,而是可以并存,两者并存的合法性在于,文学认识论以文学本体论为前提。导致文学认识论形成的关键,在于作家和读者的主观意义活动,即作家和读者的意识。意识是主体性的,它要获求更具人文关怀价值的客观意义,就必须借助语言的力量。语言是本体性的,它超越了主体性,开启了更具人文关怀价值的客观意义。所以,文学认识论只有以文学本体论为

前提,才能与文学本体论合法并存。否则,文学认识论将在文学本体论的更高水平观照下成为主观的、私己的、不可交流的、无意义的。文学认识论以文学本体论为前提展开运作的过程,和意识以语言为前提展开运作的过程是相一致的。文学为现代思想恢复本体论与认识论的有机统一关系,提供了契机。

第五章

小说本体论的可能性

现在我们可以进入小说本体论。不过,是否以及如何存在着小说本体论?这仍然有一个首先需要慎加对待的进路问题。

从表面上看,从本体论转化至文学本体论,似乎已经足够。特别是在现代视野中,如果说本体论从根本上探究存在,那么,文学本体论则把对存在的探究合法地、进一步落实到最关心存在的文学领域中来了,文学本体论似乎已具备探究对象(存在)和探究手段(文学活动),因而似乎已经足够完成对存在的探究任务,如此一来,再对文学进行区分、试图进到小说本体论,有意义吗?

从文学本体论转化至小说本体论,并不是犯从包含者转化至被包含者的形式逻辑错误。新批评派有“诗歌本体论”这样的说法,^{〔1〕}由于其所指称的本体缺乏严格学理界定,其基本立场又属于结构主义这一形而上学阵营,故其不但是否一种在学理建设上尚存在着亏欠的文学本体论,而且归根结底只能是一种形而上学文学本体论。以此为鉴,

〔1〕 兰色姆:《新批评》,王腊宝、张哲译,江苏教育出版社2006年版,第147页。

小说本体论不但应该是一种在学理上进行严格界定的文学本体论,而且应该是一种超越形而上学的文学本体论。这两点决定了小说本体论不是简单的文体本体论,不是文学本体论的一个分支或一种具体应用,而是对文学本体论的一种深刻提升,实现着文学对后形而上学本体论的有力深化。于是,扼要地说,小说本体论既有和文学本体论(在本质论意义上)不容的一面,也有和文学本体论(在存在论意义上)相容的一面。而对这一切的论证,又必须先从小说本体论的可能性说起。

小说本体论的可能性,包括密切相关联的四个方面:本体论的生成性、文学的可区分性、小说超越形而上学的突出优势性、小说在电信时代的存在合法性。

第一节 本体论的生成性

这是最关键的前提。它要首先澄清:“本体论”一词为何能和“小说”一词连接在一起?

第二章已经阐明,现代本体论是关于存在的学说。第四章也已阐明,文学本体论的现代形态是关于文学的存在的学说。这样,上面的问题也可以再具体表述为:“存在”一词为何能和“小说”一词连接在一起?有文学的存在,也有小说的存在吗?有了文学的存在,还有必要再分化出小说的存在吗?

面对这个问题,我们必须考察现代思想对“存在”一词的理解。“存在”已经成为现代思想中最具关键性和最有争议的一个概念。^{〔1〕}前面的学理梳理向我们表明,在存在主义哲学那里,“存在”指“进入无

〔1〕 怀特:《分析的时代》,杜任之等译,商务印书馆1981年版,第115页。

蔽境界”(见第二章第一节),这意味着,“存在”是一个动词,一个存在者向存在进行去蔽活动的动态过程。顺理成章的推论是,当我们说“文学本体论”是“关于文学的存在的学说”时,就是指“关于文学进入无蔽境界的学说”。但是,这个说法本身难道不是已经暗中认可了“文学是存在的”吗?先得有存在着的文学,才能进一步谈论文学进入无蔽境界的问题;可谈论文学进入无蔽境界的问题,又正是在解决文学的存在问题。这难道不是陷入了循环论证吗?

现代思想注意到了这一点。我们举几位现代哲学家不谋而合的代表性意见。一位是福柯,他把迄今为止的人类知识分为古典型和现代性这两种认识型,在对前者的知识考古学考察中发现,“存在”这个动词是属性和断言的混合物,它行使着指称(表象)功能,但同时暗中断言自己所说的已经是真的,例如,当说“一棵树存在着”这句话时,我们既是在表达“这棵树存在于眼前这个地点”这一意思,又已暗中肯定了自己此时是在陈述一棵好好存在着而非消失了的树,造成这种混合的原因在于,所有动词都可以用种种限定覆盖“存在”一词的独特功能,并在此情况下使用“存在”一词的独特功能——本身事先支持话语的基本可能性,因而,“存在”一词集中了语言的全部本质,〔1〕福柯是在分析古典认识型知识时举这个例子的,而古典认识型知识属于受到福柯批判的形而上学。无独有偶,另一位分析哲学家艾耶尔也曾以类似理由指出,“存在”是个形而上学概念,理由是,在语言中,表达存在命题的句子和表达属性命题的句子可以具有同样的语法形式,这将会导致重言式命题的产生,而那恰是形而上学断定所由以构成的方式。〔2〕再往后,德里达则将隐藏在“存在”的在场背后的不可靠(形而

〔1〕 福柯:《词与物》,莫伟民译,上海三联书店2001年版,第126—130页。

〔2〕 艾耶尔:《语言、真理与逻辑》,尹大贻译,上海译文出版社1981年版,第42页。

上学)因素深刻地归于了人的语音(意识)。

由此看,“存在”这个概念同样存在形而上学嫌疑,不是可随意套用的现成概念。面对“文学的存在”,根据上述思想家对“存在”一词的质疑,即使是作为“关于文学的存在的学说”的现代文学本体论,不也有重蹈形而上学的可能吗?问题的焦点于是集中在:“文学”是否以及如何存在着?

在这一点上,现代分析哲学向我们提供了重要的学理背景。分析哲学的代表人物维特根斯坦用“家族相似性”这一思想有力揭穿了传统形而上学那种对抽象共相的信赖,他以游戏为例指出,在“游戏”这个共相中,存在着许多种不同的游戏表现,“这些现象中没有一种共同的东西能够使我把同一个词用于全体,——但这些现象以许多不同的方式彼此关联。”〔1〕这其实便破除了被传统形而上学坚定奉为圭臬的本质观,而开启了一种十分深刻的新思考格局:不是从一个抽象现成的本质出发,而是在各种具体的现象中把握现象的名称。那么,我们又据何去把握被冠以同一名称的不同现象、从而真正理解这一名称呢?在这点上,维特根斯坦的老师罗素已经在某种程度上揭示出了问题的症结。罗素指出,经验主义反对理性主义,有其正确性,因为“除了依靠经验的帮助而外,我们无法知道有什么东西是存在的。这也就是说,倘使我们想要证明有我们所未曾直接经验过的某种事物是存在的,那么在我们的前提之中就必须有一件或一件以上的事物,其存在是我们曾直接经验过的。”当理性主义者强调理性在人认识世界过程中的重要作用、以演绎法作为自己认识世界的方法论基础时,他们获得的关于存在的知识,是一种先验假设。但先验原则的范围是有限的,“它可以告诉我们存在的事物之间的、或可能存在的事物之间的种

〔1〕 维特根斯坦:《哲学研究》,李步楼译,商务印书馆1996年版,第46页。

种联系,但是并不能告诉我们实际上的存在”〔1〕,单凭从先验假设出发的理性,显然无法达成对世界的全面认识,对有关某概念是存在着的知识的认定,便需要依赖经验,只有经验才能肯定某物存在着,我们对“某个概念存在着”这句话的确认,以对存在着的该概念的真切经验为前提。当然,应该承认,经验主义及其归纳法本身有局限,但在重视经验这点上,罗素的说法很深刻。他提醒我们,一个抽象概念要获得存在,离不开对这个概念的实际经验,其存在必须是能被我们经验到的,否则,便无法称这个概念存在着,对其存在性的强行认定将是独断的。第一章曾区分过经验的古典形态和现代形态,和古典经验的静止凝固相比,现代形态的经验具有上升功能,是确证概念存在的必由之途,这实际上和罗素反对从先验假设出发去试图证明存在、而肯定存在应被和能被真切经验到的立场是一致的。某概念存在着,就是某概念在被真切经验到的可能性中存在着,某概念的存在,就是通过我们真切经验到它而实现的。“真切经验到”不同于“直接经验到”,后者尚是古典形态的(经验主义意义上的)经验,前者却是现代形态的(阐释学意义上的)经验。

以此观照,在“文学本体论的现代形态是关于文学的存在的学说”这句话中,“文学”仍只是一个抽象概念,这句话要想得到落实,“文学”就应当被真切经验到,以应被和能被真切经验到的具体面目出现。

如果我们仅驻足于“文学本体论”,由于“文学”一词的抽象性(它仍只作为种类概念而存在着),每个人都可以赋予这个词自己的理解和界定,这可能导致的局面是,每个人都在讨论“文学本体论”,但每个人其实又是在讨论不同的对象,理论的客观性维度将失去保障。例如,对“文学”这个概念,最低限度可能会有事实判断和价值判断这两

〔1〕 罗素:《哲学问题》,何兆武译,商务印书馆1999年版,第60—61页。

种全然不同的理解：对“文学”的事实判断会认定，文学就是被印刷出来的文学作品，如可能认定现有的诗歌、小说、戏剧等文学样式就是“文学”；而对“文学”的价值判断又会认定，一些文学作品不是“文学”，另一些文学作品才是“文学”，如可能认定网络文学不是“文学”，传统纯文学才是“文学”；如此等等。在“文学本体论”这样的说法中，对“文学”一词含义的指称，可能会人言言殊、因人而异，这种来自不同主体视角的理解，本身仍未摆脱(主体性)形而上学的可能，由此形成的文学本体论便可能是形而上学本体论。

与之不同，超越形而上学的本体论是生成性的，“文学本体论”要摆脱形而上学的可能，“文学”的真切可经验性必须得到充分保证。小说本体论就是文学本体论的一种生成性体现。因为，“文学”作为一个概念具有抽象性，但小说作为可以真切经验到的一种“文学”，却具体存在于我们每个人的生活中，和我们每个人发生着各种各样、生生不息的具体联系，其检验标准是明晰的。在这个意义上看，小说本体论不应被从现成论立场上理解为文学本体论的分支或应用，而应被从生成论立场上理解为文学本体论的深化。也就是说，从文学本体论到小说本体论，正体现了文学本体论回归文学实践、藉此超越形而上学的合法性追求。

鉴于小说本体论构成着对文学本体论的生成性深化，紧接着的问题是，作为生成性文学本体论的小说本体论，和作为生成性文学本体论的其他本体论有何不同？这便涉及小说本体论得以成立的第二个可能性前提：文学的可区分性。

第二节 文学的可区分性

“文学”概念的具体性体现在文学的可区分性中，对文学进行具体

区分,我们才能真切体验到“文学”。如果不对小说、诗歌和戏剧作出有效区分,关于小说本体论的谈论就会在界限上显得模糊不清,进而把小说本体论和诗歌本体论、戏剧本体论混同起来,变得仍在笼统谈论文学本体论。只有在和诗歌、戏剧的比较中揭示小说的自主性,谈论小说本体论才能获得一个有效的基点。

一 小说与诗歌的区分

作为一种独立的文学样式,小说虽然迟至十八世纪才正式出现,但它是自古希腊起的叙事文学传统的延续,而叙事文学形态的最初例证是史诗,早期小说如菲尔丁等作家的小说对散文体滑稽史诗形式的运用,便证明了这一点,〔1〕以史诗为滥觞,经过中世纪的罗曼史,才逐渐发展出十八世纪的长篇小说。由于这种渊源关系,小说与诗歌的区别遂成为我们首先须解决的问题。

(一)从认识论层面看

这是指我们在意识中接触小说与诗歌时得到的区别。这种区别往往是很直观的,唯其直观,所以更具真实性。让我们来考察一些说法。美国学者雷班感到,小说完全不同于诗,小说总是促使读者期待“下文如何”,诗却短小精悍、呼唤读者精细玩味,小说会因其长度而使读者迷失叙述事件的前后次序,诗却除非相当长,读者很少会在阅读的时间间隔上发生困难。〔2〕对小说给人的这种不同于诗的直观印象,英国著名文学评论家卢伯克在他享有盛誉的《小说技巧》一书中分别从作家和读者这两个角度予以肯定,对小说作家来说,“比眼前写的这一页更加重要得多的,是将要到来的那一页,是还隔得很远的那一

〔1〕 瓦特:《小说的兴起》,高原、董红钧译,三联书店 1992 年版,第 274 页。

〔2〕 雷班:《现代小说写作技巧》,戈木译,陕西人民出版社 1984 年版,第 8—10 页。

页,而这一页就是为了那一页而在暗中写作。”而对小说读者而言,一部小说作品在记忆中消逝、变化得很快,其中许多内容细节会在脑海中变得模糊不清。〔1〕特别是读者这一方,读小说时常常会有一种抗拒打断的进行感,如艾柯所说,“每次我们的作者要结束一个句子的时候,我们作为读者和听众都会下注(虽然是无意识的)”〔2〕,这是在读诗时一般不会发生的情形。美国当代著名小说家索尔·贝娄的切身体会是,小说家无法像诗人那样纯净精简,他必须“漫游泥泞满地、喧嚣盈耳的地区,才能抵达纯净的境界。”〔3〕由此可以解释读小说比读诗来更容易使人遗忘的现象,昆德拉指出,诗并不容易被遗忘,读诗时我们不会轻易跳过某个词,“相反,面对遗忘,小说是一座极不坚固的城堡。”〔4〕王安忆从情感角度作出的区分也有助于理解这一点,她说,诗可以非常快速记录下情感,小说则不然,其将情感转化进入作品中的过程既长且复杂,〔5〕诗的情感幅度相对而言较短促,小说的情感幅度相对而言则较宽广。

(二)从本体论层面看

这是指我们在语言上接触小说与诗歌时得到的区别。比起认识论层次上的直观印象来,这里的区分更加决定着小说与诗歌在存在方式上的不同。现代思想对这一点的探索已取得重要成果,雅各布逊和巴赫金分别发现了隐喻/换喻和单调/复调的区分,以此来区分诗歌和小说,我们先考察这些已有成果,再总结并提出我们的看法。

〔1〕 卢伯克:《小说技巧》,方土人译,见《小说美学经典三种》,上海文艺出版社1990年版,第169页。

〔2〕 艾柯:《悠游小说林》,俞冰夏译,三联书店2005年版,第8页。

〔3〕 贝娄:《关于美国文学和小说创作》,单德兴译,见宋兆霖编:《诺贝尔文学奖获奖作家访谈录》,浙江文艺出版社2005年版,第151页。

〔4〕 昆德拉:《帷幕》,董强译,上海译文出版社2006年版,第193页。

〔5〕 王安忆:《心灵世界》,复旦大学出版社1997年版,第360页。

1. 雅各布逊的区分

雅各布逊是俄国形式主义最重要的理论家之一,他的一大理论贡献是发现了诗歌语言的隐喻特征和小说语言的换喻特征。这源自索绪尔关于联想关系与句段关系的区分。雅各布逊指出,语言具有选择和组合这两种功能,选择功能指对应,侧重垂直的、共时性层面上的相似性,组合功能则指连接,侧重平面的、历时性层面上的邻近性。诗歌语言就以选择功能为特征:“诗歌功能就是把对应原则从选择轴心反射到组合轴心。”〔1〕诗歌语言最主要的选择功能就是隐喻性,它的关注点不是词语与词语的承接关系,而是词语与词语的近似关系,我们从一个词语中读出的,不是它对下一个词语在表意上的顺序意义,而是它对另一个词语在表意上的同一意义。

历史地看,关于隐喻的研究肇自古希腊,亚里士多德已明确规定了隐喻的性质,他认为“明喻去掉说明,就成了隐喻”〔2〕,在《诗学》中,他提出有四种隐喻类型,即以属喻种、以种喻属、以种喻种和彼此类推,〔3〕他是在论述悲剧的部分里谈及隐喻问题的,而我们知道,亚氏对悲剧划分的六大成分中,包含着言语成分,言语指用词表意,“其潜力在诗里和散文里都一样”〔4〕,隐喻属于言语的一种表现,这意味着,隐喻既在诗歌中也在散文(与诗或格律文相对、不具备切分音步的节奏群的一种文体)中起着作用,其中又以类比式隐喻最为重要。〔5〕亚氏的这一规定,在以后相当长时间里激起着人们的共鸣,如在韦勒克和沃伦对隐喻几大主要因素的界说中,类比就占首要位置,此外,还包

〔1〕 波利亚科夫:《结构—符号学文艺学》,佟景韩译,文化艺术出版社 1994 年版,第 182 页。

〔2〕 亚里士多德:《修辞学》,罗念生译,三联书店 1991 年版,第 160 页。

〔3〕 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译,商务印书馆 1996 年版,第 149 页。

〔4〕 同上,第 65 页。

〔5〕 亚里士多德:《修辞学》,罗念生译,三联书店 1991 年版,第 177 页。

括双重视野等因素。^{〔1〕}追究起来,隐喻之所以特别适合诗歌语言,是因为诗歌语言往往具有一种朦胧、含混的外观特征,诗的语句每每体现出一词多义、使句意回环重复的色彩,^{〔2〕}这为隐喻在诗中得天独厚的优势地位提供了基本保证。有人从暗喻、代喻等具体方面来分析诗歌语言的隐喻性,^{〔3〕}还有人如布鲁克斯干脆宣称“诗人不得不用类比来表述”^{〔4〕},撇开其中的夸张因素,在强调诗歌高度重视和运用隐喻这一点上,还是深中肯綮的。

与诗不同,小说语言却以组合功能为特征,按雅各布逊在《语言的基本原则》一书中的看法,“相似性原则是诗歌的基础;……相反,散文基本上是由邻近性促成的。因此,对诗歌来说,隐喻是最容易接收的东西,而对散文来说,转喻是最容易接受的东西。”^{〔5〕}转喻即换喻,散文包括小说在内,换喻关注事项的前后连接和对词语的选词造句。因此,小说采用换喻,在意义的表达上一步步有机衔接和发展推进,不作跳跃发挥,不是把另一层类比的意思自然而然融合在同一个词里,而是用一个词的意义不断牵引出另一个词的意义,完成整体的表意工作。选词如此,造句亦然。有学者认为,小说的要素在结构上类同于句子成分,小说的篇章结构可以在这实际句子之中加以研究,^{〔6〕}对这种结构主义立场,我们并不赞成,但这一看法指出小说在语言上如同

〔1〕 韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,江苏教育出版社2005年版,第226页。

〔2〕 燕卜苏:《朦胧的七种类型》,周邦宪等译,中国美术学院出版社1996年版,第7页。

〔3〕 坡林:《怎样欣赏英美诗歌》,殷宝书编译,北京出版社1985年版,第47页。

〔4〕 布鲁克斯:《精致的瓮》,郭乙瑶等译,上海人民出版社2008年版,第11页。

〔5〕 霍克斯:《结构主义和符号学》,瞿铁鹏译,上海译文出版社1997年版,第80页。

〔6〕 福勒:《语言学与小说》,於宁等译,重庆出版社1988年版,第135页。

句子各成分那样依序推进,是值得肯定的。前面列举的人们读小说时那些意识直观印象,都可从小说语言的换喻性上得到透彻说明。

2. 巴赫金的区分

前苏联著名文论家巴赫金也区分了诗的语言和小说的语言,他所说的小说语言,主要指长篇小说的语言。而他区分两种语言的根据,是语言本身呈现出来的单调特征和复调特征。

在巴赫金看来,大多数诗歌体裁不具有话语的“内在对话性”〔1〕,不利用对话性来达成艺术目的,诗的话语是自足的,它无可争议,无须怀疑,无所不能,不要求在自身外非得有他人的表述不可,而是自我实现,对自身全面直接地负责,诗人就生活在自身这一语言中,生活在这种抽去了一切他人意向和语调的、严格统一的、独白的、封闭的、完全个人化了的话语中,所有进入诗作的东西都必须全然淹没在里面,只关注自己在诗歌语境中的生活,而去去除在别的语境中的生活。简言之,这种单调性被认为是诗歌语言的显著特征。

与诗不同,长篇小说的语言则是一种“多语体、杂语类和多声部”的语言〔2〕,它极大地吸纳和运作着社会上和历史上四散分解的现实的杂语,因而带有十分突出的对话意向,长篇小说最全面最深刻地体现出这种内在对话性,可以说,多声和杂语现象是长篇小说这一体裁的独有特征。巴赫金举拉伯雷的《巨人传》为例,证明了小说家时常使用他人的语言来规范自己的世界,保留着社会杂语痕迹,当然,对杂语的引进不是无原则的,而应予以艺术加工,建立起自己的风格和创作个性。这也就揭示出了小说语言的复调性。应该承认,巴赫金这一观点有其合理性,纵观小说史上众多长篇佳作,确实存在着杂语现象,例子

〔1〕 巴赫金:《小说理论》,白春仁、晓河译,河北教育出版社1998年版,第64页。

〔2〕 同上,第39页。

随处可见,“即使是像《鼠疫》这样的经典之作,其语言也不是纯文学的:加缪交替模仿医学术语、政府权威晦涩的语言、报刊用语、地方行政用语、司法或者教会语言”〔1〕,构造出了一个多声部的杂语对话空间。

所以,我们的意识活动在读小说时产生比读诗时头绪更复杂、更容易遗忘的感受,便不奇怪了,是小说语言的复调特征纷扰了我们的视线,置我们于目迷五色的天地中流连忘返。

3. 我们的观点

雅各布逊从隐喻/换喻角度区分诗歌语言与小说语言,巴赫金则从单调/复调角度区分诗歌语言与小说语言,这两者有联系吗?从表面上看,似乎并无联系,但如果我们注意到,巴赫金关于诗歌语言单调特征的界定是从独白性方面着眼的,关于小说语言复调特征的界定则是从交流性方面着眼的,便不难发现,这和雅各布逊关于诗歌语言重隐喻、小说语言重换喻的界定其实是一致的。隐喻在词语自身内引入另一层意思,双重意思寓于同一事物中,这显然倾向于统一封闭的个体式独白姿态,因为隐喻是内在隐蔽的,面对隐喻,作者的理解只是属于他自己的,其他人却可以有不囿于作者本意的理解;换喻则在词语自身之外连接另一层意思,表意是逐次推进的,这显然倾向于开放的个体间交流姿态,因为换喻是外在显示的,面对换喻,其他人和作者基于同一个客观可见的依据,在理解上是有公共性的、可以沟通的。从这个意义上说,隐喻和换喻是诗歌和小说在语言上的基本区分,单调和复调是这一基本区分的引申而已,两者有内在联系,谈论小说语言,换喻性显然是更基本的。

但是,这也立刻引出一个问题来:换喻特征能涵盖一切小说的语言特征吗?尤其是,众所周知,现代小说较之传统小说出现了引人注

〔1〕 瓦莱特:《小说》,陈艳译,天津人民出版社2003年版,第47—48页。

目的新变化, 换喻性能同样有效说明现代小说的语言性质吗? 对这个问题, 一些学者已经给出了接近否定的回答。例如, 在美国学者弗兰克·雷比肯和米切尔森等人看来, 现代小说比起传统小说来, 在形式上从侧重时间逐渐开始趋向侧重空间, 具体表现是, 意象反复出现, 象征前后参照, 不断阻止读者向前发展, 利用多重故事使司空见惯的传统文学形式产生出新活力等, 总之, “在空间形式中, 向前的推动力是极小的; 读者的任务主要是推想作品如何逆向溯源或旁逸斜出, 而不是推想作品如何向前发展(‘接着会发生什么’)。”〔1〕空间性并置取代了时间性延续, 如此一来, 是否宣判了换喻特征对现代小说的不合适性呢?

下这一结论还为时过早。诚然, 在语言上, 现代主义小说和后现代主义小说已迥乎不同于传统小说, 而在语言上出现了大量象征、变形或荒诞手法, 令人每每感到晦涩难懂, 诗歌对隐喻的使用专利权似乎被打破了, 使用隐喻的小说开始陆续涌现, 如意大利当代著名作家莫拉维亚便盛赞卡夫卡的小说“创造一种精确无误的隐喻”, 从而形成使他不朽于世界经典文学之林的“暗示性的或隐喻性的长篇小说”〔2〕, 以一部《铁皮鼓》扬名诺贝尔文学奖殿堂的德国当代著名作家君特·格拉斯也表示, 他写小说时, “隐喻常常轻率地就跃然纸上”〔3〕。事实上, 诗重隐喻、小说重换喻这一区分不是绝对的, 而是相对的。一方面, 诗歌并不只有隐喻这一种要素, 〔4〕和英雄史诗便不排除转喻成分一样, 许多现代小说也有引入隐喻的趋势, 戴维·洛奇便发现, “现

〔1〕 弗兰克:《现代小说中的空间形式》, 秦林芳编译, 北京大学出版社 1991 年版, 第 146 页。

〔2〕 莫拉维亚:《关于长篇小说的笔记》, 吕同六译, 见吕同六编:《二十世纪世界小说理论经典》下册, 华夏出版社 1996 年版, 第 36 页。

〔3〕 格拉斯:《君·格拉斯访谈录》, 张佳珏等译, 见吕同六编:《二十世纪世界小说理论经典》下册, 华夏出版社 1996 年版, 第 264 页。

〔4〕 博尔赫斯:《博尔赫斯七席谈》, 林一安译, 光明日报出版社 2000 年版, 第 11 页。

代小说的特征可以是极端地或守旧地追求自然倾向于小说的转喻性语言,也可以是追求离小说相距甚远的隐喻性语言”,现代主义小说认为,任何事物都不单纯如一,这是它们大力引进隐喻的主要原因,尽管如此,隐喻并未削弱乃至动摇换喻的根本地位,洛奇对此举了一些例子,如劳伦斯运用重复使换喻文体带上隐喻效果,普鲁斯特将隐喻色彩融于换喻技巧等,〔1〕小说语言的换喻性,在当今仍然无法被我们回避和否认。

把上述分析小结一下,在和诗歌进行比较中,我们可以对小说的存在方式初步下一个界定:小说是运用换喻性语言的一种文学样式。

二 小说与戏剧的区分

小说在十八世纪方始成型,戏剧却早在古希腊即已大盛,亚里士多德便将悲剧与喜剧的萌芽均上溯至古希腊即兴表演。〔2〕但从形态上看,小说与戏剧在重视情节和人物等因素方面,联系显然更为紧密,对它们的比较也是饶有兴味的。

(一)从认识论层面看

这同样指我们的意识活动接触小说与戏剧时得出的区别。让我们先来考察一些既有说法。结构主义叙事学理论的代表人物华莱士·马丁没有把戏剧归入叙事范畴,他对叙事和戏剧作出的辨析,也完全可视为他对小说和戏剧作出的辨析,他认为,两者存在着区别:首

〔1〕 洛奇:《现代主义小说的语言:隐喻和转喻》,胡家峦等译,见吕同六编:《二十世纪世界小说理论经典》下册,华夏出版社1996年版,第354—365页。

〔2〕 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译,商务印书馆1991年版,第48页。美国小说家塞米利安一部小说理论著作的中译本里有这样的论述:“当亚里士多德说,懂得如何写好一出戏剧的人也就懂得如何写好一部小说时,我们应耐心地读下去。”(《现代小说美学》,宋协立译,陕西人民出版社1987年版,第91页)这里,不是中译出了错,就是作者出了错,因为亚里士多德不可能预知在他身后近两千年才出现的小说这种东西。

先,在对场景以及活动的呈现上,叙事的结构可以是概括的,戏剧的结构却是断断续续的;其次,在对时间的处理上,叙事可以将过去、现在和未来融为一体,自由加以处理,体现出时间背后的人性现实,戏剧却只能束缚于时钟和日历意义上的时间;再次,作者方面,叙事中作者可以向读者直接说话,戏剧中作者却是不在场的,只留给观众一种藉以去推想意义的幻觉;最后,很重要的是,在情感方面,叙事可以进入人物的思想感情,戏剧中人物的思想感情却是外在的、除非硬插进去的。〔1〕这些直观感受,也被其他人纷纷认可。比如关于第一点,劳伦斯提出,小说和戏剧的一大区别在于,小说各部分有生命的、有机的内在关联,这是戏剧所不具备的。〔2〕第二点,也能从美国汉学家浦安迪和上世纪新托马斯主义美学主要代表马利坦的区分中相继得到支持,在浦安迪眼中,包括小说在内的叙事文通过较大的单元容量“侧重于表现时间流中的人生经验,或者说侧重在时间流中展现人生的履历”,带给人的是“一个延绵不断的经验流中的人生本质”,戏剧却通过场面冲突来展示人生矛盾和传达人生本质,在时间演变上不及小说灵活,〔3〕马利坦则说,小说中,情节的推进具有偶然性,并不是不可变更的,而在戏剧中,动作却具有无法更改的必然性。〔4〕至于对第三点,美国当代著名导演乔治·贝克比较后的结论是,小说是高度个人化的,戏剧却因其更大速度、压缩性和合作性,是非个人的。〔5〕关于第四点,中国当代作家汪曾祺打过一个形象的比方,他感到,小说像树,是更内在、更自然的,戏剧却像建筑,是较为外在的和理智的,不无强

〔1〕 马丁:《当代叙事学》,伍晓明译,北京大学出版社2005年版,第104页。

〔2〕 劳伦斯:《劳伦斯文艺随笔》,黑马译,漓江出版社2004年版,第222页。

〔3〕 浦安迪:《中国叙事学》,北京大学出版社1996年版,第6—7页。

〔4〕 马利坦:《艺术与诗中的创造性直觉》,刘有元等译,三联书店1991年版,第296—297页。

〔5〕 贝克:《戏剧技巧》,余上沅译,中国戏剧出版社1985年版,第11页。

迫观众接受的地方,某种程度上是一种对观众的“愚弄”〔1〕,这自然会影响到小说和戏剧在人物思想情感表达上的不同,前者更直接,而后者就相对间接多了。

(二)从本体论层面看

这同样指我们在语言特征方面接触小说与戏剧时得到的区别。它也从深层次上决定着小说和戏剧在存在方式上的不同。对此,还是先看一些已有观点。英国著名科幻作家威尔士对戏剧这一文学样式评价不高,在他看来,戏剧无力发展人们的兴趣,无力推动人们的思想前进,因为戏剧“过于客观地起影响”,这使它无法“真正地影响社会”〔2〕,言下之意,小说能以其主观性真正影响社会。这个看法,得到了许多人的肯定。英国戏剧理论家艾思林在比较了小说和戏剧这两种文学体裁后,郑重地指出,对小说来讲,作家讲一个故事,读者听一个故事,都必然是主观的,与之不同,戏剧则完全是客观的存在,〔3〕因为小说是让读者看作者描绘的场面,由于书面语言文字的独特性质,对这场面的理解,必然渗透着作者和读者双方的主观思想情感,但戏剧则把观众放进有关场面里,由于表演语言的独特性质及其时空要求,这场面是有既定程序、难以更改的。戴维·洛奇充分肯定了小说较之戏剧的这一优势:“就展示主观性而言,小说在叙事文学的各种形式中是无与伦比的。”〔4〕实际上,从源头看,戏剧已在展示主观性这一点上大大逊色于小说了,学者们的发生学研究表明,希腊悲剧包含着对自居心理予以限制的许多成分,公开演出着的戏剧总是提醒着观

〔1〕 汪曾祺:《晚翠文谈新编》,三联书店 2002 年版,第 26—27 页。

〔2〕 威尔士:《论当代长篇小说》,刘保端译,见汪培基等译:《英国作家论文学》,三联书店 1985 年版,第 381 页。

〔3〕 艾思林:《戏剧剖析》,罗婉华译,中国电影出版社 1981 年版,第 105 页。

〔4〕 洛奇:《小说的艺术》,王峻岩等译,作家出版社 1998 年版,第 131 页。

众,他们正在观看的是艺术而不是生活,可是,小说“在本质上就不具有限制自居作用的成分”,因为“它在探索个性和人际关系时具有一种无与伦比的敏感性”〔1〕,在触摸生活的细节方面具有远超过戏剧的主观领悟能力。要言之,小说被认为更具主观性特征,戏剧则被认为更具客观性特征,对思想情感的主观化表达胜于客观化渲染,所以,小说在传情达意上比戏剧更细腻和熨帖。

其实,小说和戏剧的这种根本区别,来自语言的不同性质。所谓戏剧重客观,小说重主观,并不是在同一个层次上所作的简单划分,这里的客观和主观都得联系语言来看。戏剧的客观性,包括场景的机械性、时间的相对直线性、作者的不在场性和情感的外在性等,都表明了戏剧语言在总体上是一种具有封闭性、程序性和工具性的模式化语言,它因合理性色彩,往往难以细致入微地应对和传达纷繁复杂的思想情感,在语言的上升功能上,它总是显得先天不足,一系列人为操作的戏剧规程和准则,都在不同程度上制约着观众对那个更高的不可企及之物的倾听。小说却不如此,它无须刻意考虑读者的反应,而是以其过程的连续性、时间的相对可逆性、作者的在场性和情感的内在性等特征,果断地超越着合理性力量的牵制,使小说这门艺术带上了超出合理性、领受大理性的更深刻姿态。就此而言,指认戏剧是客观的、小说是主观的,强调的是戏剧语言的合理性性质和小说语言超越了合理性的性质,客观是就合理性视野下那种束缚着观众的程式化语言来说的,主观则是就大理性视野下那种克服了程式化束缚、深入去聆听存在的非程式化语言来说的,简言之,都是着眼于语言来说的。

〔1〕 瓦特:《小说的兴起》,高原、董红钧译,三联书店1992年版,第225—226页。

把上述分析小结一下,在和戏剧进行比较中,我们也可以对小说的存在方式初步下一个界定:小说是运用超越了合理性的语言的一种文学样式。

根据以上两次比较,我们大体上得到了小说存在方式的自主性:小说是一种运用换喻性的、超越了合理性的语言的文学形式。这是对“文学”这一抽象概念作出的具体区分,这一区分引导我们确立起小说本体论研究的基础。既然小说是对“文学”概念的真切体验,它有着不同于诗歌和戏剧等其他文学样式的特征,接下来我们就应回答:在本体论面前,小说能提供什么与众不同的东西?它提供出来的东西有助于发展本体论吗?

第三节 小说超越形而上学的突出优势性

文学是可区分的,小说就是文学的区分结果之一,它在文学中占有合法位置,为“文学”这一概念的可经验性提供着一条途径。这揭示了小说的自主性。但是,只揭示小说的自主性还不够,因为,作为文学的区分结果,诗歌和戏剧同样具有各自的自主性,自主性是对事物的事实判断,各种事物的自主性之间因而是不存在高下之分的。对小说自主性的揭示,便还不足以为建立小说本体论提供充分理由。要为建立小说本体论提供充分理由,不仅需要看到小说的自主性,还需要看到小说高于其他具体文学样式的优势性。在尚未获得论证前,这种优势性还只是一种可能性。对这一可能性的探索,是建构小说本体论不可或缺的又一个重要前提。

一 必要条件

假如小说具备高于其他文学样式的优势性,必先有一个涉及其形

成之初不同于其他文学样式的大背景,此背景直接决定着小说基于自身自主性基础上的某种上升潜能。在瓦特看来,这个假设的起点是成立的,因为这个背景是存在的,它就是文艺复兴以后个人经验的自由觉醒。表面上,文艺复兴发生于十六世纪,小说的勃兴则要晚至十八世纪,中间横亘的长长两个世纪,似乎难以建立起两者间的有机联系,但“自文艺复兴以来,一种用个人经验取代集体的传统作为现实的最权威的仲裁者的趋势也在日益增长,这种转变似乎构成了小说兴起的总体文化背景的一个重要组成部分”,最早的小说是现实主义小说,而“现实主义”一词也从中世纪时的那种一般性现实内涵,开始向“一种通过知觉得到的个人对现实领域的信念”转变,〔1〕也就是说,小说的兴起,是和古典时代注重理想、一般性和全体状况向近代注重特殊性、直接感觉和自主性个人的转变密不可分的,〔2〕是和古典世界的客观性、社会性、公众性倾向朝近代世界的主观性、个别性、个人性倾向的转变不可分的。〔3〕而从社会学角度看,这种转变的出现,又同近代以来的都市化进程紧紧联系在一起,都市化促进了个人经验的极大活跃,〔4〕郊区的都市化过程,在导致城市生活方式发展的同时,有力促成着一种较少涉及社会性生活、较多涉及私人性生活的文学样式出现,〔5〕这便是小说。

具体说来,近代以来的经济和宗教——现代工业资本主义的兴起和新教(加尔文教和清教)的敦促力量——这两方面原因,共同刺激了个人经验的空前活跃,并进而刺激了小说的产生。〔6〕前者通过劳动

〔1〕 瓦特:《小说的兴起》,高原、董红钧译,三联书店 1992 年版,第 7 页。

〔2〕 同上,第 64 页。

〔3〕 同上,第 199 页。

〔4〕 同上,第 213 页。

〔5〕 同上,第 230 页。

〔6〕 同上,第 63 页。

分工,使社会经济结构趋于特殊化、专门化,进而使生活经验趋于差异化,产生出各种特殊的读者需要,〔1〕后者也以其清教个人主义,使个人的日常生活开始成为文学的主题,例如鲁滨逊形象所体现的“清教主义的彻底性”。〔2〕笛福等早期小说家的创作便体现了个人主义与小说在发生学意义上的联系,普通人的日常世俗化生活成为早期小说的题材,稍后,英国小说奠基人理查逊在个人体验和内心生活的真实性描绘上更进一步,由此拉开了小说这门艺术逐渐发展的序幕。法国现代思想家戈德曼在用社会学方法考察小说运作机制时也精辟地指出,“小说形式实际上是在市场生产所产生的个人主义社会里日常生活文学方面的搬移。”〔3〕这是对瓦特观点的有力旁证。

在小说的起源问题上,瓦特注意到了小说和史诗的渊源关系,他指出史诗是叙事文学形式的最初例证,十八世纪小说家菲尔丁的《汤姆·琼斯》等作品就吸收了史诗的若干成分,发展出一种“类史诗”风格,〔4〕史诗在情节上的传奇性等特征,被认为对小说的形成起到了重要推动作用。另外,在论及小说读者在十八世纪的蓬勃兴起时,瓦特也看到了新闻的推波助澜功能,指出新闻报刊连载在小说初创之际起到的醒目作用,〔5〕这都为我们探寻小说艺术的优势性,提供了必要的发生学根据。质言之,小说的发生,根源于群体生活向个体生活的转变,及由此带来的个人体验的日渐丰富和个体意识的日趋活跃。

〔1〕 瓦特:《小说的兴起》,高原、董红钧译,三联书店1992年版,第73—74页。

〔2〕 吉列斯比:《欧洲小说的演化》,胡家峦、冯国忠译,三联书店1987年版,第132页。

〔3〕 戈德曼:《论小说的社会学》,吴岳添译,中国社会科学出版社1988年版,第11页。

〔4〕 瓦特:《小说的兴起》,高原、董红钧译,三联书店1992年版,第294页。

〔5〕 同上,第48—50页。

二 充分条件

以上还只阐明了小说在文学诸样式中可能拥有的优势性的必要存在条件,需要再从发生学角度考察:这种优势性使小说充分突出于其他文学样式吗?

瓦特的回答是肯定的。他指出,自从发端起,小说就以其涉及的人物的个性、时间地点的特殊性和故事细节等因素成为“人类经验的充分的、真实的记录”〔1〕,他强调,“小说的形式现实主义与其他文学形式相比,允许一种对置于它的时空环境中的个人经验更为直接的模仿。因而,小说的常规比之绝大多数文学常规对读者的要求要小得多;这确实说明了近两百年来大多数读者为什么在小说那里找到了最充分满足了他们要求生活与艺术之间具有严格的一致性的愿望的文学形式。”〔2〕这番话是就小说的最初形态——现实主义小说而发的,但它切中了小说较之于其他文学样式的突出优势性,即对个体经验最直接、最为有利的传达能力。因为相对而言,比起诗歌在技巧上有更高要求来,比起戏剧在规程上有更多限制来,小说是更简便、更便于操作、因而更可能为一般大众所运用和接受的文学样式,它无须过多的要求和限制,就能较为自如地表达一个人的个体体验,是很平易近人的一种文学样式。正是这点充分保证了小说突出于其他诸文学样式的优势性。

小说的这一优势性也体现在语言上。我们在前面已分析过的换喻性,充分保证了小说更直接传达个体经验的突出优势性。这一点在小说的初创时期即已显明。瓦特正确地指出,从语言角度看,与诗歌不同,小说是“具有一种完全真实姿态的平铺直叙的文体”〔3〕,诗歌因

〔1〕 瓦特:《小说的兴起》,高原、董红钧译,三联书店 1992 年版,第 27 页。

〔2〕 同上,第 28 页。

〔3〕 同上,第 22 页。

其严谨整一的格律要求,高度讲究艺术表现形式上的优美,但“语言的功能在小说中比在其他文学形式中起着更加重要的参考作用,这种类型的自身影响,是由其详尽无遗的表现方式造成的,而不是因其过于讲求优美形成的”,小说语言的“详尽无遗的表现方式”,无疑就是换喻,较之于隐喻,换喻是更明确易知、更有助于普通读者妥善理解的,就此而言“小说是各种文学类型中最容易翻译的”〔1〕,比如小说特有的对细节的精微叙述,便需要“通过一种比通常在其他文学形式中更具有参考性的语言的运用得以描述出来”〔2〕,这就是对换喻性语言的充分依赖。瓦特同样表明,和悲剧相比,小说具有“不定型性”,因为“小说家的根本任务就是要传达对人类经验的精确印象,而耽于任何先定的形式常规只能危害其成功。”〔3〕这种语言性质,决定了小说在诸种文学形式中的突出优势性。

综上所述,在发生学维度上,小说具有超越于诗歌、戏剧等其他文学样式的突出优势性,那就是对个人自由体验的充分重视、具体开掘和艺术展示。文学是关涉人的语言艺术,而在文学诸样式中,小说又尤以它的独特优势,将具体的人及其丰富多彩的活动置于中心,瓦特精辟地指出,“小说本身对一段时间之内人物发展的关心远胜于其他任何文学形式。”〔4〕布斯也总结得好:“没有其他艺术如此适合于(注:小说)描绘好与坏、可尊与可恶复杂结合的人物了。”〔5〕那么,小说的这种突出优势性意味着什么呢?

在我看来,小说在客观意识、群体意识向主观意识、个体意识的转

〔1〕 瓦特:《小说的兴起》,高原、董红钧译,三联书店 1992 年版,第 26 页。

〔2〕 同上,第 27 页。

〔3〕 同上,第 6 页。

〔4〕 同上,第 16 页。

〔5〕 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社 1987 年版,第 210 页。

化过程中逐渐产生,也就在超越合理性从而超越形而上学的意义上产生,或者说,小说具有超越形而上学的特征。因为,前面的回顾已经表明,小说从发生时起就体现了文艺复兴以来个体意识对群体意识的现代性反拨,而我们知道,文艺复兴运动所对抗的群体意识,是一种以神权、教会权威和禁欲主义等为具体表现的、束缚个人自由的社会规范意识,这种意识不以自身为自由的目的,反倒让自己作为工具服从某种现成的、凝固的思想观念律令,它不具备上升愿望和功能,只行使对当下现状的合理化重复,当小说开始唤醒人的个体意识(个性)时,上述合理性局面才开始被打破,对超乎僵固的群体意识之上的更高理性的领悟,也才开始进入人们的视线。

当然,文学具有超越形而上学的优势,诗歌、戏剧等文学样式都在不同程度上具有超越形而上学的优势,诚如学者们所说,“任何戏剧、诗歌或小说都是为了骗人,以便产生某种效果。”〔1〕这里,所谓“骗人”,是强调文学与现实的不同和对现实的加工改造,无疑是关于文学超越形而上学的生动说法。但若细加分辨,诗歌对形而上学的超越,更偏重冥思玄想的姿态,戏剧超越形而上学的姿态,则受特定演出规则等合理性因素的牵制而显得并不明晰,小说一般既不偏于冥想,又避免了程式,紧紧立足于人们的日常现实生活去超越形而上学,所以最为大众所喜闻乐见。小说就在这层意义上拥有超越形而上学的突出优势性。

但是,当我们这样论证的时候,着眼的毕竟是纯文学时代的小说,无法否认,身处二十一世纪的今天,我们已如德里达、希利斯·米勒等人所言进入了纯文学不再一统天下、相反各种视觉图像甚嚣尘上并对文学理论研究构成挑战的电信时代。在这个许多人已不再耐得下心

〔1〕 麦克卢汉:《理解媒介》,何道宽译,商务印书馆2000年版,第303页。

来读小说的时代中进行小说本体论建构,就还需要探索最后一个问题:电信时代中小说仍有存在的合法性吗?

第四节 小说在电信时代的存在合法性

电信时代是文学遭遇危机和挑战的时代。小说亦不例外,网络小说形成了对古典小说和现代小说的极大冲击,其运作特征和我们习见的小说大有异趣,电影、电视的短、平、快特点,更消减着小说阅读群,美国作家德莱塞在二十世纪初作出的一番描述,今天读来似乎仍没有失去生命力:“过去,一本成功的小说总可以达到或者超过十万或者二十万册的发行量,可现在七千册就算是一个大数字了。然而,一天中有一千万美国人看电影,还有那些报纸。有些自相矛盾的是,这些报纸居然打倒了小册子。一个世纪以来,人们总是每个星期或者每半个月跟着狄更斯或者欧仁·苏作品的故事发展而忐忑不安。昨天,全世界都会天天跟踪豪普特曼写的案子的发展情况。小说已经经历了好几个世纪,认为它将永恒那是荒唐的。”〔1〕这是否意味着小说将退出历史舞台呢?

冷静地分析,小说在电信时代既有继续合法存在的可能性,也有继续合法存在的必要性。

先看小说继续合法存在的可能性。任何文学样式都不是凭空产生的,而总是建筑于一定的社会经济基础,在各种文学样式中,小说对经济条件的依赖又是相对强烈的。事实上,从外部条件看,当小说在十八世纪兴起时,以书商为主体构成的经济结构起着颇为重要的推动

〔1〕 博尔赫斯:《博尔赫斯全集》散文卷下册,王永年、陈泉等译,浙江文艺出版社1999年版,第234页。

作用,在英国,书商使小说脱离作者的控制,开始置于市场法则的运作之中,理查逊的名作《帕梅拉》就是在书商直接介入下、以完成一部大众化家庭书信写作指南为初衷发表问世的,显而易见,比起篇幅短小的韵文出版物来,经济标准(报酬)更有利于小说这样篇幅较大的散文出版物,〔1〕这刺激了小说的勃兴。具体地说,这种经济关系主要是通过新闻媒体形成的。从十八世纪到十九世纪,在报纸等新闻媒体上连载小说作品,可以为作家带来经济上的不菲收入,勃兰兑斯说,“文学中有一个部门现在具有了前所未有的重要性,这就是报纸——它是文艺中最年轻的一个部门,过去一直不太重要,现在却成了一种力量。”〔2〕他把报纸归入文学范围,和当下电信时代中媒体对纯文学的冲击颇有相似之处,众所周知,巴尔扎克、大仲马等一代小说巨匠都是为了解决经济拮据才去写小说的,在现代,风靡华人世界的金庸的小说,最初也是为报纸服务的,〔3〕这不妨碍他们在和书商的经济交易中创作出《人间喜剧》、《基度山伯爵》和《笑傲江湖》这样雅俗共赏的小说杰作。报刊等新闻媒介,充当着作家向读者交换金钱、读者向作家交换信息的经济中介,这同当今时代各种媒介成为文学载体的现实,在受到经济杠杆支配这点上也并无根本不同。戈德曼对小说的社会学考察最终就显示,“在一切文学形式中,小说形式与就词的狭义而言的经济结构、与市场产品的交换结构的联系是最即时和最直接的。”〔4〕原因何在呢?

追究起来,在文学诸样式中,小说之所以和经济运作机制的关系

〔1〕 瓦特:《小说的兴起》,高原、董红钧译,三联书店 1992 年版,第 55 页。

〔2〕 勃兰兑斯:《十九世纪文学主流》第三分册,张道真译,人民文学出版社 1997 年版,第 133 页。

〔3〕 金庸:《金庸散文集》,作家出版社 2006 年版,第 268 页。

〔4〕 戈德曼:《论小说的社会学》,吴岳添译,中国社会科学出版社 1988 年版,第 200 页。

显得最直接,恰恰是因为小说具有超越形而上学的突出优势性。我们不妨再来比较一下小说和诗歌、戏剧。从中外文学史看,诗人多为穷苦愁郁、不平则鸣之人,“诗可以怨”,“愤怒出诗人”,都说明,诗歌更容易直接抒发一个处于现实逆境中的人内心不服从现实的思想情感,诗歌简短的篇幅条件也促成着这一点,唯其简短,一触即发的个体情感更容易找到轻捷、灵便的形式载体。所谓“欢愉之辞难工,愁苦之言易好”(韩愈),“诗必穷而后工”(欧阳修),虽非定则,但确乎在很大程度上道出了“诗歌更容易反映作者相对而言处于劣势的经济状况中”这一创作现象。当然,成功的诗作也具有鲜明的审美超越性,但总体而言,诗歌对形而上学的超越,偏于个体内向冥思一路。小说是否也如此呢?回答是否定的。纵览中外,总体而言,小说家多为经济上有能力自给自足之人,他们往往不是因为穷愁才去写小说,而是在经济上获得充分保障后才埋头创作小说的,马尔克斯说得坦率,对小说家来讲,“各种条件舒适,能够写得更好”〔1〕,为纠正人们对此的误解,他特意强调指出,“说恶劣的经济条件有助于作家创作这不确实。”〔2〕诚然,历史上有曹雪芹这样举家食粥却写出不朽名作《红楼梦》的作家,但他从未在自己的小说中咏叹一己穷愁之情,而是满怀激情构筑了一个充满真善美的诗性世界,这个长期的构筑过程,需要外向的想象和虚构,倘没有可供生存的基本经济条件是难以设想的,曹雪芹尽管度日如年,却仍然有能力度日,这种在我们看来诚属极端的经济困境,在他本人却从不成其为在作品中宣泄牢骚的借口,这是曹雪芹作为一位作家的伟大之处。诗歌与小说对经济的上述不同依赖性,取决于两者在创作时间上的不同长度,及由此在思想情感上的不同广度:诗歌创

〔1〕 马尔克斯:《番石榴飘香》,林一安译,三联书店1987年版,第37页。

〔2〕 马尔克斯:《与略萨谈创作》,申宝楼译,见吕同六编:《二十世纪世界小说理论经典》下册,华夏出版社1996年版,第134页。

作通常是短时间的,带有即时性,其整体上的抒情性允许作者内向地冥思,迅速完成创作,唯其迅速,它往往不在意作者的经济状况;小说创作通常是长时间的,带有连续性,其整体上的叙事性要求作者以较大热情外向地投入虚构世界的想象性创造,逐渐完成创作,唯其渐进,它往往需要作者在经济状况上获得基本保障。穷愁的经济状况一般不会影响诗人在短时间内发出独自情感吟唱的心态,却一般会影响小说家在长时间内展开关于人物和事件的丰富想象的心态。至于戏剧,传统文字剧本曾经和小说一起走过受到人们激赏的时代,可当各种视像媒介汹涌蜂起时,文字剧本再也无法重现昔日的辉煌了,且不说更加多变诱人的视像媒体正挤兑着戏剧爱好者群体,即使戏剧爱好者,也更多地习惯于从剧场而非剧本中领略戏剧艺术了,戏剧因其演出性,首当其冲地在电信时代遭遇了边缘化命运。因此,总起来看,小说立足人们的日常现实生活去超越形而上学,在诸种文学样式中最贴近读者,这决定了小说和日常经济结构具有最为直接的联系。

澄清这点后,我们也就不难理解小说在电信时代得以继续存在的可能性了。在电信时代,使文学面临挑战的最重要的原因,无疑是飞速发展的经济,没有经济的强大推动力,就不会有影视、网络等现代媒介的蓬勃兴起,更遑论这些媒介对文学的吸引和转移力量。既然小说在文学各样式中本就和经济结构体制关联最为紧密,它在经济结构体制日新月异的当今电信时代也就仍能处变不惊,继续合法存在,在同经济结构体制的互动中进一步展示它的新魅力。

再看小说继续合法存在的必要性。虽然小说在电信时代依然继续合法存在着,但是,在电信时代有必要再去读小说吗?如果有必要,那又为什么?在我看来,我们在电信时代仍还需要读小说的根据,不在于“小说性”这类结构主义概念,而在于电信时代的我们仍须追问生存的意义,文学,尤其是在文学诸样式中具有超越形而上学突出优势

性的小说,乃是意义的最后集散地。毋庸讳言,我们今天置身其中的是一个“媒体信息和符号制造术四处撒播,渗透到了社会领域,意义在中性化了的信息、娱乐、广告以及政治流中变得平淡无奇”的全新时代,〔1〕意义在喧嚣的媒介话语中日趋式微,人们普遍不再关心真理价值,只关心交换价值而已,〔2〕但这显然不应该是意义的必然归宿。人不同于动物,人高于动物,人生存在这个世界上,体味和享受不同于动物性的生命,这点不会因为电信时代的来临而改变。我们无须过分夸大审美救世论,但可以承认,文学能够在超越形而上学、寻获人生存在意义这一点上发挥重要的作用,小说又能够以其突出优势性,格外见证这种作用。前面引证过奥地利著名作家茨威格关于狄更斯“第一个将日常生活导入了诗意的范畴”的判断,所谓“第一个”,正确说明了小说在根本上都是对人们的日常生活的诗性提升和再造,人们可以拒绝诗歌那份冥思独想的难度技巧,也可以拒绝戏剧那份按部就班的程式定规,却无法拒绝小说那份立足现实、超越现实的宽广容量和可塑性能,如果说偏重内向的诗歌在反映电信时代现实的能力上有不逮之处,偏重程序的戏剧在传达电信时代体验的能力上也有机械之处,那么顺理成章的结论是,小说以其个体经验的灵敏度,应该成为电信时代人们继续寻索生存意义的理想选择。

小说如何在电信时代继续存在呢?有两种方向:一是,保持现代小说的创作特征,继续推进小说的现代转型;二是,吸取传统小说和现代小说的优势,又借助新兴媒介创造出小说的新特征,风起云涌的网络小说便属于新鲜尝试,它们中一些作品既构成与经典小说的互文

〔1〕 凯尔纳、贝斯特:《后现代理论》,张志斌译,中央编译出版社2001年版,第156页。

〔2〕 马尔库塞:《审美之维》,李小兵译,广西师范大学出版社2001年版,第61页。

性,又吸纳着更具可读性的视像化元素。这两种方向,既重继承性,又重开拓性,在实质上是一致的。进一步说,小说在电信时代可以继续成为我们的阅读对象这点,也启示我们研究小说理论时处理好常态与变态、体系与兼容、已然与可然的关系。

要言之,小说之所以能与本体论发生联系,是因为当本体论在相容性意义上生成为文学本体论后,文学在小说等文学样式中才被真切经验到,小说本体论才得以具体生成;文学具有可区分性,作为文学样式之一的小说,有其不同于诗歌、戏剧等其他文学样式的自主性;在文学诸样式中,小说又具有超越形而上学的突出优势性,体现在对个体意识的探索和对换喻语言的使用上;即使步入电信时代,小说也以其与社会经济结构的突出关联和追寻生存意义的突出能力而继续合法存在,从而使小说本体论的建构努力继续合法存在。

那么,何为小说本体?何为小说本体论?小说有和文学本体论不容的一面,也有和文学本体论相容的一面,兼顾和全面考察这两个方面,小说本体和小说本体论才能合理地生成。

第六章

小说与文学本体论的不容性

小说本体论不是对文学本体论的现成移植和应用。因为,对文学本体论的现成移植和应用,恰恰可能把丰富多彩的小说艺术形而上学化。合理的做法是,为了深入探究小说与文学本体论的相容性,即小说超越形而上学的自主性存在方式,首先得充分考虑小说与文学本体论的不容性,将文学本体论中对小说构成了控制的形而上学成分排除出去。

第一节 文学本体论对小说的两种控制形式

文学本体论控制小说,是因为文学本体论中的形而上学成分在控制着小说。文学本体论中可能存在着何种形而上学成分呢?

按前面的学理分析,可能有两种形而上学成分左右着文学本体论的自由发展:一种是,本体被误当成本质、本原、本源、本性和本身等,从而使小说本体成了小说本质,小说本体论成了追问小说本质的文学理论;另一种是,本体虽被与本质、本原、本源、本性和本身等区别开,进而被正确地看作了存在,但本质主义思路仍然暗中操控着对存在的

理解,从而使小说本体成了抽象空洞的小说存在,小说本体论成了抽象空洞地追问小说存在的文学理论。质言之,文学本体论对小说可能行使两种控制形式:一种是把小说本体本质化,它属于显性易见的控制形式;另一种则是对小说存在采取本质主义理解,它属于隐性难察的控制形式。

从小说这边看,情形又如何呢?它同样面临着两种被控制的危险。首先,小说被要求从它的极大丰富性中抽取出一个放之四海而皆准的自我本质表述来,这实际上是要求研究者给小说下具有无所不包特性的定义。其次,小说虽然不被要求提炼出完整、稳定的定义,小说的存在作为目标开始被要求得到关注,但研究者缺乏实现这一目标的正确手段,其思维方式仍囿于本质主义,致使“存在”再度成了抽象空洞、与本质类似的概念。这两种危险均来自文学本体论中形而上学力量的控制,它们使小说艺术变得一元化了。

其实,关于文学本体论对小说可能行使的上述两种控制形式的划分,不是随意的,我们可以从理性性质的角度加深对这一划分的理解。一方面,把小说本体本质化的小说本体论,由于设定了小说是具备本质的,接下来必然从思辨角度详细论证“小说是什么”,由此得出的一系列结论可能在学理逻辑上是严格自洽的,但这种自洽从根本上说又是朝向“小说是什么”这一现成目标作工具式、手段式思辨的表现,所要论证的内容已经被所要证明的目标潜在规定了,它主要运用的是合理性。另一方面,对小说存在采取本质主义理解的小说本体论,重目标却不重手段,以为有了超越形而上学的目标也必然有了超越形而上学的手段,手段被强行归并到目标中去了,对目标的强调占据了理论的中心,本应妥善支持该目标的学理论证,在逻辑自洽性上却不严格,它主要运用的则是形而上学理性。正如我已经在前文中申明的,合理性与形而上学理性都是理性内涵被狭义化的表征,或曰狭义理性,而

狭义理性无疑属于形而上学力量的集中体现,我们指认上述两种形式是文学本体论中形而上学成分对小说构成的不同控制,深层根据正在于此。

根据以上分析,形而上学文学本体论固然可能显性地构成对小说的控制,即使是后形而上学本体论,倘若研究者只注意强调存在这一目标、而未在思维方式上真正实现后形而上学转向,所作出的阐释仍可能是隐性形而上学的,这提醒我们,建设后形而上学文学本体论,是一个充满挑战的过程。下面,就分别对这两种控制形式作出详细论证,观察小说究竟是否相容于这两种控制形式。

第二节 显性控制形式:小说本体的本质化

先看文学本体论控制小说的第一种形式,即把小说本体本质化,进而使小说本体论成为探讨小说本质的文学理论。前面的学理分析已指出,被误当成本体的本原、本源和本性,都含有本质的意思,是本质在不同角度的表现或延伸。就此而言,讨论小说本体的本质化,就连带讨论了小说本体的本原化、本源化和本性质化,当然,小说本体的本质化是其中最根本的。在这种小说本体论中,本体被明确看作本质,由此促发的一系列理论成果都是被明确本质化了的,这种控制形式因而是显性的。

具体地说,这种控制要从丰富多彩、变化多端的古今中外小说创作活动、小说文本现象和小说接受活动中概括出一条不变的本质来,用以说明小说是什么。这是形而上学文学本体论直接影响下的结果。形而上学文学本体论企图在文学活动的各种现象中分离出文学活动的恒定本质,这条在特殊中寻找普遍、在个别中寻找一般的思路,使它认定多元化、千姿百态的文学活动中必然存在着一种共同的东

西,不同的作家、读者即使各自创作、欣赏着不同的小说作品,但他们的不同创作和欣赏过程被认为受到着一种本质性东西的统摄。那么,作家和读者为什么会一边创作欣赏复杂多变的作品,一边又遵循着这种本质性东西的要求呢?形而上学文学本体论无法对此作出回答,因为在合理性操控下,对复杂文学活动中单一本质的设定已经是必然合目的的了。所谓形而上学性就体现在这里,它自始至终是一种理想化从而虚假化的纯粹现成设定。形而上学文学本体论所能回答的只是,这种本质性东西为何?如所周知,它在历史长河中运用细密的理论论证给出了两个主要答案:文学是客体对主体的再现,其本质是客体的再现(实在论思路);文学是主体对客体的表现,其本质是主体的表现(主体性思路)。顺此,形而上学文学本体论对小说的控制,便是认定小说再现人的生活,或者小说表现人的生活。然而,被我们在日常生活中真切经验着的小说,果真服从着这种控制吗?

让我们逐次考察小说在这两种具体控制形式面前的反应。我的论证顺序同样是,先回顾已有的观点,再引出自己的观点。

一 小说再现生活吗

如果文学本体论有关文学本质在于再现的说法成立,那么,“再现生活”是小说的本质吗?从表面上看,这一点似乎拥有支持者,亟须我们细加辨析。

(一)已有的观点

持小说再现生活这一观点的突出小说家,应首推以心理分析闻名于世界文坛的美国现代著名小说家亨利·詹姆斯。尽管后面的分析将表明,这也仅是某种表象而已。詹姆斯小说观的核心,就是主张小说向人们提供“未经重新安排的生活”,他并且视这点为确保小说真实

性的基石：“在小说提供给我们东西里，我们在多大的程度上看到未经重新安排的生活，我们也能够在多大的程度上感受到我们正在接触着真实；我们在多大的程度上看到其中有着重新安排过的生活，我们也能够在多大的程度上感到我们正在受骗上当，感到人家让我们看到的只是生活的一种代用品，一种折衷品和俗套惯例。”〔1〕在他看来，小说之所以存在，唯一理由便是它“试图表现生活”（请注意这里的“表现”一词），〔2〕为此，小说家应当“努力捕捉生活本身的色彩”〔3〕，他举了许多小说史上成功大家的经验为例。如，屠格涅夫的小说着力描绘生活琐事轶事，〔4〕其小说作品常令人们不由得惊叹“这就是生活本身”〔5〕，他以自身实践告诉人们一个创作道理，小说家对生活的感受是极为重要的，〔6〕乔治·艾略特几乎是除屠格涅夫之外对生活怀有广泛兴趣的唯一一位小说家，〔7〕她凭借自己的出众才华“居高临下地看待生活”〔8〕，因为小说家对现实的温情欣赏比给现实披上外衣可取得多，〔9〕与之相映成趣，莫泊桑的小说也有力展示出了“生活本身”〔10〕。他反对特罗洛普等小说家在作品中站出来向读者供认不讳、“故意泄露自己机关的习惯”〔11〕，因为那会使生活在小说中显得被人人为地重新安排了。不唯如此，詹姆斯还现身说法，举自己的小说创作

〔1〕 詹姆斯：《小说的艺术》，朱雯等译，上海译文出版社 2001 年版，第 22 页。

〔2〕 同上，第 5 页。

〔3〕 同上，第 31 页。

〔4〕 同上，第 50 页。

〔5〕 同上，第 59 页。

〔6〕 同上，第 79 页。

〔7〕 同上，第 55 页。

〔8〕 同上，第 176 页。

〔9〕 同上，第 199 页。

〔10〕 同上，第 234 页。

〔11〕 同上，第 6 页。

为例深入阐明这一小说观,例如他指出,“一部艺术作品的道德意义如何。完全看它再现的真实生活多寡而定”〔1〕。总的看,詹姆斯只把小说分为两类:“有生活的小说”和“没有生活的小说”〔2〕。他极力赞成前者,把不重新安排生活界定为小说存在的唯一理由,实际上便把再现生活界定为了小说的本质。

(二)我们的观点

小说家不应去重新安排生活?小说是对未经重新安排的生活的再现?尽管理论上存在这样的主张,但这种机械再现论并未被小说家们极富创造力的创作实践所证实。道理很简单,如果小说是对生活的再现,那么既已有了生活,何必再要小说呢?就像王安忆说的,当我们看到的小说和生活一模一样时,又何必煞费苦心去做这样一个生活的翻版呢?〔3〕进一步说,如果小说是对生活的再现,那么历史学、政治学、社会学等对生活的再现能力不在小说之下,何必还要小说呢?杜夫海纳问,如果巴尔扎克的唯一愿望只是介绍他所处的那个现实世界,他为何去当作家而不去当历史学家或政治学家呢?〔4〕美国著名作家福斯特甚至在比较历史与小说时打了个精彩的比方,他说,镜子不会因为有一次历史性事件在前面出现过而更明亮,想要明亮,只有给它涂上一层感觉敏锐的水银才有可能,〔5〕如果说历史堪比镜子,那么小说就是水银。再进一步说,如果小说是对生活的再现,而我们每个人生活得好好的,何必还要小说来再现一遍呢?诚如略萨的自我拷

〔1〕 詹姆斯:《小说的艺术》,朱雯等译,上海译文出版社2001年版,第284页。

〔2〕 同上,第18页。

〔3〕 王安忆:《心灵世界》,复旦大学出版社1997年版,第14页。

〔4〕 杜夫海纳:《审美经验现象学》,韩树站译,文化艺术出版社1996年版,第566页。

〔5〕 福斯特:《小说面面观》,苏炳文译,花城出版社1984年版,第18页。

问那样：“那些对现状和目前生活心满意足的人们，干吗要把自己的时间和精力投入创作虚构的现实这样虚无缥缈、不切实际的事情中去呢？”〔1〕诸如此类的疑问都提醒我们，对一个小说家来说，没必要再现生活，事实上，一个小说家纵然在理论上可能主张不重新安排生活，但在实践中，只要他的小说创作一拉开帷幕，生活原生态和小说就必然已经存在着区别，存在着后者对前者的重新安排了。这是小说再现论最无法令人满意之处。

对此，亨利·詹姆斯其实也不否认。他在主张小说向人们提供未经重新安排的生活的同时，也道出了值得我们深入琢磨的线索。他谈到，虽然小说家应当在生活花园里采集原料，“但是他一采集好原料就必须考虑一种加工过程”〔2〕，所谓加工，总是一个由粗到精的过程，这便对小说创作提出了并非照搬生活、而在立足生活的同时去加工和提升生活的要求，例如在人物的刻画上，小说中人物不直接来自生活，而是在许多情况下“当他成为我们自己这类神志清新的人中的杰出例子，像我们所喜爱的那样杰出时，才能成功地吸引我们”〔3〕，小说中的人物被认为应当在总体上比现实中的人物杰出，换句话说，对生活，小说家在小说创作中已开始赋予它某种变化了。

但这还只是事情的一方面。另一方面，尽管小说家负有不照搬生活、而加工改造生活的使命，但他最终创作完成并呈现在读者面前的小说作品，一般而言却有必要仍让读者感到，那仍是生活。关于这，詹姆斯一个不易为人们注意的说法颇为深刻，他告诉人们，小说家在他

〔1〕 略萨：《给青年小说家的信》，赵德明译，上海译文出版社2004年版，第6页。

〔2〕 詹姆斯：《小说的艺术》，朱雯等译，上海译文出版社2001年版，第323页。

〔3〕 同上，第272页。

的小说作品中“总也不打算为自己担当起并不肤浅的责任”，相反总抱有一种“世上还有许多别的事情呢……这种事就把它丢开吧”的轻松心态，〔1〕依笔者理解，这当然不是指小说家毫无责任意识，而是在果断拒绝那种动辄使小说承担起沉重社会道德责任的做法，以恢复小说本应具有和更应具有平易近人特征。创作开始后，小说家已经把社会道德责任自然地融入其小说作品中去了，他有着或显或隐、程度不同的社会道德责任，但最终却使自己的小说看起来仍贴合我们每个人的具体生活。这与我们前面论及的小说突出于其他文学样式的优势性是一致的。小说家向人们提供未经重新安排的生活，不意味着小说家向人们提供未经安排的生活，而是意味着小说家在小说中暗暗安排了生活、却又使小说看起来仍然是生活。起点和终点都是生活，中间却经历了艺术转化，这一点，被萨特准确概括出来了：“小说不是生活，但与生活相像。”〔2〕这样，我们在小说中看到的生活是无限可能的生活，读小说，就是在极大地体验种种可能的生活，美国学者帕克总结得到位，“虽然没有人愿意以生活换取文学，人们有了文学，就比较愿意放弃很多生活”〔3〕，而在文学中，小说又是满足人们以最少代价获得最多经验这一强烈愿望的最佳渠道，因为诚如詹姆斯积一生心得体会所道出的，“在所有的图画中，小说所提供的图画内容最广泛和最富于弹性。它可以把笔触伸向任何地方去——它绝对能够把任何事物都容纳进去”〔4〕。“小说再现生活”这种观点的根本缺陷就在于，没有

〔1〕 詹姆斯：《小说的艺术》，朱雯等译，上海译文出版社 2001 年版，第 41 页。

〔2〕 克默德：《结尾的意义》，刘建华译，辽宁教育出版社 1998 年版，第 128 页。

〔3〕 帕克：《美学原理》，张今译，广西师范大学出版社 2001 年版，第 194 页。

〔4〕 詹姆斯：《小说的艺术》，朱雯等译，上海译文出版社 2001 年版，第 35 页。

看到小说中涉及的生活已经是实质经过变化、表面不露声色的二度生活,而将生活僵固化、现成化了。

由此可见,小说从立足生活到加工改造生活再到让读者看起来仍然是生活,其间经历的辗转变迁过程十分复杂、微妙,无法用“文学的本质是再现”这种一元的形而上学本体论设定来简单地概括。再现生活不是小说的本体。小说以其具体实践,对文学再现论这种典型的形而上学文学本体论构成了有力反拨。

二 小说表现生活吗

文学再现论既已被小说实践证明为不合理,小说不重新安排生活的主张既已被证明为其间仍存在着一个复杂的变化过程,出现另一种主张小说重新安排生活的声音,便很自然了。理论家和小说家均不乏持此见解者。如罗兰·巴特指出,小说写作的任务就是“既在于运用面具,又在于将其指点出来”,既通过人称等叙事手段亲手点破自己的假面具,又保证读者信赖自己的虚构。^{〔1〕}又如当代美国著名文论家希利斯·米勒在探讨后现代主义叙事时也认为,“一本小说无论怎样天衣无缝地维持一种‘讲述出来’的虚构幻象,在其文本的表面总是会有星罗棋布的各种证据,说明它是一个编造出来的文件。这些证据不断提醒读者,他正在读的是某人在某处写下的东西,是作者有意摹仿的各种想象出来的声音”^{〔2〕},小说仍重新安排了生活,于此可见一斑。学者型小说家塞米利安更直截了当地说,小说是对杂乱无章的生活现象的“重新安排”,它给予生活中缺乏内在联系的事件以内在联系,使之成为完整行动。^{〔3〕}实

〔1〕 巴特:《符号学原理》,李幼蒸译,三联书店1988年版,第81页。

〔2〕 米勒:《解读叙事》,申丹译,北京大学出版社2002年版,第110页。

〔3〕 塞米利安:《现代小说美学》,宋协立译,陕西人民出版社1987年版,第1、75页。

实际上,这都提出了小说家介入小说涉及的生活、表现生活的目标,“表现生活”被视为了小说的本质。

(一)已有的观点

表现生活,是否合乎小说的真实运作情形呢?不妨来细察“小说表现生活”这一观点,它大致又包括下面两种具体论法。

1. 生活不真实,小说真实

持这一观点的人认为,生活缺乏秩序和有机形式,是不真实的,生活要进入小说,必须淬除脱离常规的种种杂质,才能达到真实,小说就应当在这层意义上表现生活。

仅以二十世纪以来的小说家和小说理论家为例。意识流小说的伟大代表作家普鲁斯特在评论巴尔扎克的著述中,曾流露过这样一种看法,他认为,现实生活和小说中描写的生活并不存在严格界限,巴尔扎克的本人的生活就在他以相同方式写下的那些小说中,不过,现实生活并不令人完全满意,但小说中写的生活不仅是真实的,而且“对作家来说,这才是唯一真实的生活”〔1〕。在此,普鲁斯特固然赞成现实生活与小说中的生活相一致,但他显然充分注意到了前一种生活是经过加工表现才达到后一种生活的,哪怕后一种生活看起来又俨然未背离前一种生活。这包含着现实生活不真实、小说中生活才真实的意思。另一位杰出的意识流文学女作家伍尔芙也以轻灵的笔触谈到,生活如同一圈半透明的光晕,以其多变、陌生、难以界说、脱离常规、错综复杂的色彩包围着我们的意识,小说的任务在于“尽可能不夹杂任何外在异物”地“将它(注:即生活)表现出来”〔2〕,她指出现实生活是半

〔1〕 普鲁斯特:《驳圣伯夫》,王道乾译,上海译文出版社2007年版,第145页。

〔2〕 伍尔芙:《普通读者》,刘炳善译,北京十月文艺出版社2005年版,第107页。

透明的,小说中的生活则是不掺杂质的、透明的,这也包含着前者不真实,后者才真实的意思。英国小说理论家缪尔在其回应卢伯克和福斯特小说观的理论著作《小说结构》中论证道,“一本小说不论怎样缺乏形式,它的模式决不会像我们看到的生活那样缺乏形式”〔1〕,比方说,《尤利西斯》描写了都柏林的生活,但我们读到的这部小说却决不像都柏林的现实生活那样混乱,而是经过了形式上的整理和提纯,其过程见证了乔伊斯的精湛艺术表现能力。在生活不真实、小说被要求表现出真实生活这点上,他们的观点存在着共性。

2. 生活真实,小说更真实

这一观点和第一种观点的不同在于,它并不明确批判现实生活的不真实性,而认可现实生活的存在合理性,但认为在小说中描绘的生活应当比现实生活更真实、更令人信服。

同样有许多小说家和理论家持此观点。美国当代学者阿米斯反复告诉人们,一部小说就是一种人生,而最好的小说能把我们引向最圆满的人生,〔2〕这个标准也适用于对小说的评价,“只有把我们引向美好生活的虚构才是好的”〔3〕,因为尽管我们的日常生活稍纵即逝,小说却能使之戏剧化,“在这里人生本身才得到了客观的注意,才充满了含义”〔4〕。据此不难发现,阿米斯并未简单指责生活本身存在的混乱之类不足,他在肯定生活真实的前提下,吁请小说家在小说中努力表现比现实生活更美好、更理想的生活,亦即主张在小说中引入价值维度。如果说现实生活是无可改变的事实性生活,那么,小说中的生

〔1〕 缪尔:《小说结构》,罗婉华译,见《小说美学经典三种》,上海文艺出版社1990年版,第346页。

〔2〕 阿米斯:《小说美学》,傅志强译,北京燕山出版社1987年版,第71页。

〔3〕 同上,第86页。

〔4〕 同上,第134页。

活则是充满着理想取向的价值性生活,价值性生活较之事实性生活是更真实的,一个人从小说中领会应当怎样做,比起一个人从现实中了解目前正在怎样做,显然更具上升性,而上升性就意味着真理性。小说家就在此意义上更真实地表现着生活。

(二)我们的观点

如果说,小说对生活的再现大抵还属于物与物之间的关系,那么,小说对生活的表现,则必牵涉到人的因素。谁在小说中表现生活?答案只能是小说家。问题于是随之产生:小说家在小说中表现的又是谁的生活?这不是一个可有可无的问题。上述观点,无论是强调小说生活比现实生活更透明更具有机形式,还是强调小说生活比现实生活更理想更美好,都带有人的评价色彩,体现的是从人眼中看出去所应当成为的生活,但不同小说家评价得出的生活形式并不一样,评价原则显然是主观的,这带出了文学表现论的缺失。要言之,文学表现论尽管充分对待文学创作主体的能动性,重视人对于自己思想情感的自由表现,有力超越了文学再现论,但它只达到这一层为止,仅驻足于主体的个体思想情感表现这一层上,无法更深入地揭示出可供不同主体之间平等交流的客观空间。是故,文学表现论尽管在历史上相当长时间里发挥着巨大能量,结出浪漫主义等一系列重要文学果实,但在进入现代后也因其无法彻底摆脱的主体性一元立场而受到反思。

其实,小说之所以无法停留在“表现生活”层次上,是因为小说中涉及的生活必然已经超越带有主观色彩的个体性生活,而趋臻带有客观色彩的公共性生活。文学表现论无法在理论上透彻阐明应该如何表现后者,因为客观公共性生活已呼唤主客体双方交融合一。如英国当代批评家利维斯敏锐察觉到,奥斯丁的小说里有一种对生活的独特道德关怀,这种关怀“首先是对于生活加在她身上的一些所谓个人性问题的关注”,然而,奥斯丁的卓越之处在于“把一己的这些感觉非个

人化了”。昆德拉在一次访谈中意味深长地表示，“只有当您割断了与您的生活相连的脐带，并开始探询生活本身而不是您自己的生活时，小说才能真正地充分发展。”从“自己的生活”向“生活本身”转化，显然也即从个人性生活向公共性生活转化，所谓公共性生活，则笼罩着全人类共同生存命运及走向的普遍客观生活，人类生活整体自身已在那儿恒久客观运作着，将小说吸纳到对它的观察和分享中来，人类生活整体不是被小说家表现出来，而是被小说家小心观看到了。

由此可见，“文学的本质是表现”这种一元的形而上学本体论设定，同样无法概括小说。表现生活也不是小说的本体。小说以其具体实践，对文学表现论这种典型的形而上学文学本体论同样构成了有力反拨。

结论很清楚，把本体当成本质、试图从丰富多变的小说中概括出一条不变的本质，是将高度具体的小说艺术抽象化、狭窄化、简单化后的形而上学行为。文学本体论中所集中包含着形而上学成分的文学本质论——文学再现论和文学表现论，都不符合鲜活的小说艺术实践，无法被小说实践所证明。在这里，检验小说是否相容于文学本质论（形而上学文学本体论）的唯一标准，是小说自身生生不息的具体实践。小说不相容于这种文学本体论，小说本体论自然更难以从这种文学本体论中机械推导出来。

第三节 隐性控制形式：对小说存在的本质主义理解

文学本体论对小说的另一种控制形式则隐蔽得多。它固然超越了前一种控制形式把本体不恰当地理解为本质的局限，开始把本体理解为存在，在一定程度上体现出超越形而上学的现代意图，但是，尽管它把目标确立为存在，在赖以实现目标的手段上却仍局限于形而上

学,在思维方式上未完全摆脱形而上学,这导致的结果是,它所理解的“存在”仍类似形而上学的本质性概括,“存在”仍在本质主义思想视野中被理解,由此又不可避免地成了抽象空洞的。就是说,如果本体论思想光有超越形而上学的目标,暗中却仍不知不觉固守着形而上学思维方式,该目标是难以在本体论思想中实现的。

对“存在”一词值得防范的形而上学理解中,最显著的便是本质主义理解。这种理解通常是这样的:已经在概念含义梳理的学理基础上明确意识到,将本体理解为本质只会带来形而上学意义上的本体,是不合理的,超越形而上学意义上的本体是存在,于是,大谈文学的存在,小说的存在,“存在”代替“本质”成了一个讨论本体论时似乎颇具通用性的标签,殊不知,当声称本体是存在、当考察一切事物的本体之际都首先想到这是要考察它们的存在、进而用“存在”一般性、普遍性地去轻易概括各个个别、特殊事物时,“存在”在这样轻易和简括的谈论中已失去其丰富具体的可经验性,变得如“本质”一般贫乏了,具体鲜活的存在又成了抽象贫乏的规定。究其原因,在于这种理解尽管正确地把现代本体论目标锁定为存在,但以往从事形而上学本体论时使用并积累起的形而上学思维习惯仍在暗中阻挠着对这一正确目标的有效达成,从这一积习看出来的存在遂又变成贫乏的本质了。鉴于它是在正确前提(将本体不再理解为本质而是理解为存在)下错误得出结论(仍用形而上学思维方式理解存在),不易被人察觉,我们说这种控制形式是隐性的。

“存在”之所以容易被理解为本质的某种代替物,与哲学家们容易用理论概念去剪裁和规范实践现象有关。然而无可否认,要在思维方式上彻底摆脱形而上学立场,无须再单纯地局限于从哲学内部寻找变革力量,取道于文学不失为一条出路,小说中的存在就总比哲学上的“存在”概念具体丰富、可真切经验和鲜活。可以来比较一下小说家对存在的理解和哲学家对“存在”的理解,观察前者是不是果断超越了后

者可能仍未摆脱的本质主义思维习惯。我选择的小说家是米兰·昆德拉,他对存在的热心谈论相当著名,我试把他关于存在的谈论和存在主义哲学家海德格尔关于存在的谈论略作一番比较,后者视存在为“进入无蔽境界”,足以概括前者的全部理解吗?

从目前所见材料看,无法断言昆德拉的小说理论直接来自海德格尔的存在主义哲学理论,如第一章所述,他对哲学控制文学的做法是不以为然的。他谈到,小说的存在理由是照亮“生活世界”,使人们避免“对存在的遗忘”〔1〕,这两个术语明显属于胡塞尔现象学和海德格尔存在主义哲学,应该说,昆德拉是受到这些哲学思潮的某种影响,才借用这两个概念来谈论小说的。我们也正是据此来比较两者。

两者具有相通性。海德格尔哲学认为,生存乃是可能性,可能性是对尚未成为现实的生活的生存论把握,因而在生存论结构本身上占有无可取代的重要一环。昆德拉的小说理论也极力强调小说对人类生活可能性的强大展现能力,他指出,小说不审视现实,而审视存在,存在不是已然发生的现实事实,“存在属于人类可能性的领域”,基于此,“小说家画出存在地图,从而发现这样或那样一种人类可能性”,总之,“存在的可能性”乃是小说艺术致力于探索的基本目的,这种可能性能否转化成现实性是次要的,只要能保证小说无愧于“存在的探究者”〔2〕。这与海德格尔的说法如出一辙。他又从与海德格尔存在主义学说相似的显/隐角度进一步申述此意:“小说的价值在于揭示存在作为它本来的直到那时被遮掩的可能性;换言之,小说发现隐藏在我们每个人身上的东西。”〔3〕存在作为可能性是不暴露在现实中人们眼

〔1〕 昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第23页。

〔2〕 同上,第54—56页。

〔3〕 昆德拉:《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社1995年版,第244页。

前的,昆德拉还着重强调,一部小说中的存在(可能性),并非“作者存在”,而是“存在”本身,〔1〕这也同海德格尔存在论超越主体性的努力一致。小说理应发现“在它当时还未知的存在”〔2〕,存在的未知性也就是存在的可能性。海德格尔本体论哲学区分了存在论层次上作为操心的“他人的共同此在”和存在者层次上作为操持的“日常的共同存在”,前者为本真存在,后者则为非本真的日常现实存在,这与昆德拉主张小说超越“对个体心理的迷恋”、关注“广泛意义、普遍意义、超个体意义上的存在问题”也是一致的,〔3〕小说由个体趋向超个体,即本体论由日常共同存在趋向他人共同此在。总之,身为著名小说家,昆德拉高度重视小说赋有的认识论使命,即揭示“存在之谜”〔4〕、“存在的伟大之谜”〔5〕,他据此对小说下的界定是,“小说就是通过一些想象的人物对存在进行的思考。”〔6〕这样,他的小说理论便与海德格尔的存在主义哲学有了对话性,可以以此为基本前提来进而比较两者的相异性。

就两者的相异性而言,昆德拉小说理论中讨论的存在比海德格尔哲学中讨论的“存在”在内涵上具体、丰富得多,某种意义上还原了存在本身。我们可以从下面三点来观察。

第一,同样谈论存在,昆德拉用“人”取代了海德格尔本体论哲学的起点:“此在”。不应小看这一点,它直接使存在的可能性落实到了具体的人身上而非抽象的哲学概念上。前面的学理梳理已然剖明,海

〔1〕 昆德拉:《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社1995年版,第245页。

〔2〕 昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第6—7页。

〔3〕 昆德拉:《帷幕》,董强译,上海译文出版社2006年版,第208页。

〔4〕 同上,第87页。

〔5〕 同上,第163页。

〔6〕 昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第103页。

德格尔是通过基础存在论建构来追问存在的意义、进行本体论探索的,基础存在论是“此在”的存在论,“此在”其实就指人,海氏之所以不径直用“人”而以“此在”苦心取代之,是为了避免形而上学主客二分的人类中心主义倾向,但这样一来,“此在”作为一个哲学概念也便蒙上了抽象色彩,变得不可真切经验了。与之不同,昆德拉从一开始就把存在界说为人的存在,认为好小说揭示“迄今不为人知的关于人的存在的种种面貌”〔1〕,正是这一点保证了好小说具有的价值性和美学上的创新,固然,小说中的存在不是作家的存在而是存在本身,存在将世界与人连结为一体,但存在和世界的意义本身显然又主要通过人显现出来,世界是人的状态,存在是人在世界中的存在,“让一个人物‘生动’意味着:挖掘他的存在问题。”〔2〕因此,小说探究人的生存命运,探究人的具体的丰富精神和肉体问题,在探究的力度、深度和效度上,是包括存在主义在内的抽象哲学较难企及的。

第二,同样谈论存在,昆德拉具体阐说了存在的真理运作过程,超越了海德格尔本体论哲学对真理的抽象谈论。在海德格尔的艺术本体论中,真理问题占有极重要的地位,《艺术作品的本源》一文认为艺术乃真理(存在)的发生,真理作为双重遮蔽呈示出来,而真理在存在者中的根本性设立方式之一则是艺术。不过,正如第一章已经指出的,海氏这一真理观带有论述含糊、因而显得失洽的形而上学性(详见第一章第三节“理论的生成性”部分),无力阐明艺术活动中真理的具体生发和运作过程,从某种意义上说,这是哲学理论不相容于艺术实践的一个显著例子。昆德拉则不然,他固然也充分承认真理(存在)在小说中的不灭地位,却具体透辟地阐说了存在是如何将真理置入小说

〔1〕 昆德拉:《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社1995年版,第40页。

〔2〕 昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第45页。

中去的。他以卡夫卡的小说为例分析道,当小说家自觉以揭示出存在为自己的创作目标时,“为读者创造一个逼真的世界的要求就不再成为金科玉律,不再是必需的”,这首先超越了再现论立场,不再受现实生活的实在性限制,而获得了赋予小说世界以极大变构性的广阔空间,“在一些极端的情况下,他将他的人物放到一个完全不逼真的世界中,效果甚至更佳。”〔1〕但进一步又超越表现论立场,因为由此获致的世界是超个体的客观公共世界,昆德拉将小说与诗作了比较,指出“小说家从他抒情世界的废墟上诞生”〔2〕,小说向反抒情转变,这不仅又一次证实了我们在前面比较小说与诗歌时得出的结论,即前者比后者在超越形而上学这一点上更具优势性,而且道出了小说超越个人主体性思想情感、回归人类普遍思想情感的奥秘,这样做的深刻后果是,“远离自己以后,他突然带着距离来看、自己,惊讶地发现自己并非自己以为的那个人”〔3〕,昆德拉又以普鲁斯特的《追忆似水年华》为例告诉我们,“他写这部小说并非为了讲他的生活,而是为了通过读者的眼睛照亮他们的生活”〔4〕,小说超越时空的不朽魅力也正在于此。由此可以看出,昆德拉具体阐明了真理在小说先后超越被再现和被表现层次、从而超越形而上学局限的运作过程,比海德格尔关于真理的仍具某种形而上学性的含糊论述明确和有效得多。

第三,同样谈论存在,昆德拉明确肯定了存在的美学地位与意义,明确地将存在与美置于同一高度,这也使其小说理论超越了海德格尔艺术本体论在一定程度上没有正面论述美的不足。海德格尔在《艺术作品的本源》中论述道,一切艺术的本质是诗,诗的本质是真理自行设

〔1〕 昆德拉:《帷幕》,董强译,上海译文出版社2006年版,第93页。

〔2〕 同上,第113页。

〔3〕 同上,第116页。

〔4〕 同上,第122页。

置入作品,他把真与美合一的用心固然不难寻绎,却毕竟未从正面论述有关美的问题,以至于今天我们很难说海氏有美学思想。与之不同,昆德拉在这点上明朗多了,他不但主张美学概念有其存在根源、应当当作存在概念来理解,〔1〕而且确切地表示,“小说所发现的存在的
所有方面,它都是作为美去发现的。”〔2〕显然,他将存在视为了美的同义语,这就为存在在小说艺术中的真正落实找到了理论根据。更可贵的是,昆德拉还具体地谈到了美在小说中的体现,例如他说,“一部小说的美与它的结构是不可分的”〔3〕,因为小说结构包含着小说家的风格独创性,而这正是美的成因之一。明确廓清小说与美、存在与美、真理与美的联系,是昆德拉小说理论比海德格尔本体论更清晰具体之处。

以上还只是从研究对象角度比较昆德拉(小说中)与海德格尔(哲学中)对“存在”的阐说。从研究方法看,两者对“存在”的探究也明显不同。昆德拉不像海德格尔那样抽象地谈论“存在”,而是借助大量小说实例具体告诉人们,何为小说中涉及的“存在”,其论述过程不靠纯逻辑思辨和概念术语的勾连,而是始终依托于小说文本构筑起来的实践语境,这样,我们从他的小说理论中领略到被还原了的、具体鲜活的“存在”,在昆德拉那儿,“存在”已不再只是一个以抽象哲学概念面目出现的目标,对它超越了本质主义思维方式、因而超越了形而上学手段的理解和把握,使它不再类同本质等贫乏概念,而成为对人人可亲的真实存在。反过来看,这也进一步证明了我们前面有关“存在”一词与小说发生联系的理由(见第五章第一节)。

除昆德拉外,现代以来其他小说家也纷纷将“存在”视为小说的价

〔1〕 昆德拉:《帷幕》,董强译,上海译文出版社2006年版,第132页。

〔2〕 昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第166页。

〔3〕 昆德拉:《帷幕》,董强译,上海译文出版社2006年版,第198页。

值目标。如德国小说家德布林宣称,在“真实世界”之外还有一个“存在世界”〔1〕,在此,他所指称的“真实世界”应该是现实世界,他不可能认为“存在世界”不真实,无非那不是现实意义上的真实罢了。艾柯也总结道,“正是从小说中,我们才能找到赋予自己存在意义的普遍公式。”〔2〕小说中的存在不是哲学上“存在”这一抽象概念的简单移植,而是具体地打开了一幅人类生存图景,以自己的独特方式探索和言说存在、真理和美的意义,它因而有对超越了形而上学的文学本体论的生成意义,换言之,小说与文学本体论又有相容性。也正是这一点带来了小说本体的运作。

〔1〕 德布林:《叙事体作品的建构》,孙龙生译,见艾略特等:《小说的艺术》,社会科学文献出版社1997年版,第82页。

〔2〕 艾柯:《悠游小说林》,俞冰夏译,三联书店2005年版,第149页。

下 编
小说本体的运作

第七章

小说与文学本体论的相容性

清除了文学本体论中对小说构成控制的形而上学成分后,现在可以集中探讨小说与文学本体论的相容性了。我们首先要探讨存在在小说中的显现,由此分别引出小说和故事、语言的关系,即小说与存在的对话关系,而在对这两种关系的考察中,我们将愈来愈清晰地看到,小说本体的生成条件已自然具备。

小说相容于文学本体论、进而生成小说本体论的关键,在于对“存在”这一抽象概念的具体还原。因此,首先务必将现代文学本体论所说的“存在”彻底还原到小说中来,使小说的存在成为可知可见、可真切经验到的具体存在。这就得具体分析小说显现出来的具体世界,以及这个具体世界所蕴含的逻辑。我们先讨论现实世界与小说世界的关系,在此基础上寻找小说世界的逻辑。

第一节 现实世界与小说世界的关系

可能性存在在小说中究竟是如何才被真切经验到的?这便涉及现实世界与小说世界的关系。所谓现实世界,指小说家和读者在现实

中实际生活着的世界,所谓小说世界,则指小说向小说家和读者同时打开的、并不实存着的世界。存在在小说中显现,就是世界在从现实世界向小说世界转化的过程中显现。这两个世界呈何关系呢?看似简单的这一问题,实际上至今尚没有从理论上得到较为圆满的澄清,如一些学者所指出的,“小说文本的内在张力和小说世界以外的现实世界的张力,这两种世界之间的 tension,这个问题一直没有解决。”〔1〕

据我梳理,大致存在着认为两者无关和认为两者有关这两种不同观点。需要说明的是,对这两种主要观点的归纳是从整体着眼的,它们当中还包含着许多具体观点,其中不少是交叉的,特别是小说家的一些观点表述,更因其灵活随意而难以被绝对定于一尊,所以,我们的划分也只是大概的,求其能较全面揭示问题的概貌而已。下面,先依次具体清理这两种不同观点,再提出我们自己的观点。

一 现实世界与小说世界无关

这种观点是把现实世界和小说世界视为不相关的两个不同世界,主要强调这两个世界的差异。具体而言又有三种不同论法:或指出现实世界不同于小说世界;或指出现实世界小于小说世界;或指出现实世界大于小说世界。以下试分述之。

(一) 现实世界不同于小说世界

这种具体观点认为,现实中的世界和小说中的世界是完全不同的,小说在构造自己的世界时已经抛开了现实的世界,就是说,这两个世界无法调和在一起,小说不关心前者,只关心后者。

例如,福斯特将这一观点表达得很清楚,他明确告诉我们,“小说

〔1〕 李欧梵:《徘徊在现代和后现代之间》,上海三联书店 2000 年版,第 104 页。

是一种艺术品,有其本身的规律,这种规律跟日常生活不同。小说中的人物只有按照这种规律生活才是真实的。”〔1〕这显然表明两个世界是根本不同的。如果说这还只是从事实的角度指出两者的差异,那么当论及小说家应当怎么做时,福斯特同样主张“在动笔写小说之前,必须先人类日常生活的大部分事物置于脑后”〔2〕,这包含着小说世界从整体上果断超越日常现实世界的价值取向,而这种价值取向无疑植基于两个世界的不同性。法国著名作家莫洛亚在评论二十世纪小说家时,也以类似的口吻声称,“真正小说式的东西并不存在于真实的世界之中,而是在真实的世界与虚构的世界二者的差异之中。”〔3〕他所说的真实世界即现实世界,虚构世界即小说世界,他认为两个世界有着截然差别,而小说只拥有小说自己的世界,则也是对两者之不同的强调。应该说,这一论法从根本上、原则上划出了现实世界与小说世界的界限,接下来的两种具体观点都建基于这一根本原则上。

(二) 现实世界小于小说世界

这种具体观点是对上一观点的一种继续延伸,它也认定现实世界不同于小说世界,但并不到此为止,而是深入一层认为,小说世界与现实世界的不同在于,小说世界以其想象性逻辑大于和包含着现实世界,比现实世界更真实。

昆德拉和纳博科夫可视为持这一观点的两位主要作家。昆德拉说,小说世界并未逃避现实世界,而只是跨越了现实世界中的真实性疆域,从而更好地来把握现实世界,他由此对小说下的定义是“把握真

〔1〕 福斯特:《小说面面观》,苏炳文译,花城出版社 1984 年版,第 55 页。

〔2〕 同上,第 141 页。

〔3〕 莫洛亚:《从普鲁斯特到萨特》,袁树仁译,漓江出版社 1987 年版,第 18 页。

正的世界”〔1〕,现实世界是转瞬即逝因而容易被遗忘的世界,小说世界却是比现实更理想、更坚实的世界。〔2〕在这里,第一,小说世界和现实世界仍被看作两个不同的世界,但是,第二,小说世界又被看作真正的世界,它比现实世界的真实性更高一层,且包含着现实世界,因而有助于更好地理解现实世界。同样,纳博科夫固然也在根本上分开了两者,认为小说世界是与现实世界“没有任何明显联系的崭新的东西”〔3〕,但他又指出,小说世界的背景虽与现实世界中一般人的生活经验相矛盾,可读小说时我们又能感到它并未违背现实世界的一般生活经验,〔4〕这其实暗示我们,小说世界在对现实世界进行加工的同时具有自己的自然逻辑,小说世界在逻辑发展的可能性上高于现实世界,而其最终面目则又与现实世界具有相似性,纳博科夫同样是在表示小说世界高于并且包含现实世界。这一观点的不同角度表述,代表了多数人的想法,是现代以来多数小说家和小说理论家不谋而合的共识。

(三)现实世界大于小说世界

这种具体观点也是对第一种观点的继续延伸。持这一观点的人很少,尽管不易令人接受,但它仍醒目地触及了两个世界的关系,我们不妨也将它单独提出来以备必要的考察。艾柯是这种观点的支持者之一,他下面的说法多少有点出人意料,即认为小说世界“仿佛与我们的现实世界很像,却在本体论上贫乏许多。因为我们不能走出它的疆域,我们只能深入地挖掘它。”〔5〕换言之,小说世界不及现实世界复杂

〔1〕 昆德拉:《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社1995年版,第48页。

〔2〕 昆德拉:《帷幕》,董强译,上海译文出版社2006年版,第192页。

〔3〕 纳博科夫:《文学讲稿》,申慧辉译,上海三联书店2005年版,第1页。

〔4〕 同上,第217页。

〔5〕 艾柯:《悠游小说林》,俞冰夏译,三联书店2005年版,第90页。

和丰富。我们注意到,艾柯的本意是小说的虚构世界须以现实世界背景为前提,所谓“小说世界是现实世界的寄生虫”恰当地表达了这层意思,^{〔1〕}而在我看来,这一本意其实是对两个世界之联系的肯定,从这一本意似无法也不应推出“小说世界比现实世界贫乏”这样的结论,如何解释这种观点呢?应该考虑到,这毕竟是作家的言论,相比于严格理论阐述而言自然显得随意些,我们把它标举出来,也只是作为一种有代表性的观点加以展示。

上述三种具体观点都是在主张现实世界与小说世界无直接关联,分属于两个有不同运作特征的世界。和这些观点的二分立场比起来,更多人开始着眼两个世界的有机联系。

二 现实世界与小说世界有关

这种观点不再把现实世界和小说世界看成两个被割裂开来的世界,而视之为彼此存在着有机联系的双方,具体也大体有四种不同论法:或指出现实世界与小说世界有联系;或指出现实世界等同于小说世界;或指出现实世界为小说世界提供材料;或指出现实世界与小说世界具有统一性。以下也试分述之。

(一) 现实世界与小说世界有联系

这种具体观点虽然笼统,却高屋建瓴点明了持论者所看到的一个基本事实:现实世界和小说世界不是分裂游离的,而存在着紧密联系,小说世界的想象来自现实世界的生活基础,没有现实世界的有力支撑便不会有小说世界的绚丽多姿。

例如,美国现代新批评文学理论的主将布鲁克斯和沃伦在他们颇负盛名的《小说鉴赏》一书中就点出,“小说中的想象的生活领域总是

〔1〕 艾柯:《悠游小说林》,俞冰夏译,三联书店2005年版,第88页。

和实际生活领域联系着的”，因为小说的虚构性想象并非空穴来风，而是“现实生活的一种投影，一种重新组合的图景”，小说无法离开现实生活，而只能立足现实进行充满想象力的艺术创造，一言以蔽之，“小说所创造的生活领域本质上是和我们每个人自身的日常生活领域密切相关的。”〔1〕当谈到狄更斯、巴尔扎克、托尔斯泰、卡夫卡和普鲁斯特等小说家时，沃伦也重申了两个世界的联系，他建议，把这些小说家的小说世界（“符号世界”）和我们的现实世界（“经验领域”）加以对照，其道理在于“当艺术被高度风格化时，生活与文学之间的类似已变得最为明显”〔2〕，其类似体现于强度、广度和深度诸方面。总而言之，小说中的非实存世界，被认为是与现实实存世界息息相关、无可分离的产物。这同样奠定了接下来三种具体观点的基调，后三者都在此基础上进而发挥。

（二）现实世界等同于小说世界

这种具体观点，乍一看颇令人怀疑，两个世界竟能划上等号，应该说是一种极为大胆的观点。我们也不妨将它单列为一说予以标举，以供进一步讨论之需。依我所见，中外小说家中持这一观点的似乎只有残雪，她十分自信甚至显得有点激进地表示过，小说创造出来的另一个世界，与我们每个人实际所处身的现实世界“实际上又是一样”〔3〕，这岂不是明确地将二者等同起来了吗？不过在这里，作家的言谈同样需要我们适当警惕，残雪对自己这一说法并无论证，倒是在另一些地方显示出矛盾之处，如她又说，越是从现实中取材少，小说便越成功，〔4〕我

〔1〕 布鲁克斯、沃伦：《小说鉴赏》，主万等译，世界图书出版公司2006年版，第366页。

〔2〕 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，江苏教育出版社2005年版，第295页。

〔3〕 残雪：《为了报仇写小说》，湖南文艺出版社2003年版，第51页。

〔4〕 同上，第33页。

们有理由问,既然小说世界与现实世界等同,何以前者在取材的特征方式上又会异于后者呢?小说世界所取之材又来自何处呢?对此,残雪无明晰解释,这不可不引起注意。

(三) 现实世界为小说世界提供材料

这种具体观点变得比上述两说更复杂了。它在信守现实世界与小说世界存在着有机联系这一根本前提下,从材料选择的角度为两者的联系提供了论证。就是说,它认为,小说世界尽管不同于现实世界本身,但它是从现实世界中获取材料的,小说的材料都是现实的。

中外不少著名小说家皆持这一观点。例如正像前面所说,亨利·詹姆斯曾主张在现实生活中采集原料,再对这些现实原料进行认真加工。又如,纳博科夫表达得十分清楚,小说家营造的世界的“材料当然是很真实的(只要现实还存在)”〔1〕,美国当代小说家尤多拉·韦尔蒂以作家特有的风趣打了个形象比方:“在任何艺术领域里,宴席上的酒菜都是真实的,想象力的作用只是让构思落到实处,安排就绪。”〔2〕这无疑表明了小说中材料的现实性。在国内,王安忆的见解更具代表性,她把小说世界命名为心灵世界,认为心灵世界与现实世界的“关系不是来自对现实的参照、对应、象征和模仿,在取得现实的材料后,可发展自己的逻辑”〔3〕,透彻地道出了小说对现实的就地取材特征。在这一观点的视野中,两个世界便不再是对立的,而是可以沟通的,材料就是赖以沟通的一个重要中介。

(四) 现实世界与小说世界具有统一性

这种具体观点比上面更深入了一层,它也认可现实世界与小说世

〔1〕 纳博科夫:《文学讲稿》,申慧辉译,上海三联书店2005年版,第2页。

〔2〕 韦尔蒂:《我怎样写作》,刘文荣译,见布鲁克斯、沃伦编:《小说鉴赏》,世界图书出版公司2006年版,第390页。

〔3〕 王安忆:《王安忆说》,湖南文艺出版社2003年版,第48页。

界的内在有机联系,但已不停留于材料这一中介层面,而是从根本上揭示出了两个世界的统一性关联。在这一观点看来,小说世界之所以与现实世界发生着关系,是因为小说世界站在统一现实世界之不完美性的有利高度上,把由于种种原因而令人不满的现实世界完美统一到小说的诗性世界中来,赋予人积极理想和力量。

这一观点的主要代表小说家应推加缪。加缪正确地看到,小说和其他文学艺术样式一样,也是对现实的无情反叛,但他认为这种反叛决非简单的逃避,因为人人都依旧生活在现实中,“人拒绝现实世界,但又不愿意脱离它”,事实上也无法脱离它,虽然现实世界存在着各种不理想之处,但它不是让我们去消极地遗忘它,而是激发我们用包括小说在内的艺术活动去改善它,就此而言,“说人欲求得到一个比现在更好的世界,那是正确的。但是,‘更好的’,并不是表示不同的,而是表示统一的。”〔1〕小说不因为反叛现实而逃避,而志在从世界内部对现实提出最固执强劲的改善愿望,“它只有从这种内部现实出发制造统一才能得到满足,而不是否定这种内部现实”〔2〕,“制造统一”意味着,小说对现实的剪裁是牢牢建立在现实基础上的,由此才在自身中达成“高级的统一”〔3〕,这两个统一了的世界是同一个世界,按加缪之说,“小说世界只是按照人的深刻的愿望对现实世界进行的修改。因为这毕竟是同一个世界。”〔4〕

二十世纪以来,意识流等现代主义创作思潮影响下的小说家,和现象学—存在主义理论思潮影响下的美学家,都不同程度地回应和推

〔1〕 加缪:《置身于苦难与阳光之间》,杜小真译,上海三联书店1989年版,第162页。

〔2〕 同上,第167页。

〔3〕 同上,第169页。

〔4〕 同上,第163页。

进着上述观点。例如伍尔芙对普鲁斯特小说中的人物评价道,他们产生的整个世界仿佛一个其中一面始终隐藏着的球体,这隐藏着的一面虽不向我们直截了当呈现,我们却不难通过短暂一瞥而将其全景尽收眼底。〔1〕这个精辟比喻得到了另一位美学家不约而同的共鸣。杜夫海纳在运用现象学立场论述审美对象的世界时,也举小说为例谈道,当他读一部小说时,人物在眼前掠过,“我感到这些人物的存在,就像立方体隐藏的那一面对我的存在一样。”〔2〕一个将小说世界视作对球体隐藏的那一面的恢复,一个将小说世界视作对立方体隐藏的那一面的恢复,这种异曲同工是小说世界与现实世界相统一这条原理不断得到相同认识的体现。

三 我们的观点

从以上清理可以看出,各方观点尽管在说法上很不一致,且有时候差别还很大,但细加辨析,至少在下面三点上已基本达成共识。不妨让我们逐一来检视这些共识,之所以说检视而不说总结,是因为它们中的一些可能还有补充的余地。

首先,是对现实世界和小说世界这两个不同世界区别对待。我们看到,除极少数说法(如残雪)外,这点已不成为问题。一方面,只要小说在时间中被写出来,便无时不刻需要面对现实世界。另一方面,假使小说涉及的世界只是现实世界,那么,又何必再费劲去写小说呢?

其次,小说世界在价值上比现实世界更高,更具优势性。除极少数说法(如艾柯)外,这点也已不成为问题。这为探讨小说理论提供了

〔1〕 伍尔芙:《论小说与小说家》,瞿世镜译,上海译文出版社2000年版,第273页。

〔2〕 杜夫海纳:《审美经验现象学》,韩树站译,文化艺术出版社1996年版,第204页。

相当合理和有力的行动根据。在上面的具体观点中,以加缪、伍尔芙和杜夫海纳等人为代表的最后一种观点尤其值得重视,事实上,它和现代本体论的基本精神是一致的。我们可以在对照中充实这一发自小说家之口的观点,使它上升为更具理性的概括。

加缪等对我们的最大启示,是对小说世界的可能性空间进行准确揭示。可以称小说世界高于且包含现实世界,但当这样强调时,小说世界不应被看成现实世界在物理意义上的延伸,而是从一开始就已蕴含在现实世界的可能性之中了,只不过这一可能性被深深隐蔽在现实世界日常生活中,得不到本然的彰显罢了,小说就是要将这一可能性从日常隐蔽状态引导出来,使之成为可见的,而这可见世界显然与现实世界统一于同一个世界背景中。这一论述的深刻性体现在,它吻合现代以来本体论演进的趋势。如第二章学理梳理所得,海德格尔认为生存即可能性,而可能性必然包含于此在的存在论结构中,他特别强调“此在在其存在中总已经和它本身的一种可能性合在一起了”〔1〕,其结合不是从局部到整体的把握活动,也不是从无到有的逐渐生成活动,作为可能性的“尚未”现身于此在中,组建着此在之本已存在的生存论结构。这不啻为上述观点提供了坚厚的哲学支持。小说也关注现实世界,但在它的视野中,现实世界总已经和它本身的可能性——小说世界合在一起了,小说看到的现实世界已经是打开了球体或立方体中隐藏的那面的完整世界了,这正是我们初读一部小说常常觉得与现实无异、细忖又能发现其中经过了不动声色精心加工的根本原因。

与之密切相关的第三点,是小说世界有一个如何处理材料与目的之间关系的问题。小说总需要材料,而小说材料是为小说目的服务

〔1〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第221页。

的,对此,现有观点虽未作太多的展开阐述,在认识上同样很坚决。进而言之,小说中的材料来自何方呢?依据上述小说世界与现实世界的统一联系,小说材料只能来自现实世界。再进而言之,现实世界的材料是如何为小说所用的呢?按现代本体论,存在是突创的、一跃而出的,而不是渐次生成出来的,其实,存在具体显现于小说中的过程,也是包括现实材料在内的现实世界一跃而变作小说世界、为小说世界所用的过程,且让我们来看几个小说中的例证:

(1) 黎明时我们到了华盛顿。那天恰好是哈里·杜鲁门第二个总统任期的就职典礼日。我们乘坐那辆伤痕累累的汽车途经宾夕法尼亚大道时,看到沿途正大规模地展示武器装备。(凯鲁亚克:《在路上》)

(2) 林院长在整风讨论中也发了言,可他却绕开整风话题,大谈了一通三峡。特别讲述了去年毛泽东主席来武汉,畅游完长江后,专门把他找去谈三峡的过程。(方方:《乌泥湖年谱》)

(3) “我想是从她任教的大学暂调出来,任期三年。”

“她?”莫里斯惊恐地重复道。是不是朱丽亚·克里斯蒂瓦或克里斯廷·布鲁克—罗斯已经在被考虑之列了?“你为什么说‘她’?”(戴维·洛奇:《小世界》)

(4) 过了一个月省里举行盛大的文艺晚会,庆祝抗洪救灾的全面胜利,从北京把彭丽媛、那英和刘欢等人请来了,省里几大电视台联合直播。(阎真:《沧浪之水》)

杜鲁门就职、毛泽东游长江是实有的现实事件,批评家朱丽亚·克里斯蒂瓦和克里斯廷·布鲁克—罗斯、歌手彭丽媛等人则是实有的现实人物,这些事件和人物均作为现实世界中的材料被供给了小说。

那么,小说家们是在蓄意掇用这些现实材料吗?我们不难体会到,答案是否定的。上面的小说引文给我们的感受是,这些现实的事件和人物,都是被小说家们颇为轻松地拿来用作叙述材料的,并无蓄意依傍之处。它们充其量只让我们明晰着故事展开的背景和人物活动的环境,仅此而已,不存在蓄意牵制小说世界自由发展的倾向。在此意义上我认为,现实材料不是逐渐进入、而是一跃进入了小说的,现实世界脱颖而出小说世界。

但是,纵观上述共识,也存在一个共同不足,那就是,它们普遍没有说清楚小说世界在逻辑性上较之现实世界到底有何不同,换言之,它们未向我们清楚交代一个极为重要的问题:小说世界的逻辑究竟是怎样的?而这个问题又是研讨小说本体所根本绕不过去的关键问题。在上面的小说家中,也有人涉及这个问题,但遗憾的是,大多点到即止,简要则简要矣,却无法帮助一般人清晰建立起对小说世界逻辑的认识。例如福斯特关于故事和情节的区分相当知名,他认为两者的不同在于故事依循时间顺序,情节则依循因果顺序,应该承认这一受到里蒙—凯南等小说理论学者欢迎的区分有其见地,它表明,身兼小说家与理论家二职于一身的福斯特可贵地注意到了小说的逻辑问题,从福斯特的具体论述看,他所谓的情节其实就是故事的逻辑性,恰如他所说,“情节是小说的逻辑面。”〔1〕尽管如此,福斯特的论述是不深入的,他最低限度在两个方向上给我们留下了进一步思考的余地:其一,情节是怎样具体表现于小说中的?其二,情节只立足于因果关系吗?归根结底,小说中的情节究竟是以何种面目为我们所认知的呢?

对这些问题的回答,需要来全面清理小说世界包含的逻辑,这也引导我们深入观察存在在小说中的具体显现。

〔1〕 福斯特:《小说面面观》,苏炳文译,花城出版社1984年版,第84页。

第二节 小说世界的逻辑

要达成对于小说世界逻辑的清晰认识, 首须解决小说世界逻辑的发生问题, 这凝结成成问题是: 小说世界为何会有逻辑? 在此基础上, 我们需要并且才能解决小说世界逻辑的形态问题, 这凝结成成问题则是: 小说世界有怎样的逻辑? 据此, 我们以下的论述也相应地分为两部分。

一 小说世界为何会有逻辑

小说世界为何会有逻辑? 解决这个问题意味着对小说世界的逻辑进行发生学澄清。但从根本上说, 这是个逻辑在(包括小说在内的)文学艺术中何以可能的共性问题。一般而言, 以概念、判断和推理为特征的逻辑似乎只在抽象理论中存在, 形象化的文学艺术活动怎么会同逻辑发生关系呢? 对此不妨从可能性和必要性两方面分别来加以分析。

(一) 小说世界中逻辑的可能性

文学艺术之所以仍拥有自身的逻辑, 是因为它涉及的逻辑已非抽象层次上的形式逻辑, 而变成了形象层次上的情感逻辑。关于这点, 现代以来许多理论家都已作过令人信服的论证, 其中尤以现象学美学家的论证最为切中要义。我们在此仅举杜夫海纳的论证, 以求窥一斑见全貌。杜夫海纳充分提请我们注意, 我们在感知审美对象时已经摒除了对外部客观世界的留恋, 而直接感知到呈现于我们面前的真理, 真理蕴含在高度展开了的感性中, “它绝非一种无组织、无意义的感性, 而是按照严格的逻辑展开的、述说着自己的感性。”〔1〕换句话说,

〔1〕 杜夫海纳:《审美经验现象学》, 韩树站译, 文化艺术出版社 1996 年版, 第 38 页。

真理存乎感性,而感性又存乎逻辑的组织。他称这一依靠感性运作的逻辑为“情感逻辑”,认为审美对象形成了一个协调统一的独特世界,其统一性并不来自可从外部加以把握的理性逻辑,而是“来自仅仅服从情感逻辑的一种内部凝聚力”〔1〕,被情感逻辑统一的这个世界才是真正的世界。在分析一般艺术作品的结构时,杜夫海纳也举包括小说在内的艺术作品为例指出,再现对象有助于激发起感性的意指统一性,亦即“一种已经带有逻辑可靠性的统一性”〔2〕,这种统一性充满着感性,迥然不同于理性活动所依凭的形式逻辑或工具理性,它是由情感活动维系着的逻辑性联系。站在这一角度看,以情感形象为鲜明特征的文学艺术也有逻辑,有自己的情感逻辑,小说世界的逻辑性盖源于此。第一章曾指出,完整的生活世界并非直观经验的散乱凑集,而仍经过了有机的组织整理,而文学艺术涉足的正是生活世界,情感逻辑便见证着生活世界的有机组织整理,使其并不流于经验的杂乱状态。鉴于小说超越形而上学的突出优势性,它在这种情感逻辑的组织功能上可谓与有力焉。

(二)小说世界中逻辑的必要性

再看必要性方面。文学艺术不但可以拥有自身的逻辑,而且也需要拥有自身的逻辑。这是因为,文学艺术虽然侧重于想象和虚构,与理论思维大异其趣,但它同样需要被人们有效理解,而要获得人们的有效理解,它就必须是可知的,就是说,它必须贯穿着可被理解的有效因素,这便是逻辑。一部缺乏内在逻辑联系、因而无法被人们理解的文艺作品,由于不能获得人生存的根基保证,在本体论地位上是可疑的,后形而上学思想重申本体论的重要性,就正是看到了包括文学艺

〔1〕 杜夫海纳:《审美经验现象学》,韩树站译,文化艺术出版社1996年版,第216页。

〔2〕 同上,第352页。

术在内的存在不能处于失根状态。这一点,中外学者也多有揭橥。小说的一个重要源头是神话,神话富有个人色彩的传奇性,对小说的成形产生了深刻影响,而根据法兰西学院院士杜梅齐尔的研究,在神话中一切其实皆有逻辑联系,逻辑联系保证了神话结构的和谐。〔1〕神话孕育、催发下的小说,自然也不可避免地需要恪守逻辑联系。中国当代学者钱锺书举了许多反面例子,来证明“荒诞须蕴情理”这条基本准则的重要性,他把文学艺术中的逻辑特征比拟为一个类似三段式推论的过程:“情节之离奇荒诞,比于大前提,然离奇荒诞之情节亦须贯串谐合,诞而成理,奇而有法。如既具此大前提,则小前提与结论必本之因之,循规矩以作推演”,这样做的全部理由在于,文学艺术“无稽而未尝不经,乱道亦自有道”〔2〕。例如,一个筋斗云十万八千里,是夸张的小说想象,但驾筋斗云却需要力气,诚如《西游记》第四十一回孙悟空遭红孩儿火败后所叹,“奈何我,皮肉酸麻,腰膝疼痛,驾不起筋斗云,怎生请得(观音)?”后者就体现出了荒诞中的情理逻辑。在直接从事小说创作、深知个中甘苦的小说家那儿,这点得到了热烈回应,如马尔克斯尽管以奇崛诡异的魔幻现实主义小说横扫世界文坛,吹来一股特立独行的劲风,但就连他也认真表示过,小说写作中“事物无论多么荒谬悖理,总有一定之规。只要逻辑不混乱,不彻头彻尾地陷入荒谬之中”〔3〕,一部反映荒谬主题的小说,本身不可以是荒谬的,而仍需要具备情感逻辑的妥善关联,不然,我们就整个儿失去了有效阅读这部小说的根基。

二 小说世界有怎样的逻辑

在从理论上阐明小说世界有逻辑后,我们得进一步具体追究:小

〔1〕 杜梅齐尔:《从神话到小说》,施康强译,三联书店1999年版,第38页。

〔2〕 钱锺书:《管锥编》第二册,中华书局1986年版,第594—595页。

〔3〕 马尔克斯:《番石榴飘香》,林一安译,三联书店1987年版,第39页。

说世界有怎样的逻辑呢？这则是个需要联系事件（这是最主要的）、人物等小说主要成分来详加探讨的个性问题。探讨的结果可以因人而异。以下，我将小说世界的逻辑划分为事件逻辑、事件间逻辑、事件发展逻辑和事件被隐含逻辑这由表及里逐次深入的四个层次，并结合小说作品对它们的逻辑进行讨论，尝试对每一层次作出阐述，最后分析它们之间的关系。

（一）事件逻辑

事件逻辑是小说世界第一个、也是最初始的逻辑层次。所谓事件逻辑，指小说中发生的事件必须符合最低限度的生活可理解性。小说中势必出现众多事件，这些事件，是我们在生活中也会碰到的，虽然比起生活中原汁原味的事件本身来，小说在事件的叙述上已进行了情感加工，但情感可能是失控的，这使小说中出现的事件有超出一般人所能接受范围的可能，它可能显得虚假，而虚假会无情破坏小说世界试图向我们开启的真实。

试举余华的名作《活着》为例。这部小说描写主人公福贵从纨绔子弟沦为手上长满茧子的农民的苦难一生。小说的艺术成就已有目共睹，但作品在某些细节上很难让人理解，如写福贵去赌钱，竟会把全部家财给输了个精光，“我把家产输光啦。”这一声回家后的无奈告白，给人的感觉过于虚假。把家败尽，是很大的场景和过程，哪会像这样简单一笔就过去呢？这里，作家显得快了些，又轻描淡写了些。又如这样的叙述：“可我爹走到门口，身体一晃就摔到地上气昏过去了。”此类夸张的细节，不免令人半信半疑，因为它怎么都不太像生活中可能发生的原生态。再如，眼见福贵不上进，老丈人上门接走家珍那一幕，家珍钻进轿子，女儿凤霞出来送娘依依不舍，想和娘一块儿回去，可是，“她半个身子才进轿子，就被家珍的手推了出来。”这符合一个爱女心切的农村妇女在这种揪心场合下的正常情感吗？她会不会狠心到

一把将女儿这么推开呢？

另一个可说明问题的例子是近年一部颇有影响之作：青年作家阎真的长篇小说《沧浪之水》。小说情节并不复杂，医药学研究生池大为大学毕业后去卫生厅工作，娶了一个远比他善于见风使舵的妻子，自此开始和形形色色的官场动物打交道，起先，怀有壮志的他清高出尘，决不与周围各种狗苟蝇营的“猪人”一鼻孔出气，在跌了太多的跟斗后，他变了，意识到金钱和权位的巨大力量，于是乖巧地做起人来，直到混上厅长助理这个一人之下众人之上的位子。总体上说，这是近年来一部有激情的好小说，不过作者情感太投入了，一些细节描写难免有虚假之嫌。如池大为作为一名颇具文化层次的知识分子，在儿子被烫伤、马厅长让出自家轿车供他上医院急救时，竟会“双膝不停地弯下去”感谢马厅长，同样，当马厅长退休、池大为接位时，他慷慨地给原先没评上职称的郭振华开了绿灯，后者作为高级知识分子竟又“双膝曲了下去”，这种动作显然不符合常情。同样是知识分子感恩之情的流露，宗璞的《东藏记》写空袭中吕碧初一家逃难时得到陌生人帮助，心里默念“云南人好！昆明人好！”却显得自然多了。又如，当池大为步步高升后，一家想笼络他获取营业执照的医院派出苟（谐音狗）医生和毛（谐音猫）医生，在一个月夜悄悄去池家行贿，苟医生发出暗号，“对着外面的黑夜咳嗽三声”，毛医生才拎着贵重物品鬼头鬼脑上楼来，这种利用谐音所做的文字游戏，固然不乏某种幽默味道，却也显得生硬。

再如张炜创作于新世纪、出版后被“奇书”之类廉价赞美熏染得已经让人莫辨实质的长篇小说《刺猬歌》。如果说在这部作品中，狐狸说“俺姓霍”、龟精变小孩、雪白豹子突然从悬崖边从天而降驮走被唐氏父子追杀的廖麦、“公羊摸着头顶咕啾”之类描写虽令人匪夷所思，却尚能用魔幻现实主义手法来解释，以写动物实为写人这一点来辩解，

那么小说至少有一个重要情节超出了我们理解力的可接受范围。那是在三叉岛的水牢中,和母亲霍耳耳一块儿遭受折磨的小芋芋面对人们的威逼,情急之下把匣子的金钥匙吞进了肚子里,这之后,在观察其是否在大便中拉出了钥匙却一无所获的情况下,老医生等人连骗带哄将芋芋麻醉,然后用手术刀剖开其肚子,又成功地取出了钥匙,用钥匙打开匣子却失望地发现并无期待中的珠宝。这种开口很大、收束又显得异常轻巧的描写,已经很难被归于想象力丰富之类大而无当的肯定,相反给人以闭门造车的牵强感,我们会认为那是一种天真无邪的童话,可置于一部现实主义或浪漫主义题材的小说中,在对可理解性的尊重方面,留给了我们不满意感。

事件逻辑,尚是比较简单易见的逻辑,它居于小说世界的表层,确保着其他逻辑层次的持续有效运作。成熟的小说家一般都会避免在事件逻辑上露出情感破绽,但事实的尴尬又在于,效果往往不与动机成正比,即使知名小说家,也可能在这一逻辑层次上留下可圈可点之处。

(二)事件间逻辑

小说决不只有一个事件,而是由无数个错综复杂的事件共同构成,事件间逻辑是小说世界的核心逻辑,也是小说世界最重要的逻辑。所谓事件间逻辑,指小说中不同事件之间在事实上的有机联系,也即通常所说的动机。这是迄今为止小说家和理论家们讨论得最热烈的一种逻辑。在我看来,得出“事件间逻辑是什么”,或许见仁见智、尚无定论,但我们可以通过排除“事件间逻辑不是什么”来靠近问题的答案。事件间逻辑不是什么呢?从小说文本具体地看,至少有两种较明显的非逻辑状态可能在小说事件之间存在:(1)无力清楚交代一个事件如何发展到另一个事件;(2)强迫一个事件发展到另一个事件。

对第一种情形,我们注意到那往往是因为小说家缺乏对事件发展的合理构想,尚未作充分的通盘考虑便展开创作,以致前后事件难以

给人造成一种明晰的印象,小说家用自己的未知状态,把读者也关进未知状态中去了。

一个典型例子是亨利·詹姆斯的中篇小说《螺丝在拧紧》。这个文本长期以来不断引起人们的兴趣,其事件间逻辑的模糊不清是最主要的原因。故事叙述一位家庭女教师去一户大家庭应聘,成了这家两个孩子的老师,但她逐渐发觉,弥漫着神秘气息的一系列怪事不断在这户人家的大房子内外上演,她甚至不期然看到了窗外的一个鬼魂,与此同时,两名孩子的举动也越来越古怪,似乎在有意地玩弄她于股掌之上。故事就这样结束了,正处于紧张悬念中的我们掩卷之际不免一头雾水:这从头到尾的神秘的一切到底是怎么一回事呢?小说中找不到半点儿暗示。就是说,作者和我们一样不知道决定这一切的实情,他可能在写这部小说时根本就不打算清楚构想出前后事件之间如何发展推进的策略,结局对他来说竟也是空白。尽管也有学者努力地为此部小说的奇特写法辩护,仍无法讳言,小说的逻辑合理性可圈可点。

又如余华的《活着》。这部大处不失沉痛的小说中有一个细节,颇值得再三玩味,那是福贵的儿子有庆抽血被抽死的一段。有庆究竟是怎么死的?我认为故事没向我们交代明白。小说里明摆着的是队长安慰福贵夫妇的话:“有庆是事故死的,又不是刘县长害的。”那是说有庆是被医院抽血不慎抽死的,死于无意中酿成的医疗事故。可小说在另一处又借福贵本人的叙述向我们诉苦:“医院里的人为了救县长女人的命,一抽上我儿子的血就不停了。”这儿,抽血而死又成了人为主观邀功所导致的祸难,当然,作者可能争辩说小说在此运用了反话,具有讽刺意味,但无可否认,作者本人对此事件的逻辑指向是并不明确的,因自然事故而死或因人为邀功而死,这两种原因的性质截然不同,不会带给故事同样的进展。那么,作为整个故事逻辑中很重要的一

环——有庆之死，究竟是不是意外事故？小说似乎总也没有向我们讲清楚，这不能不说是我们读完余华这部力作后仍感不满的、一个事件间逻辑上的深深疑团。

至于第二种情形，则往往是因为小说家虽看到事件之间本无合理联系，但又出于使事件有序化的考虑，或出于加强故事戏剧性的考虑，而强行迫使无以发生关联的事件连接在一起，其在实践上的艺术效果未必消极，但在理论上并无倡导价值。

金庸的长篇小说《天龙八部》可作为一个典型例子。金庸的小说有独特的人文思想价值，其在无数读者中激起巨大反响已是不争的事实，即如《天龙八部》，其中渗透着的超善恶思想也不可谓不深刻。然而，这部小说的某些事件间逻辑便有强合之处。金庸曾经在回应一些网络文学作者时坦率地表示，武侠小说写的是人性，需要深厚的生活积累，不应当出现诸如地球人与外星人对话之类空穴来风的天方夜谭。这是切中肯綮之言。确实，与天外来客对话之类情节，可能表明作家在弥合事件间有效逻辑上捉襟见肘、功力不足，是不足取的。遗憾的是，尽管金庸本人正确地看到了这一点，他本人的创作未能完全摆脱这一点。《天龙八部》写萧氏父子与慕容父子相认、于少林寺藏经阁决斗且相持不下之际，忽然安排了一位外形平常的扫地僧现身，以令人匪夷所思的盖世神功化解了这场纠纷，在这高潮的一幕中，这位扫地僧事实上已经被金庸神化了，相当于他所反对的外星人。可以这样设想：金庸一步步推进这些高度扣人心弦的事件时，须拿出一个最终成功连接这些互不相关线索的方案，而在让各方事件自然发展已经无路可走的情况下，只好借助于神的力量，尽管表面上他仍将神力负载在了人的身上。所以，究其实，金庸在这段故事中使用的事件间逻辑是从外部强加上去的，而非来自内部的自然发展。这纵然见证了金庸的超善恶本意，却终究超出了一般人所能正常接受的理解能力，我

们也便只能姑妄听之了。

又如当代作家北村的长篇小说《施洗的河》。小说讲述上世纪四十年代毕业于医科大学的主人公刘浪在做出种种世间罪恶行径后,终于走向了神的怀抱的过程,近乎通常所谓的灵魂洗礼和浴火重生。刘浪童年时代生长在乱世中一个少情少爱的家庭,成人后继承父业,成了蛇帮头子,在南方某城镇不择手段地贩卖烟土、杀人越货,和龙帮争斗,成为黑社会一霸。最后,在经历了无数波折后,他受到一位《圣经》女信徒感召,找到了彼岸的精神皈依之所。十分明显,作品在结构上大体呈现为由“恶”趋“善”这样一种二元嬗变格局。

但正是在此我们备感疑惑。究竟是什么让文质彬彬的医科大学生刘浪一夜之间变成了杀人不眨眼的蛇帮头子?对这一根本动机,小说没有任何有力的展示,刘浪“恶”得没道理,这使他向着“善”转变的可能性失去了动力,“善”与“恶”两元都因为缺乏合理的动机而变得很模糊,导致整个小说结构上无法成立。对此,仅用子承父业来解释是难以令人信服的,因为血缘上的继承性代替不了人性上的复杂性。诚然,变成了魔王的刘浪对如玉讲过“我就是一个土匪,不是什么才子”之类的豪言壮语,但我们要看到,小说在叙述中也曾对刘浪作过本性多疑、“极端自私而胆怯”之类的性格揭示,就是说刘浪本性上不是坏人,那么他何以会忽然如此不可救药地堕入了魔道呢?一句“本能的积累”能说明问题吗?不能。恰恰相反,在归诸本能的做法中我们读出了小说家在动机问题上的软弱无力。小说高潮部分,面对自己灵魂上的累累罪孽,坐船漂流的刘浪有一段呼天喝地的自我拷问:“天哪!如果真有一个神灵,我要问你,为什么你要把我带到这样一个地步?我不是有万贯家财么?我不是活得好好的么?”这段拷问,以刘浪的情绪发泄形式表现出来,却并没有让我们看到一丝一毫的反思(姑且不说反思所得的答案),而是把追究动因的工作不负责任地推卸给了我

们,对这种给不出合理动机、缺乏清醒检审机制的放纵性拷问,我们只感到厌恶。要言之,小说缺少起码的合理逻辑路线,其由“善”转“恶”的结构只是推销小说家自身某种理念的生硬之举罢了。让这样的男人一夜间悔悟并步入“施洗的河”,是对宗教精神的误解,北村在回答别人关于“刘浪由恶棍变成为教徒是不是太快了点、太简单了点”这个问题时曾表现得相当自信,〔1〕事实果真如此吗?其实,宗教精神不仅反对轻浮玩世,也反对沉重恨怨,抱怨心态是反宗教的,从不反省自身行为的刘浪即使再呼天抢地,也谈不上多少被神宽恕的理由,特别是,“假如他不是个够广大的人,因为他是好圣徒,他也许比假如他还是俗人之时看来似乎更琐细、更可鄙。”〔2〕被高度理念化了的刘浪,不幸对此提供了形象的例证。

事件间逻辑是丰富复杂的,其非逻辑状态当然不止以上两种,一些小说家和理论家也都有所发现。例如亨利·詹姆斯曾批评乔治·艾略特的小说《亚当·比德》中人物“宗教上的皈依仅仅加强和巩固了原有的性格上的特征”〔3〕,缺乏从无到有的逆转性,在他看来逆转性才更符合情感逻辑的自然发展,这种亚里士多德式的口味,和布斯“某些能打动人的文学,是基于一种对许多读者都‘自然地’认为是一种正常反应的东西的成功的颠倒”的见解不谋而合。〔4〕另一位英国文论家缪尔对《简爱》的批评也明显是就事件间逻辑而发的,缪尔细心地发现,只有罗切斯特太太好好活着,简爱和罗切斯特才无法共同生活在一起,而这也才将有力地体现出简爱“拒绝违拗自己的良心”这一个性

〔1〕北村:《文学是表达内心的方式》,见姜广平编:《经过与穿越》,广西师范大学出版社2004年版,第77页。

〔2〕詹姆斯:《宗教经验之种种》,唐钺译,商务印书馆2002年版,第368页。

〔3〕詹姆斯:《小说的艺术》,朱雯等译,上海译文出版社2001年版,第215页。

〔4〕布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社1987年版,第126页。

品质,故事本应到此结束,夏洛蒂·勃朗特竟然安排罗切斯特太太轻而易举被烧死,这个偶然而荒谬的事件的插入,其实大大削弱了简爱的特性,使之失去许多原本不致失去的意义。〔1〕 这些说法都牵涉事件间的合理逻辑发展,它们为我们从正面思考何为事件间逻辑,提供了有价值的参照。

(三) 事件发展逻辑

小说中的事件非但不是孤立的,相互之间有必要发生合理的事实性逻辑联系,而且不是静止的,相互之间有必要获得合理的价值性逻辑联系。所谓事件发展逻辑,指小说中不同事件之间在价值上的有机联系。它大体相当于我们日常所说的结局。结局的归宿在逻辑上如何,不是一件可有可无的事情,对它的合理构想将极大地决定一部小说的思想品质。

简要地说,小说的合理归宿不应给人以绝望感,而应激发起生存的朗彻勇气与乐观精神。因为,即使不只出于在价值观日益失范状况下重新找寻安身立命之根基的目的,现代社会中的人也有责任努力探询生存的意义,这呼唤着无法被回避的自体。作为人类生存根基的存在是真正完整的,它将现实中的种种不幸作为通达本真存在的暂存性环节予以处理,透过现实它更其深刻地打开了生存的可能性维度,在那里,不幸感被超越了,人类重又不断获得着继续生存和更好地生存的信念。而作为存在诸文学样式中的突出显现,小说突出地担负着提供这一信念的使命,能否超越地处理好这种事件发展逻辑,每每见证着小说的思想性。一部只给人失望的小说不是优秀的小说,一部激发人去面对希望的小说,才是优秀的小说。

〔1〕 缪尔:《小说结构》,罗婉华译,见《小说美学经典三种》,上海文艺出版社1990年版,第367页。

我们仍然要举例来说明。第一例是英籍匈牙利作家阿瑟·库斯勒的长篇小说《中午的黑暗》。这个让人不寒而栗的故事,展开于前苏联上世纪三十年代的大清洗运动背景下。主人公鲁巴肖夫是曾经是个风展红旗猎猎的老布尔什维克,革命年代里出生入死,可革命结束以后呢,小说把这位老革命推进新的问题漩涡中,那儿,他开始怀疑苏修时代全国大清洗的正当性,因为怀疑这种正当性而理所当然遭到当局逮捕和三次提审,又因对这种正当性冥顽不灵,被从后脑射来的一颗子弹终结了仍在苦苦进行内心追索的生命。出人意料的是,小说以鲁巴肖夫在一次次盘问和呓语中慢慢迷失自信、向审讯官承认有罪、罪在凭一时感情冲动而使自己反动地凌驾于人类之上、由此被处死而告终。这是小说的败笔。不错,前苏联的客观事实是那样无情,异端们每每逃不脱被清洗的恐怖命运,但作为一部小说,以独立思想者最终星火寂灭般死于思想钳制者之手结束,多少缺乏使人提升和领略理想、希望之充沛美感的生命亮色,显得过于灰暗了。从写作角度看,这可能同作者心理上过分憎恨“第一号”治馭下的那段历史,而不注意控制一己情感好恶、以致放逐了文学艺术应有的超越性维度有关,它导致整部小说事件发展逻辑失去了信念准绳。

另一例是美国当代作家戴维·洛奇已被改编成电视剧的长篇小说《小世界》。这部幽默的作品以散点式手法活画出一群高校知识分子游走在学界和情场等各种社会领域间的妙趣表现,读来令人忍俊不禁。尽管如此,小说对这批学院动物的刻画每每显得讽刺有余,关怀不足,例如借助人物之口频频将结构主义思想与性交加以类比,诚然也在辛辣中发人思考,但对学术界各种奇形怪状的精巧揭露,几乎消解了对学术本身神圣崇高性的应有看护,换言之,我们只看到作者不停地戏谑或拉帮结派、或热衷剽窃、或阳奉阴违、或坐吃老本的特色学界人物,却看不到作者对学术的非游戏式态度,直到故事结束亦复如

此。为逼近这一目标,作者采取的主要策略是大量渲染这些大学教授穿梭于新欢旧爱的性经历,可也正是这一点深化着作者在调侃方面的失控,小说第三部开始不久的一句话流露出了这种失控:“一对对年轻人相拥着晒太阳,或者打闹着,一眼就可以看出只是略加伪装的对于交媾动作的模仿。”这不是客观事实,而只是作者极为冲动的主观夸张,它透露着整部小说自始至终充溢着的过度调侃特征。学院生态的反常表现是可以调侃的,但学术本身是难以被轻易调侃的,对此的忽视一定程度上使小说归于价值上的虚无主义,作者读者皆感迷惘,这也是事件发展逻辑处理上的欠佳表现。

较之于在归宿上不够令人满意的小说作品,另一些成功之作则焕发出一种超越的精神。例如陀斯妥耶夫斯基的小说名作《罪与罚》。这是一部笼罩着阴郁气氛的作品,故事里面血淋淋的大学生持斧杀人案让人深深震惊,而作为映衬的卖淫妇的辛酸经历也令人唏嘘不已,但陀斯妥耶夫斯基远超过同类题材小说家的才能在于,他没有使小说造成对我们的压抑感,即使故事讲述了几乎不可饶恕的罪恶,小说也动人地向我们指明了乐观的希望所在,结尾处,拉斯柯尼科夫在牢房想念同样不幸的索尼娅,在回忆里,那张苍白瘦削然而毕竟顽强活着的小脸激起他逐渐开始超越苦难的勇气,“现在几乎不再使他苦恼了:他知道,今后他将以何等深挚的爱情去偿还她所受的一切痛苦。”小说就这样不忘记告诉我们,世界并未濒临绝境,还有“今后”。比起美丽的“今后”来,“过去的这一切、一切苦难又算得了什么呢!”强盛的可能性生命被文学巨匠显现出来了,事件发展逻辑得到了可贵的珍视。

再如萧红的两部小说名篇《生死场》和《呼兰河传》。这是两幅上世纪二三十年代东北边地小镇的动人风俗画。我们看到,在跳大神等场景的娓娓铺叙中,乡农的愚昧、封建以及安土重迁等生存特性栩栩如现眼前。小说的情节都很凄凉,可在至为惨痛的记叙里,萧红既没

有让故事里的人沉沦,也没有让故事外的人沮丧,《生死场》最后一个镜头,是在苦水里浸透了的二里半跟随李青山离开贫瘠的故土去城里,而向赵三挥手告别,去城里干什么呢?小说没直接告诉我们,也许是革命,也许是做工,但无论如何,这都预示了以二里半为代表的一代中国农民的崭新生存命运,这就是小说的亮色。而到《呼兰河传》的结束关头,同样受尽歧视的磨工冯歪嘴尽管死了老婆,但“他的孩子是一天比一天大”,会牵驴了,会摇头了,小牙也长出来了,这看似平淡的几句,却朝冷峻的现实里注入了一份生命温暖的大手笔,这样的事件发展逻辑在很大程度上,成就了小说在中国现代文学史上难以动摇的地位。

这当然不是说,任何一部优秀的小说都有一个明确给人力量和希望的归宿,有些小说,初读时会发现在事件发展逻辑上似乎并无明朗的归宿,但我们又常常无可否认,它们也是很优秀的小说,如何解释这一现象呢?还得再上升至小说世界的高层次逻辑:事件被隐含逻辑。

(四)事件被隐含逻辑

所谓事件被隐含逻辑,指小说中的事件表面上没有直接端出逻辑结果,但小说家已在事件中融入了自己的评价态度,从而使事件在深层意义上仍体现出合理的价值联系,一句话,它是小说家合理地赋予小说的逻辑。严格地说,这种逻辑其实仍可以包含在事件发展逻辑中,作为事件发展逻辑的隐性层面而出现,但由于这一逻辑层次在不动声色中有效调节着读者对小说的理解,对小说家的思想境界提出了很高的要求,在小说世界诸逻辑层次中处于重要而高级的地位,我们把它单独列为一个层次加以讨论。

追溯起来,小说的事件被隐含逻辑,仍有学理上的依据可寻,这便是现代以来的隐含作家和隐含读者理论。德国美学家伊瑟尔站在接受美学立场上率先提出了“隐在读者”思想,其主要有以下几点内容。

首先,隐在读者不同于实际读者,它“不是从实际读者中推导出来的抽象物”〔1〕,而来自文本的设定,是“一个思维的产物,决不与任何实际读者相等同”〔2〕。其次,隐在读者是作品文本结构对接受者的一种期待,属于“一种反应邀请结构的网络系统,这一系统迫使读者抓住本文”,实际读者转化为隐在读者的关键,在于获得一个透视作者所拼合起来的世界的角度,〔3〕伊瑟尔依次从作为文本结构的读者角色和作为结构化行为的读者角色这两方面作了具体分析。再次,很能体现接受美学理论特色的是,尽管伊瑟尔反复强调隐在读者的转化性,但他同时不忘指明“读者自己的意向也永远不会消失”〔4〕,因为这将为阅读行为的有效理解提供来自经验的背景和参照系,而经验恰恰是实现文本意义所无法失去的,在阅读中,文本结构向隐在读者释放着一系列心灵意象,而“这些心灵意象的实际内容将被打上读者库存经验的色彩”〔5〕,“读者库存经验”就正是读者的先在意象,这同接受美学的期待视野及伊瑟尔本人亲自提出的召唤结构等理论显然是统一的。出于着重探讨接受一维的目的,伊瑟尔并未相应地论述“隐在作者”问题,这一问题到专门研究小说的学者们那里,才进一步被推至醒目的位置。

事实上,当伊瑟尔宣布隐在读者对文学文本世界的多角度透视功能时,他清楚看到了小说在这一点上的突出优势性,因为如上所述,阅读行为指向的文本必须具有反应邀请结构(相当于伊瑟尔另一个重要概念:“召唤结构”),而文学文本无疑由各种不同的可透视角度所构成,在文学诸样式中,“小说最典型地表现了这一点,因为它是一个用

〔1〕 伊瑟尔:《阅读行为》,金惠敏等译,湖南文艺出版社1991年版,第47页。

〔2〕 同上,第44页。

〔3〕 同上,第45页。

〔4〕 同上,第48页。

〔5〕 同上,第49页。

来传导作者视觉个性的透视角度系统”〔1〕,这个系统主要包括了叙述者、人物、情节等透视角度。这为小说理论继续讨论“隐在读者”与“隐在作者”问题不啻提供了极大便利。布斯《小说修辞学》一书主要便讨论这两个问题,他的讨论比伊瑟尔具体、深入得多。布斯引入了“隐含作家”这一说法,结合创作一维来全面审视小说修辞,仅这点就比伊瑟尔提升了一步。“隐含作家”被布斯界定为“创造的他自己的形象”,它不等于作品中的叙述者。〔2〕和伊瑟尔一样,布斯也明确将隐含作家与作家本人区分开来,〔3〕他所谓隐含作家的主要意思是,不管作家创作一部小说时主观上是否考虑到了读者,作家都不可能不介入自己的修辞(此处“修辞”泛指小说技巧,不限于语言学意义上的修辞),他只能选择采用何种修辞,而这一修辞总是不同程度地在对读者的介入或超脱进行精心控制。简言之,小说不可能脱离作家的介入,这样介入了小说的作家就是隐含作家。布斯结合许多小说作品论证了包括“应具备个性”等隐含作家的特征。〔4〕他的结论是,“隐含的作者的感情和判断,正是伟大作品构成的材料。”〔5〕请注意“感情和判断”这五个字,它其实已经表明隐含作家的介入带给小说一种被隐含逻辑,一种仍由情感联系着的事件被隐含逻辑。

至此,有两点已达成共识,隐含作家已不被看成是实际作家的同义语,也普遍不再被视作叙述者的等义词,布斯这样看,荷兰文学理论家米克·巴尔也这样看,〔6〕以色列文学理论家里蒙—凯南同样作如

〔1〕 伊瑟尔:《阅读行为》,金惠敏等译,湖南文艺出版社1991年版,第45页。

〔2〕 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社1987年版,第439页。

〔3〕 同上,第80页。

〔4〕 同上,第245页。

〔5〕 同上,第96页。

〔6〕 巴尔:《叙述学:叙事理论导论》,谭君强译,中国社会科学出版社2003年版,第138页。

是观。^{〔1〕}十分值得重视的是,在布斯的基础上,凯南又作了重要推进,他虽然也同意隐含作家在小说文本中的存在,却不满布斯单纯从作家的感情评价角度入手阐发隐含作家的做法,在他看来,这样的阐发仍然只把隐含作家看作真实作家本人的人格化了的“意识”,而这在介入上是并不彻底的,为此他提议,将隐含作家界说为“读者从本文的全部成分中综合推断出来的构想物”^{〔2〕}。在我看来,凯南的这一推进是极为深刻的,从本体论角度看,意识性仍局限于主体性范畴,仍无法彻底摆脱形而上学性,布斯对隐含作家的重视诚然值得充分肯定,而且他有关隐含作家特征的许多论述也都颇有可取处,但他在根本上将隐含作家界定到意识层次,却不宜被小说本体论简单照搬。凯南看出了这一不足,然而他的界定也仍是抽象模糊的,何为“读者从本文的全部成分中综合推断出来的构想物”呢?读者如何推断这样一种“构想物”呢?

我们可以总结一下上述学理线索:伊瑟尔首先提出“隐在读者”的理论,将它和实际读者区分开来;布斯一方面从读者接受维度进而扩展到作者创作维度,提出“隐含作家”的理论,另一方面主要从主体意识角度界定“隐含作家”,排除了伊瑟尔予以保留的先在意向;凯南一方面继承了伊瑟尔关于隐在读者与实际读者、布斯关于隐含作家与实际作家的区分,另一方面看到了布斯仅从主体意识角度界定“隐含作家”的局限,并为此提供了值得参考的进一步推进方向。这条很粗略的发展线索最终为我们留下了一个继续追问的问题:究竟怎样来清晰确认隐含作家的基本性质?

我认为,有效解决这个问题的关键在于引入本体论视角,将隐含

〔1〕 凯南:《叙事虚构作品》,姚锦清等译,三联书店1989年版,第156页。

〔2〕 同上,第157页。

作家看成意识层次向语言层次的转化。存在于—部小说中的隐含作家,并非只是实际生活中真实作家的意识化身,因为作家意识的主体性立场无法从根本上保证小说的客观性。布斯—方面从意识角度去阐述隐含作家,另一方面又屡屡强调小说的客观性,例如他热情响应二十世纪以来对“某种客观性”的呼唤〔1〕,主张小说家务必高度重视客观性,探究面向读者的客观价值,在小说创作中“使之成为某种基本上公共的东西”等等〔2〕,这两方面显然是布斯小说修辞学理论中—个没有得到妥善解决的矛盾。事实上,在小说中,作家的意识活动与理—应客观的小说世界之间仍然是主客分裂的,无法达成融合无间的一体,德里达对胡塞尔意向性结构依旧在场的形而上学不彻底性的批判,就有力证明了这一点。在后形而上学思想平台上重提本体论是必要的,前几章已指出,这—本体论方向应从语言上来寻找。对小说而言情形也如此:实际作家在意识活动中确立小说世界的起点,但起点确立起来后,由于换喻语言的—本体作用,他的意识活动逐渐被换喻语言开启出来的小说世界所吸纳,他的小说创作开始真正步入客观空间了。能否有效地促使主观的意识活动向客观的换喻语言转化,遂成为区分理想小说与非理想小说的分水岭。对此后文还将详证,这里仅先就此将小说中隐含作家及事件被隐含逻辑问题提出来。小说中的隐含作家不再只是如布斯界定的“作家创造的自我形象”(第二自我),而是作家的意识活动向换喻语言转化所构成的客观形象,小说中的事件被隐含逻辑,也相应地指小说家意识中对事件的评价态度在小说语言中的转化性体现,它是小说中—种与隐含作家发生联系的逻辑,我们仍然举几部小说来略作说明。

〔1〕 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社1987年版,第77页。

〔2〕 同上,第439页。

第一例是海明威的《永别了，武器》。在这部脍炙人口的小说里，二战时期美国志愿兵亨利和英国护士凯瑟琳的战地爱情至今是文学史必谈的话题。小说最后，当一对有情人好不容易冲破种种阻力而走到一起时，凯瑟琳却在医院因难产死去。我们注意到，海明威在叙述至这一幕时显得极为节制，几乎没有流露出一丝个人的哀伤，故事至此便戛然而止。从表面看，这个故事以得而复失结束，似乎并不具备上面所说的事件发展逻辑，但它没留给人压抑和失望，我们仍感到一种充盈其中而不灭的生命精神。其实，这同海明威的电报式简洁语言紧紧联系在一起，正由于语言风格的一以贯之，海明威对这一结尾的情感评价已不露痕迹地体现在字里行间了，尽管天意弄人，有情人难成眷属，可已经真诚热烈地相爱过，又何尝不是已实现了短暂生命的高贵价值呢？过程比起结果来是更重要、更让人刻骨铭心的，爱过了，便已经没有遗憾。这便是海明威隐含于小说事件中的逻辑，它没有因为海明威打破简洁语言风格、强行介入而失控，却依赖语言的一贯性而得到了妥贴的保存。

再如当代作家虹影的自传体小说《饥饿的女儿》。女主人公“六六”家中排行老小，1962年出生在长江南岸的重庆棚户区。作品自始至终笼罩着饥饿的氛围。倘若小说只是一味宣泄对饿的恐惧和对温饱的向往，那充其量不过在已经很多的“出气筒”式的作品中再添一部而已。虹影的过人之处在于，她超越了非常年代里那种历史一手造成的无助和绝望，从个体生命的最深处激发出一种对美的不灭信念。这从小说的语言上能体会到。整部小说笔调干净冷静，即使当叙述到某些本可以痛快发挥一番的地方时，也从容节制，透着点意味深长的冷幽默。请体会这样的叙述：“我们六号院子里有一家人，四个儿子有三个进监牢，轮换着出出进进，才使一家人没饿坏。”还有这样的话：“坡上坡下，这年树枝光秃秃都还未抽出芽，吃嫩叶还不到时候。”表面

没有直接批判荒谬的社会现实,风趣里却掺着悲苦和无奈,境界一下上去了,它使若干年后的“六六”也使我们每个人懂得,绝望不是永恒的,人,哪怕最灰暗的时候,心中也不会泯灭对美的确信,那成为支撑“六六”在艰难苦恨中一步步走来的动力,也是这部极尽饥饿之苦的小说虽极具灵魂震撼、却并不流于怨艾的原因。这就是作者隐含于事件中的逻辑,它和事件发展逻辑做到了相得益彰。

在许多现代主义小说和后现代主义小说那里,事件被隐含逻辑同样不动声色地存在着。不妨比较一下法国作家波伏瓦的现代主义小说《人都是要死的》和美国作家德里罗的后现代主义小说《白噪音》。之所以对这两部作品作比较,是因为它们都触及了“死亡”这一人类永恒的生存主题。它们分别隐含着怎样的逻辑?

《人都是要死的》虚构了具有永远不死能力的主人公福斯卡,在向往着不死奇境的芸芸众生眼里,福斯卡实在是太幸福了。但他其实非常忧郁,心事重重。他和雷吉娜都清楚知道,“我们永远成不了一对”。她爱他,是因为他不会死。而他爱她,却出于恢复做一个会死的凡人的动机。爱的指向和被爱的理由是全然相反的,这样的爱又怎能真正结合在一起?事实上,福斯卡在其他异性眼中一点儿优势也没有,倒经常因为不会死去而平添一份失意的惆怅。小女子贝娅特丽丝宁肯为不顾生命危险身先士卒、冲锋陷阵的普通男人安托纳的英勇行为而喝彩,也不对福斯卡的相同举动青眼有加,理由很简单:“您可以活上千千万万个人的生命,您为他人作出的牺牲便算不了什么。”他收获了生命上的长生不老,却在一个平常女人面前失去了起码的机会,后者推开他爱情的双手时责怪道:“两只永远不会腐烂的手抚摸我,我受不了。这叫我害臊。”因为只有两个会死的人才会相爱,才会在肉体 and 灵魂上都倾注彼此的真爱。福斯卡十分孤独,他亲口承认,这么多年来没感到自己活着,“如果生仅仅是为了不死,为什么要生呢?”他不是成

了这个地球上孤零零的一分子吗？

同是对死亡题材的探索,《白噪音》则将时代背景移到了二十世纪中后期的美国后现代社会。故事讲述了“希特勒研究系”主任格拉迪尼教授一家在一次空中毒雾事件前后的表现。格拉迪尼和第四任妻子芭比特以及四个子女在铁匠镇过着日复一日、琐碎平庸的后现代消费生活。某日,人们自己造成的后工业科技社会格局终于回过头给人们自己带来了灾难,一种名叫尼奥丁衍生物的有毒化工废料大量泄漏,引起包括格拉迪尼一家在内的小镇居民极大的恐慌,政府试图掩盖真相,居民们纷纷逃亡,格拉迪尼在逃亡过程中由于下车加油而不慎在毒雾中停留了几分钟,埋下了死亡的阴影。直到技术人员出动军用飞机进行高科技干预,向空中的毒雾喷洒转基因微生物试图吞毒,事件才告一段落。经此一役,男女主人公开始时刻受到死亡恐惧的困扰,为获得服用后可以永远不死的“戴乐儿”药丸,芭比特不惜出卖肉体、与药丸研制者进行性交易,而格拉迪尼在得知真相、枪杀情敌后,也因体内致命毒雾的残留,陷入了对死亡的惶惶不可终日和对“戴乐儿”药丸的空前痴迷中。

不难感到,两部小说都以其对死亡问题的深刻探索而给人强烈的震撼,这和两者的小说逻辑息息相关,我们可以仿照分析哲学的做法,分别用一个命题来简要概括它们:

小说逻辑 A: 假如会不死,这死不是人为造成的,求不死是错的。

小说逻辑 B: 假如会死,这死是人为造成的,求不死是对的。

A 是《人都是要死的》包含的逻辑,B 是《白噪音》包含的逻辑,A 和 B 都是真命题,都是成功的小说逻辑。对 A 来说,自然规律不可抵抗,一味幻想永远不死,只能是逃避生命的软弱精神体现。永生其实是一种折磨,它让希望变得轻飘,让梦想变得廉价,让原本应当予以珍视的宝贵生命在无休止的延长线上堕入虚假的真空,一切都会由此

失去动力,生活在真实阳光下的凡人为福斯卡指出一条得救之途:努力去做个普通人吧。一个会死的人才会有甜酸苦辣和爱恨情仇,才会选择自己的人生道路,反抗种种贱视生命的行为。一个不会死的人则只能沦为生命的奴隶,只能被生命推向冷漠与遗忘。比起生老病死的宇宙规律来,长生不老无异于一出可怕的骗局和悲剧。小说结尾,福斯卡一步步走向天涯,天涯却一步步后退,天边那总也为他让道的浮云,在着顾他的同时也抛弃了他,使他的双手却永远空空如也。这隐含着小说家的深刻批判力量。对 B 而言,威胁着人类生存的死亡灾难,属于人类过度开发自然界酿成的恶果,由人类一手导致,罪魁祸首是人自己,人便应当及时痛悔和果断觉醒,奋起而拯救之,否则,只能是逃避责任的无知精神体现。小说进入故事高潮之际,格拉迪尼的同事默里说出了“知识和技术的每一个进步,都会有死亡的一个新种类、新系统与之相匹配”这样启人深思的洞察之语,主人公本人也吐露出“科学的进步越巨大,恐惧越原始”这样的幡然悔悟之言,这也隐含着小说家的深刻批判力量。A 和 B 隐含着的批判力量,都是通过各自的语言风格不紧不慢、从容自如地发挥出来的。更重要的是,我们看到,A 和 B 都属于一种价值上的希望和追求,都在深刻回答“应发生者为何”,正是事件的这种被隐含逻辑,成就了小说的优秀人文品格。

再让我们来设想一下相反的逻辑可能性:

小说逻辑 A': 假如会不死,这死不是人为造成的,求不死是对的。

小说逻辑 B': 假如会死,这死是人为造成的,求不死是错的。

较之 A 和 B,A'和 B'显然是缺乏超越维度的欠成功小说逻辑,属于假命题。前者透露出对长生不老的幼稚幻想,后者则体现为安于现状、逆来顺受状态,两者都给人消极沉沦、不思改变现实的感受,移之于小说创作中,不能给人以信念和动力,无法获得真正的成功。究其实,A'和 B'都只向我们展示出一种对事实的单纯认可态度,却没让我

们看清小说家应有的批判力量,失去批判力量,超越性就无从谈起,小说世界也就变得与现实世界无异。这正反两组例子的对比告诉我们,作为小说世界较高逻辑层次的事件被隐含逻辑,不是一种满足于现状的事实性逻辑,而是一种充满着希望的价值性逻辑。

(五) 小说世界逻辑层次之间的关系

从事件逻辑到事件间逻辑,再到事件发展逻辑,以及作为较高层次的事件被隐含逻辑,小说世界呈现出丰富多彩的面貌。成功兼顾四种逻辑层次的小说固然是最理想的小说,但在现实中,读小说的魅力往往体现在,我们看到的小小说世界的逻辑面貌经常存在可圈可点之处,这主要有两方面:(1) 小说在各逻辑层次上的表现并不均衡,有些层次上可能表现得理想,有些层次上却可能表现得欠理想,有程度上的差别;(2) 小说在不同逻辑层次上的表现,可能会发生冲突,此时,如何妥善处理冲突,便成为摆在小说家面前的挑战。

为了具体说明小说世界不同逻辑层次之间的这种复杂关系,结合作品来分析仍有必要,我们举藏族作家阿来曾获茅盾文学奖的长篇小说《尘埃落定》为例。这是一个傻子向我们叙述出来的故事。主人公是麦其土司酒后和第二个女人生下的患有先天智力迟钝的次子,故事发生时他十三岁,目睹了父亲和土司之间的斗争,经历了和茸贡土司爱女塔娜的爱,最后坦然面对共产党对土司制度的瓦解。从中可以看出小说逻辑层次的上述两方面关系吗?

一方面,小说在各逻辑层次上的表现并不均衡,比起事件间逻辑和事件被隐含逻辑这两个表现得相对成功的层次来,事件逻辑和事件发展逻辑这两个层次便都有表现得相对欠成功之处。从事件逻辑看,小说整体上为我们描绘出了一幅粗犷的藏边风情图,从中回响着浑厚不绝的生命脉动,给人耳目一新的印象,但局部细节则有无法令人信服之处,如第六章不止一次写到,饥荒中麦其一家故意囤积麦子,麦子

从堡垒中散发出诱人的香气,这时候,外头“成百上千的”饥民闻到后,都仰起脸来欲罢不能,“步子像是喝醉了一样变得踉踉跄跄”,更甚者,“麦子强烈的香气叫这些饥饿的人昏过去了”,这种居高临下的愚民场面,便是失真的一笔,显然形容得过分,不符合现实生活在我们心目中的起码可理解性估量。从事件发展逻辑看,故事以土司受到新政权改造、专制的土司制度被终止为基本归宿,但是,本来并不十分可恶、将迎来新生的主人公却在这快要翻至新一页的生活当口,被穷追不舍的仇家——从前无辜死于麦其土司之手的管家之子一刀杀死,这又使本可焕发出更深生命意义的小说最终落入了复仇故事的窠臼,作家对此的处理很难说有多么高明,难道这种肤浅的报应观就是“尘埃落定”的寓意吗?其实在这个结尾前,小说中至少已出现过两次对“尘埃落定”这一主题的暗示,一次是在麦其土司不顾年老扑上去和三太太央宗做爱、与此同时塔娜也和主人公哥哥私通时,突然发生地震,官寨凋楼一角崩塌下来,“大地上飞扬的尘埃也落定了”,另一次则是主人公向麦其土司述说有关土司制度将要终结的神灵预言,冥冥中看见土司官寨纷纷然土崩瓦解,“腾空而起的尘埃散尽之后,大地上便什么也没有了。”这两处解题都明显蕴含着作家改变、超越落后现状的批判意味,多少有点儿出人意料的是,这股意味在最终的复仇结局中消失了,在冤冤相报的陈套中削弱了,我们本来完全可以沿着这个故事看到更加激动人心的结果,可作家没让我们那样看,事件之间的这条发展道路于是令我们感到不满足,我们感到,更佳的逻辑发展可能性被作家忽略了。

另一方面,小说在不同逻辑层次上的表现又有冲突之处,这可以从事件间逻辑和事件被隐含逻辑这两个层次上见出。从事件间逻辑看,因为主人公是傻子,他的行事须不超出一个傻子所能达到的程度,但作家又分明在“傻”中隐含着对聪明机巧的捉弄与嘲讽,这点势必会

通过傻子主人公流露出来,如何妥善处理好这两者,是作家大感不易的难题。我们从小说最精彩的一部分——饥荒中麦其一家故意囤积麦子不卖给其他土司的故事中,便能感到这个难题。在这部分(第六、七章)开始时,主人公大发善心,遣人走出堡垒给了每个饥民一捧炒熟的麦子,但接着当他代替麦其土司接待前来求买麦子的拉雪巴士土司时,却又显得和麦其土司一样刻薄,专横地回敬后者一声“那就让麦子腐烂,让你的百姓全饿死吧”,等稍后的葺贡土司以美丽的女儿为交换条件苦苦相求,他才卖给后者麦子,以至于这得来不易的麦子半路上又被拉雪巴士土司用武力抢走,引发了土司间的战争。

令人困惑之处就在这里。作家确立傻子作为叙事者,是寄寓了以“傻”冷观“不傻”的批判意图的,对此小说最后一章表示得很清楚:“上天叫我看见,叫我听见,叫我置身其中,又叫我超然物外。上天是为了这个目的,才让我看起来像个傻子的。”可见,傻子叙事旨在置身其中而又超然物外。如果以置身其中为标准,主人公在故事进程中自始至终应该是傻子,作家应该尽力向我们展示出主人公的“傻”才对;如果以超然物外为标准,作为傻子的主人公又得在“傻”中体现“不傻”的智慧,作家又应该尽力让主人公隐含反讽世态的批判意味。在同一人物身上,这两点是对立的、冲突的,能同时保持住这两点吗?我们感到了作家叙述的困境。读完小说后我们会明白,本性上,主人公并不如麦其土司那样坏,他是有良知的,不然不会慷慨送麦子给饥民吃,那么如何解释他对求上门来的拉雪巴士土司的拒绝和嘲笑呢?一会儿主动赈济饥民,一会儿又视若无物地拒斥饥民,这种来了个一百八十度大转弯的前后反差举动,就是主人公的“傻”吗?作家显然意不在此。合理的解释只能是,作家一心保持住主人公的“傻”(这是事件间逻辑的要求),同时试图在“傻”中做“不傻”的文章(这是事件被隐含逻辑的要求),二者避不掉的冲突构成了对他的压力,使他笔下的主人公在面目

上总显得有些模糊。对低三下四求上门来的土司邻居的促狭捉弄,没让我们看见主人公的“傻”(反而看见和其父麦其土司如出一辙的精明和冷漠),也没让我们看见隐含在主人公之“傻”背后的“不傻”,作家未曾拉开一个超然的观照批判的距离,而是无可奈何地认可着这种专断无情之举。结果,主人公在此的傻子身份被悄悄地取消了,他忽然像换了个人似的,行事和正常人失去了差别,一下子成为正常人了。

由于两种逻辑层次的冲突,主人公“傻”的形象在这部小说中自始至终显得捉摸不定。有时,主人公的“傻”是确实确实的“傻”,比如到处找人打自己以证明“人家怀着仇恨就打不痛我”是错的(第五章),中了葺贡女士司的美人计而在赐予麦子之际把塔娜也放回去了(第七章),把土司们请来看戏却不知道究竟要干什么(第十一章)等。有时,主人公又显得一点也不“傻”,反而和常人一样作出各种很清醒的举止,比如严词命令把奶娘的东西搬下楼去,见风使舵随机应变,知道“自己什么时候应该显出是世界上最聪明的人,叫小瞧我的人大吃一惊”(第四章),冷不丁朝轻视自己的哥哥吐出一句“我亲爱的哥哥,要是你能当上土司的话”的绵里藏针之语(第五章)等。而更多的情况则是,作家在主人公的“傻”中寄寓了从容反观世界的批判意味,比如土司太太宽慰傻瓜儿子“聪明人也有很蠢的地方”(第一章),土司也“宁愿相信一个傻子的话,有时候,聪明人太多了,叫人放心不下”(第三章),书记官翁波意西感叹“傻才聪明”,主人公也认定“不想凡事都赢的人是聪明人”(第五章),翁波意西嘲笑主人公哥哥这个“聪明人”做事“没有一件能出乎意料”,实则从反面肯定着傻子行事的出人意料(第九章),主人公开口一说话就错,不说话时反倒有力量,“就是因为我是个傻子才知道别人是怎么想的”(第十章),拉雪巴士司抱怨跟人动了一次脑子后反而饿死了百姓和失去了土地,这也从反面证实着大智若愚的真理性(第十一章)等。这些彼此大有异趣却纠结在一起的

形象,模糊了我们对主人公的理解,使我们读完小说后很难对主人公这个叙述者的性格特征作出较清楚的把握。与其简单指出这是作家的失误,莫若承认这是任何作家都可能遇到的叙述上的一种困境,它源自小说世界不同逻辑层次的冲突。冲突则是关系的一种突出形式。

至此,我们已经从理论上证明了小说世界是存在的具体、可供人真切经验的显现。这其实显现出了小说与文学本体论的相容性。接下来的问题在于,小说是如何具体显现存在的?迄今,在这个问题上已经形成了两种主要意见,一种从小说的故事性特征着手,探索小说与存在的对话,一种则从小说的语言性特征着手,探索小说与存在的对话。我们需要来分别考察这两种不同意见。

第八章

小说中故事的非自足性

小说给人的印象一直是讲故事,那么,存在在小说世界中的显现,是依凭故事运作的吗?小说的语言也是吸引我们把故事一口气读下去直至读完的重要因素,那么,存在在小说世界中的显现,又是依凭语言运作的吗?由此分化出来的两种代表性意见,是我们探讨小说本体所绕不过去的,但它们首先都需要得到认真反思。为此,我们将依次讨论这两种代表性意见。

本章先讨论小说与故事的关系。“小说在于写故事”是持有者最多、最具代表性的一种意见。不但以下我们即将看到的许多具体观点都表述了这一共同意见,而且在某种程度上,故事已经被一些小说家提升到了本体的地位,如王蒙很早就提倡“把故事当作一个相对独立的文学本体范畴来看”,在他眼里,“直接用故事的形式提供经验,恰恰是小说的优势”〔1〕。平心而论,小说家对“本体”概念的使用常常并不严格,我们无须过于追究这一论断的学理性,仅看到他强调小说中故事所占的突出地位就够了。那么故事是否足够担当小说本体呢?

〔1〕 王蒙:《风格散记》,人民文学出版社 1991 年版,第 37—40 页。

第一节 对已有观点的评析

关于小说的故事性,已有的观点颇多肯定之处,可细究之下,这些一致性大于差异性的观点也不是无懈可击,特别是它们每每高度概括的表述方式,在多少显得含糊之余更使我们有了进一步追问它们的可能。以下就先努力清理这些已有观点,然后展开我们的追问。

一 已有的观点

从整体小说观上看,突出推崇故事重要性者可推英国著名小说家毛姆。他从人类热衷于听故事的天性入手,大力张扬故事在小说创作中不可或缺的基础地位。认为“故事其实是小说家为拉住读者而扔出的一根性命攸关的救生绳索”,因为人类自诞生于世便喜欢听人讲故事,这种“听故事的欲望在人类身上就像对财富的欲望一样根深蒂固”〔1〕,他为此还风趣地说,倘若山鲁佐德不懂得讲故事的重要性、从而不知不觉留下一部《一千零一夜》的话,她的头早被残暴的国王砍掉了。众所周知,毛姆本人即是一位杰出的故事讲述者。他这一主张引发着小说家们热烈的共鸣。

例如劳伦斯很早就表示过,“不要以艺术家作准,要以故事作准。”〔2〕荣膺诺贝尔文学奖的美国著名作家艾萨克·辛格也自述,文学就是讲故事,取消故事就取消了文学。〔3〕胡安·鲁尔福同样直言

〔1〕 毛姆:《毛姆读书随笔》,刘文荣译,上海三联书店1999年版,第23页。

〔2〕 俄康纳:《美国现代七大小说家》,张爱玲等译,三联书店1988年版,第94页。

〔3〕 辛格:《我的创作方式》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》上册,工人出版社1987年版,第134—135页。

不讳地指出,没有故事便没有文学,小说乃是最佳的证明。〔1〕以一部《一九八四》驰名世界文坛的奥威尔深信,小说家基本上也就是个讲故事的人。〔2〕乌拉圭当代资深小说家奥内蒂表达得更干脆:小说就是故事和人物。〔3〕有“百万书翁”美誉的当代巴西重要作家亚马多的夫子自道,也是“我的兴趣就是讲故事”,他还进一步强调说,应当用最好的方式来讲出故事。〔4〕这与戴维·洛奇声称小说等于讲故事如出一辙。〔5〕福斯特和塞米利安等兼治理论的小说家们也异口同声把故事推到了小说艺术的最前台,前者主张“故事是小说的基本面”、“小说就是讲故事”〔6〕,后者则反过来予以肯定性的确认:无故事不成其为小说。〔7〕这些具体观点显然是殊途同归的。

在中国小说家中间,故事的基础性也相当受重视。除了王蒙外,或者说早在王蒙之前,作家杨绛已指出“小说里总要讲个故事,即使是没头没尾或无条无理的故事”〔8〕,从她的本意看,她倒并非意指小说只写故事,而是强调小说一般得有个故事。先锋派小说重要代表人物马原真诚地表示,自己最敬佩的小说家是写故事的小说家。〔9〕王安忆也以其对故事的一贯热情重申,小说仍应该老老实实写故事,写在

〔1〕 鲁尔福:《佩德罗·帕拉莫和我》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,工人出版社1987年版,第748页。

〔2〕 奥威尔:《我为什么要写作》,董乐山译,上海译文出版社2006年版,第120页。

〔3〕 奥内蒂:《我喜欢人物和气氛》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,工人出版社1987年版,第763页。

〔4〕 亚马多:《我的兴趣就是讲故事》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,工人出版社1987年版,第767页。

〔5〕 洛奇:《小说的艺术》,王峻岩等译,作家出版社1998年版,第14页。

〔6〕 福斯特:《小说面面观》,苏炳文译,花城出版社1984年版,第37页。

〔7〕 塞米利安:《现代小说美学》,宋协立译,陕西人民出版社1987年版,第84页。

〔8〕 杨绛:《关于小说》,三联书店1986年版,第52页。

〔9〕 马原:《细读精典》,复旦大学出版社2007年版,第371页。

假定前提下作真实推理的故事。〔1〕无独有偶,学者型小说家曹文轩的看法是,小说离不开故事,因为故事乃是小说的前身,小说无法彻底摆脱、而始终得依赖故事。〔2〕新时期另一位颇有影响的现实主义作家周大新也力主,小说不能彻底抛弃故事,盖因“故事是小说区别于其他文学体裁的最本质的东西,是小说当初得以诞生的基础,是它在今天的文学家族里成为长兄的重要原因”〔3〕,这应属一名深知其中甘苦的小说家的切身经验之谈,与上述西方观点可谓相映生辉。

二 对已有观点的评析

上面的观点,大都以一句“小说在于写故事”高度简练地概括出来,这使我们一目了然于其意,也给我们留下了进一步追问的余地。

首先,已有观点尚未明确阐明故事与人的关系。如果小说在于写故事,小说中的故事和人呈现为何种关系呢?这并不是一个可有可无的问题。如前所述,小说的产生背景与文艺复兴之后个人意识的逐渐自由觉醒有关,在小说充分体现个体经验从而有力超越形而上学的突出优势性中,个体经验总是人的经验,因此,小说中讲述的故事总有一个共同的基本归宿,那就是人,古巴当代著名作家卡彭铁尔说得好,“小说之所以成为小说是因为它超越了故事,变成了研究人的工具。”〔4〕对小说故事性的强调,理应和对小说中故事与人的关系的辨析结合在一起,小说讲述着谁的故事呢?

如果小说讲述的故事是小说家自己的故事,他自然可以讲述得很

〔1〕 王安忆:《王安忆说》,湖南文艺出版社 2003 年版,第 115 页。

〔2〕 曹文轩:《小说门》,作家出版社 2002 年版,第 30—31 页。

〔3〕 周大新:《列夫·托尔斯泰的劝告》,见余中先选编:《寻找另一种声音》,外国文学出版社 2003 年版,第 117 页。

〔4〕 卡彭铁尔:《小说是一种需要》,陈众议译,云南人民出版社 1995 年版,第 75 页。

亲切生动,但他将如何有效保证这个同时必须面向广大公众的故事的客观性呢?他也可能在主观意图上努力做到化个体为公共,但他对自己的故事太熟悉、太钟爱了,在他的故事里可能已经没有不可言说之物,他的皆已付诸言说的私己性思想情感,已不可避免地被带进他的故事中去了,一切都成为对他可知可见的,由他本人来确保属于他私己的故事的客观性,某种意义上无异于失据。

如果小说讲述的故事是别人的故事,那么,这个“别人”又是谁呢?至少有两种可能:其一,小说家熟悉而实有的他人;其二,完全由小说家虚构出来的不实有的人物。若为前者,由于这种熟悉关系不具备公共性,一样容易陷入失去客观性的危险。若为后者,则由于虚构本身的审美超越性,小说拥有了向客观公共性维度提升的积极趋势,但我们很快会发现,仅驻足于“小说就是写故事”这种思维框架内,是无法将这种趋势有力推向彻底的,因为单凭对故事性的大力强调,仍不足以从根本上澄清小说艺术的客观性奥秘,故事是孤立运作的吗?它能离开其他因素(如语言)被单独谈论吗?

其次,已有观点使评判小说成就的标准在很大程度上失去了客观性。事情很明显,如果小说只在于写故事,而每个故事都与别的故事不同,那么,我们对于不同小说的艺术成就的评判,也便成了对于不同故事的评判。然而,故事之间有高下之分吗?无论是惊险刺激的、扣人心弦的故事,还是平淡无奇、甚至乏味的故事,都是故事,即使现代小说有“写作,不是讲述一个故事,而是同时讲述一切”这样不同于古典小说的主张,^[1]所谓“同时讲述一切”的结果其实仍是故事,无非那是已不同于古典小说中全知型故事的另一种故事而已,从这个意义上看,每个故事都有自己的存在价值,并无高下之分。在这种情况下要

[1] 芒索:《闺中女友》,胡小跃译,漓江出版社1999年版,第7页。

评判不同故事的高下,就只能评判不同人对不同故事的爱好程度的高下,而那是无意义的,由此得出的评判标准,只能代表着某人对某故事的爱好,换句话说,这一评判标准不是客观的,而是主观的,它无法有效评判小说的艺术成就。

这里牵涉一个容易引起误解的问题:如果大多数人对一部小说表现出喜爱,是否意味着这部小说在艺术成就上就较高呢?现代以来,随着接受维度在文学活动中越来越受到重视,一些哲学家、美学家和文学理论家正是这样看的,他们开始将注意力转向作品读者的数量,视之为衡量作品得失的一个重要标准。例如,哲学家普特南在其著作中开宗明义指出,判断一事实是什么的唯一标准,是什么能被合理地接受。〔1〕将此观点具体落实于艺术中的学者则可算美国当代美学家杜卡斯,他同样在著作中开宗明义道,艺术的活力在很大程度上取决于艺术爱好者人数的多寡及其兴趣的大小。〔2〕再进一步落实到小说中来,凭着相同的信念,一些文学理论家干脆主张将“小说家是如何构思自己的作品的”这样的传统问题置换为“小说在读者的眼中是什么”,以此作为对“小说是什么”这个根本问题的回答。〔3〕这些,都是在突出读者数量对一部小说艺术成就的重要表征甚至决定性力量。而从现实看,读者喜爱一部小说的理由,又基本上紧紧维系于这部小说讲述的故事是否精彩有趣,如同作家叶兆言所说,写小说和读小说的共同起点是“有趣”,没有趣也便无小说,无艺术。〔4〕这是不

〔1〕 普特南:《理性、真理与历史》,童世骏、李光程译,上海译文出版社 2005 年版,第 2 页。

〔2〕 杜卡斯:《艺术哲学新论》,王柯平译,光明日报出版社 1988 年版,第 9 页。

〔3〕 瓦莱特:《小说》,陈艳译,天津人民出版社 2003 年版,第 27 页。

〔4〕 叶兆言:《想起了老巴尔扎克》,华东师范大学出版社 2005 年版,第 16 页。

是表明,读者人数的多少决定着一部小说中故事的有趣程度高下、从而决定着一部小说中故事的高下、进而决定着一部小说的艺术成就高下呢?

在我看来,我们不能因为一部小说拥有相当读者面,而简单认定它达到了较高艺术成就,但是,我们需要因为一部小说拥有相当读者面,而重视考量它的实际艺术成就。对此,勃兰兑斯有相当清晰的辨析:“一个作家的作品长期而广泛地被阅读,这并不就绝对证明了他的价值,这并没证明他就属于极优秀的作家之列,而只是表明他是一个最能使读者得到欢娱和作品流传最广的作家。但这种流传也能因作品中表现的高度的文化和教养而受到限制,而通常正是这些因素保证了作品声誉的长久不衰。”〔1〕“表明”不同于“证明”,其宾语是个发生着的事件——某小说正在被许多读者阅读的客观事件;“表明了”可以是“值得引起重视的”,“重视”却并不就等于“证明”;重视此事件,指看到此事实、尊重此事实、不去徒然改换此事实,作为论证问题的前提,它必要,但还远不充分。就此而言,我们不能因为读者数量的悬殊而轻易断言《尤利西斯》不如金庸小说,而只能基于读者数量这一客观事件承认,在对实际艺术成就的考量上,金庸小说需要和《尤利西斯》一样得到充分的重视。事实上,一般来说,小说家们也从未完全把争取读者数量作为自己的创作方向,而只是将它看成一个检验自我创作得失的参考因素,如马原就对金庸小说拥有如此庞大的读者群体而感到惊奇,〔2〕另一位先锋派小说家残雪则索性宣称,自己的小说根本不是奉献给大众的,并没有把读者考虑进去,〔3〕可他们的小说作品也都

〔1〕 勃兰兑斯:《十九世纪文学主流》第六分册,高中甫译,人民文学出版社1997年版,第37页。

〔2〕 马原:《阅读大师》,上海文艺出版社2002年版,第353页。

〔3〕 残雪:《为了报仇写小说》,湖南文艺出版社2003年版,第21页。

同样拥有各自的读者群,读者的多少并未直接影响我们对其小说成就的评判。

由此看来,仅据故事,无法直接评判小说艺术成就,这反过来提醒我们,对一部小说的真实印象,并不只包含对这部小说所讲述的故事的印象,小说不是只写故事的。

再次,已有观点中多数较为笼统的表述,尚未明确区分事实性故事和价值性故事,这是特别重要的。前两点追问中,个体主观思想情感向公共客观思想情感的转化,以及读者接受对评判小说艺术成就的参考作用,最终都可以汇合到价值性故事对事实性故事的提升中来。一位现代小说家曾激烈地表示,混乱、多变、任意的生活本身并不讲故事,当小说家从生活中抽取一个故事时,他不可能不进行严格选择,而这必然意味着伪造,所以,在小说中,讲故事等于说谎话。^{〔1〕}撇开这一说法的绝对色彩不谈,它指出故事与生活是不同的,这对我们颇具启发意义。小说中讲述的故事,是事实上已经发生、正在发生的故事呢,还是价值上可能发生、应当发生的故事?既然存在在小说中具体显现为可能性世界,答案无疑应该是后者。即使一个故事表面上是纪实的,只要小说开始讲述它,便开始超越它的纪实性了。不妨来举一个颇能说明问题的例子。二〇〇二年诺贝尔文学奖获得者、当代匈牙利著名作家凯尔泰斯的自传体小说《命运无常》,叙述了十六岁的犹太籍匈牙利少年久尔卡被和许多人一起抓进纳粹集中营,在那里经受了一年多饥饿、恐惧和失去人格尊严的非常生活,直到一九四五年被苏军解放后重返祖国的故事。由于凯尔泰斯本人在少年时代也曾被投入奥斯维辛集中营,《命运无常》显然就是他关于自己那段难忘亲历的

〔1〕 约翰逊:《小说——形式与手段》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,工人出版社 1987 年版,第 670—671 页。

回忆与纪实。小说快要结束时,在返回匈牙利的路上,久尔卡和同伴们忽然发现,一个纳粹士兵也偷偷地混进了他们这支回家队伍中,出于对纳粹的仇恨,人群很自然地愤怒了,不顾士兵“我从来没有伤害过任何人,我只当过哨兵”的可怜辩解,仍对他一顿拳打脚踢,这时,带队的米克洛什大叔冷静地制止了人们的行为:

“他也可能曾在哪个小集中营里当过兵。”人群中有个声音说。

“说不定是在奥尔德洛夫集中营。”另一个年轻人强调说,“几乎没有人能在那里活下来……”他说着突然放声痛哭着喊起来,“我亲眼看到一个跟他一样的混蛋开枪把我哥哥打死……”他飞起一脚踢在那名无助的纳粹士兵身上。

“住手!”米克洛什大叔命令道,“我们不使用暴力惩罚任何人!我们决不判决任何人!这就是我们和那些家伙的不同之处!”〔1〕

如果这个细节不是纪实而是虚构,那么,小说家尽管面对纳粹的残酷迫害,却没有陷入以牙还牙、以暴制暴的相对主义思想,用尊重生命、超越了善恶二元对峙的胸怀实现了故事的价值性超越。如果这个细节不是虚构而是纪实,那么,可能有受害者情绪化暴打无辜纳粹士兵的事实发生着,小说家却唯独选择这个理智的事实片断来加以表现,同样体现出他超越善恶的思想境界。小说让我们清楚看到,战争是错误的,也是不幸的,但反暴力的诉求应该是公共的,无辜的敌人也是人,而人的生存尊严作为亘古不变的客观真理,任何时候都不能被随意践踏。在此意义上,我们看到的这个故事,其实已经是促成着偶

〔1〕 凯尔泰斯:《英国旗》,余泽民译,作家出版社2006年版,第325页。

然的战争事实向客观人性价值积极转化的价值性故事,这种转化超越了个人在纳粹集中营这一特定时空中实存着的故事,而变作另一个崭新的世界了,在那里,人物可能在现实中真有其人,却已依据小说逻辑展开自己的故事,由此,故事便有了积极地面向读者、接受一切读者阅读欣赏的客观真理性。

总起来看,“小说在于写故事”这种观点的根本症结在于,缺乏对“故事”作充分深入的界说和理解,致使“故事”这一概念的内涵在某种程度上还显得很不清楚。这样我们就有必要继续追问:什么是小说中的故事呢?

第二节 小说的故事不止于叙述学意义上的故事

从上面几点追问可以发现,小说中故事与人的关系,归根结底是故事本身与讲故事者的关系,读者数量并不必然决定一部小说的艺术高下,这意味着小说家在一部小说的艺术性前是起主要作用的,他怎样讲好这个故事便成为相当重要的,至于小说中的故事只具事实性还是上升到了价值性,则更取决于这故事如何被讲出来。看来,想要从学理上了解什么是小说中的故事,得联系故事在小说中的讲法。在小说中,故事总有一个被讲述出来的过程,因此,对故事的研讨同时也是对讲故事的研讨。

一 现代叙述学成果的回顾

在这方面,现代叙述学(Narratology)理论已经积累起一批成果,俄国形式主义发其端,法国结构主义继其后,故事与讲故事的关系一直是受到关注的焦点。我们按学理发展顺序稍加清理这些理论成果,然后寻找进一步推进的关键。

（一）俄国形式主义：事物与奇异化手法

起于上世纪二三十年代的俄国形式主义虽未直接探讨小说中故事与故事被讲述方式的关系，但还是敏锐地触及了艺术中事物与其表现的关系，为稍后结构主义叙事学（叙述学）的深入探讨铺下了一块基石。这一文论学派的代表人物什克洛夫斯基曾指出：“艺术的手法是将事物‘奇异化’的手法，是把形式艰深化，从而增加感受的难度和时间的手法，因为在艺术中感受过程本身就是目的，应该使之延长。”〔1〕这里，什克洛夫斯基明确地将艺术涉及的事物本身和对这一事物的表现手法作为两个问题鲜明地区分开来了，他所谓的事物，相当于小说中的故事（尽管这种对应性还很粗略），他所谓的奇异化手法，则相当于小说中故事被别出心裁讲述出来的表现过程。二者的分离，实际上为我们更透彻地观察小说中故事的运作过程提供了新角度。

（二）托多罗夫：故事与叙事（话语）

稍后，法国叙事学家托多罗夫在俄国形式主义的上述二分基础上又前进了一步，将事件上升为故事，将事件被表现的过程上升为叙事，在《叙事作为话语》等论文中提出叙事时间、叙事体态与叙事语式这三方面的叙事话语问题，并分别对这三个因素作了提纲挈领的研究，基本确立起了结构主义叙事学的理论视野。

叙事时间体现着故事时间与话语时间之间的关系，托多罗夫发现，故事时间是一种立体时间，叙事时间却是一种线性时间，〔2〕叙事通过歪曲时间、连贯、交替和插入等手段行使着对故事的叙述，在这种

〔1〕 什克洛夫斯基：《散文理论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社1994年版，第10页。

〔2〕 托多罗夫：《叙事作为话语》，朱毅译，见张寅德编：《叙述学研究》，中国社会科学出版社1989年版，第294页。

叙述中,托多罗夫将重心放到了叙事上,认为“事件的本质并不重要,重要的只有它们保持的联系”,因此他和形式主义一样,并不对“不把叙事当作故事,只把叙事当作话语”的做法表示否定。〔1〕叙事体态,则指在故事中可资辨认的各类感受,或者说观察故事的方式,也就是讲故事的视角问题,托多罗夫依次划分出叙述者大于人物(从后面观察)、叙述者等于人物(同时观察)和叙述者小于人物(从外部观察)这三种常规叙事体态,但也不忘分析福克纳式的对同一事件同时施以多种体态观察之举,认为这有助于人们对事件形成立体的看法,而且这些不同叙事体态对事件的不同看法,在质量上也各各不同。〔2〕最后是叙事语式,这涉及叙述者向人们陈述故事的方式,包括两种主要语式:描写与叙述。描写的结果是话语,叙述的结果则是故事。

由此可见,托多罗夫区分出的叙事时间、叙事体态和叙事语式这三个因素,都属于叙事话语这一端,他对另一端——故事的解说相对而言显得薄弱,尽管他也从正面提到了故事,认为叙述性叙事话语导致故事的产生。简言之,托多罗夫认为故事就是被叙事话语讲述出来的故事。

(三) 热奈特:故事、叙事与叙述

直接将托多罗夫上述理论推向纵深的,是另一位法国叙事学家热奈特。托多罗夫总体上仍只区分出故事和叙事,他关于叙述(叙事语式)的讨论是包含在叙事中进行的。到热奈特那里,叙述开始作为一个独立的叙述学因素被分离出来了,二分法进一步细化为了三分法。热奈特对这三种元素的界定很清晰,他指出,故事是“被讲述的全部事件”,简言之即叙述内容;叙事是“讲述这些事件的口头或书面话语”,

〔1〕托多罗夫:《叙事作为话语》,朱毅译,见张寅德编:《叙述学研究》,中国社会科学出版社1989年版,第295页。

〔2〕同上,第300页。

简言之即陈述、话语、叙述文本；叙述则是“产生该话语的或真或假的行为，即讲述行为”〔1〕。他的全部叙事学理论都建立在这个三分法基础之上。

在三者关系上，热奈特认为，需要避免将三者实体化，而应看到它们相互之间的联系。一方面，“故事和叙述只通过叙事存在”，另一方面，“叙事、叙述话语之所以成为叙事、叙述话语，是因为它讲述故事，不然就没有叙述性”〔2〕，叙事的生命既依赖于它和故事的关系，又维系于它和叙述之间的关系。从这里明显可见，热奈特的关注中心还是叙事，以及产生出叙事话语的叙述，事实上他确实惊讶于以往叙事理论只关心“陈述及其内容”，而很少过问“叙述的陈述行为”等问题。〔3〕基于以上三分法，他依次用时间、语体和语式这三个范畴来展开论述，时间指故事时间与话语时间的关系，语体指叙述者感知故事的方式，集中了视点问题，语式则指叙述者使用的话语类型，集中了距离问题，这基本继承了托多罗夫的思想。

热奈特的叙事学理论，在整个现代叙事学思想中占有重要地位，可以说颇具代表性。但他也把研究的中心放在叙事和叙述因素上，而相对忽视了故事因素，他说过，“故事”这一说法有明显缺陷，〔4〕却未具体指明缺陷何在，或许正是这一顾虑，使他对故事未及展开本应同样详尽细致的阐述。

（四）米克·巴尔：素材、故事与本文

比较起来，荷兰叙事学家米克·巴尔的叙述学理论有继承法国结

〔1〕 热奈特：《叙事话语 新叙事话语》，王文融译，中国社会科学出版社1990年版，第198页。

〔2〕 同上，第9页。

〔3〕 同上，第7页。

〔4〕 同上，第8页注释1。

构主义叙事学的一面,也有与之不同的一面。

她区分出素材、故事和本文这三个层次:所谓素材,是“按逻辑和时间先后顺序串联起来的一系列由行为者所引起的或经历的事件”,相当于热奈特所说的故事;所谓故事,倒不是热奈特所说的故事,而是“以某种方式对于素材的描绘”,恰恰相当于热奈特所说的叙事;所谓本文,则指“由语言符号组成的一个有限的、有结构的整体”,相当于热奈特所说的叙述。^{〔1〕}巴尔也不主张将三者视作三个独立存在的层次,在她看来,它们在共同建构完整的叙事上是彼此联系着的,但它们也有差别,其差别不只表现为本文并非故事,更表现在素材与故事的不同上,素材基于“事件顺序”,故事则基于“事件被描绘的方式”^{〔2〕},质言之,素材基于想象,故事则基于编排,^{〔3〕}故事是从某一特殊角度看待素材的结果。

但她的独特之处在于,认为只有本文层次才涉及语言,而另外两个层次——素材与故事的“不同不仅仅在于语言的运用上”,换言之,“素材并不是仅仅通过语言叙述的”,只有到了本文中,素材和故事才被转换成语言符号。这无异于说,素材是不涉及语言的,故事同样与语言无关,这是颇令人费解的,既然故事是对素材的讲述,如何可以不诉诸语言呢?这样一种讲述究竟是怎样获得实现的呢?

二 现代叙述学成果的症结

以上叙述学理论成果告诉我们,到目前为止,叙述学的关心重点不是故事,而是讲故事(叙事和叙述)。本来,从常理推断,故事应该是

〔1〕 巴尔:《叙述学:叙事理论导论》,谭君强译,中国社会科学出版社2003年版,第3—4页。

〔2〕 同上,第4页。

〔3〕 同上,第91页。

第一位的,因为没有了故事也就没有了讲故事的可能,何以上述几家最具代表性的叙述学理论都有意无意忽略了对故事的充分、深入阐述呢?

有必要从学理上准确找出其中的症结。这个症结就是:叙述学理论作了故事与叙事话语这种基本的二元划分,在这种划分中,故事被认为是前语言的,一旦形诸语言,故事就成了叙事话语,由于叙述学理论的(工具性)语言立场,无法离开(工具性)语言来谈论故事,故事也就成了只受到叙述话语关照的故事,独立的故事本身于是被忽略了。

从托多罗夫到热奈特再到米克·巴尔,叙述学都严格地区分了故事和叙事话语,在他们看来,故事是由处于顺时次序中的“尚未被形诸语言的材料”组成的,热奈特突出地持这一观点,他认定,故事由尚未被形诸语言的事件构成,它拥有的是“前语言的故事材料”,而叙述则对这种前语言的故事材料进行写作,使这种材料发生了改变,由此遂形成叙事话语的各个方面。对此,华莱士·马丁总结得很精辟,叙述学视野中的故事是“未经任何特定视点和表述歪曲的‘客观的’事件结构”,它前于语言,但是,把故事讲述出来必定要借助语言,“任何一个被形诸语言的,亦即被表述出来的‘故事’都没有这样的客观地位”〔1〕,故事便成了被语言表述出来、即被叙事话语表现出来的故事,托多罗夫只有在讨论(作为叙事话语之一种的)叙事语式时才谈到故事,把故事视为叙述性叙事语式的产物,热奈特也把论述的范围集中于叙事和叙述,都有力说明了这点。只要涉及语言,故事的独立客观性就是不存在的,因为独立客观的故事是前于语言的,这又佐证了米克·巴尔等人有关故事无涉于语言的判断。

〔1〕 马丁:《当代叙事学》,伍晓明译,北京大学出版社2005年版,第103页。

那么,叙述学理论何以会认定故事如果想要保持客观、必然前于语言呢?这应当考虑到叙述学的结构主义立场。现代叙述学的形成和发展,在哲学上深受福柯、拉康、罗兰·巴特和列维·斯特劳斯等人的结构主义思想影响,罗兰·巴特的《叙事作品结构分析导论》得出的结论,就正是一切叙事文本都基于一个共同的模式。而结构主义哲学的一个根本思想来源,又是以索绪尔为代表、以区分语言能指与所指为全新特征的现代语言学,结构主义叙述学家们发现,“对文学的研究最终能够促进对语言的研究。”〔1〕于是,他们立足于语言观点来看待故事与叙事话语的关系,认为故事要被人所知就需要被讲述给人听,而这必然已经破坏故事的客观性,只有不被讲述出来亦即前于语言的故事才是客观的,而讲述故事的过程是用语言表现故事的过程,因此实际上也就并不存在真正客观的故事了,换言之,被叙述学分析着的故事只是用语言讲述出来的故事而已。这带出了叙述学理论的前提:语言只是叙述意义上的语言,叙述之外无语言。

这个前提正确吗?不正确。它的根本失误在于,把现代以来被人文思想逐渐恢复出来的语言的深刻内涵给简化了。按现代思想,语言并非只包含工具性、手段性的一面,它更有着上升的、话语的一面,“语言论转向”明确表明了这一点。现代叙述学认定,故事是讲述出来的故事,故事体现着讲故事者的意图与设计,这其实是仅从语言的工具性一面处理故事的必然结果,在某种程度上恐怕也误解了索绪尔,如第四章所述,索绪尔作为“语言论转向”的发起者之一,并未否定语言“在言语活动中成其整体”的、超越工具性的一面。由于语言的工具性一面总表征着语言对某种特定目的的媒介功能,而特定目的又总是基

〔1〕 霍克斯:《结构主义和符号学》,瞿铁鹏译,上海译文出版社1997年版,第101页。

于某个人或某集团的特定利益,语言就总是在为非客观的目标服务,行使着命名、表述与传播特定个人与集团意志的任务,在这样一种格局中,特定意志是先存的、预存的,语言并不去论证特定意志的合法性基础,或者无批判地去接受特定意志的控制,在此前提下传达着特定意志,这样,语言就不可避免有了某种主体性形而上学的特征,罗兰·巴特等学者致力于揭示社会各领域中流通着的语言严严实实掩盖着的、起支配作用的各种资产阶级编码,试图展示出特定意志以语言为遮掩贩卖包括意识形态在内的种种私货的勾当,也就正是为此而发的。

这一点,在把叙述力量推至极端的现代西方和当代中国某些小说家那里体现得很清楚。先锋小说可谓代表。比如在一些先锋小说家看来,称“小说是讲故事的”,这说法不一定有意义,因为讲故事并没有为听故事而存在的必然义务,正相反,小说可以不再为了满足听的需要而无条件地牺牲讲,如果说以往的小说是讲故事向听故事负责,那么先锋小说则把故事从听的奴役中解放出来了,尽管先锋小说家声称,这并不意味着个人的主观表达之需得到了强化,但“主体性”这一“小说叙述的本质”显然被浓墨重彩地提出来了:“它(故事)在此是被讲述的,在讲述中诞生并被讲述者任意改变。”总之,“小说之所以是小说不仅在于它是故事,关键在于它是讲故事。”“小说就是讲故事,其重要部分不在于‘故事’,而在于‘讲’。”〔1〕这番颇具理论色彩的表白,已经不难看成先锋小说的创作旨趣。细察之下我们马上会发现,先锋小说对叙述(讲故事)的这种极力张扬,说到底仍同它们对语言的某种出于定势的简单化理解有关,它认定讲故事是为了听故事,这种作为出

〔1〕 韩东:《小说与故事》,见林建法、傅任编选:《中国当代作家面面观》,华东师范大学出版社2002年版,第293—294页。

发点的理解就已不恰当地设定了一个前提：讲是有目的的，其目的是让人听。这本身显然只是从工具性意义上对语言所作的理解。在这种理解未从根本上得到反思和超越以前，突出讲故事这一方重要性的做法仍对语言的全面内涵视若无物，而只在叙述层面上更下工夫，无形中将语言的目的从“听”转换为了自我主体性力量，其工具性功能是不变的。马原、叶兆言对海明威发自内心的虔诚借鉴，残雪笔下那些经常以抽象符号为名字的人物和明显带有博尔赫斯、卡夫卡痕迹的叙述手段等，都不顾我们的目瞪口呆，把叙述的力量淋漓尽致地展现在了我们面前，对之的评价是一回事，看到它们在语言上的强烈叙述化，则又是另一回事。

当内涵被恢复后，语言不只叙述可言说之物，还言说不可言说之物。更准确地说，语言的工具性一面叙述可言说之物，对小说而言，它暗中设定的是语言与故事之间的一一对应，故事被认为必然可以被合法地加以叙述，语言被认为完全可以作为媒介来把故事叙述出来，无论这故事出自何人意图与设计，这就是故事可言说的含义；语言的上升性一面则进而叙述不可言说之物，对小说而言，它超越了语言与故事的先在对应，不断灵活配置出故事的各种意义来，故事变得无法再在任何一种先在的意义视野中被加以叙述，这就是故事不可言说的含义。叙述学声称不存在前语言的故事，实际上只是指不存在前于工具性语言的故事，这种说法在指出工具性语言之外无故事的同时，也否认了语言除工具性内涵之外再无其余内涵，对此，我们无法同意，在我看来，故事确实无法前于语言，故事仍始终在语言中被叙述，但这时的语言已经拥有了上升性内涵，成为了话语。

上述对现代叙述学理论症结的清理考察，结论很清楚：小说的故事不止于叙述学意义上的故事，小说中存在着两种故事，叙述学意义上的故事，以及，超越了叙述学意义的故事。

第三节 小说中故事的类型与层次

基于以上分析,我们把小说中的故事区分为超越了叙述学意义的故事和叙述学意义上的故事。两者分别对应语言的上升性内涵和工具性内涵。以下,分别就这两种类型的故事作一阐述,并以对语言的态度为标准予以具体的分类。

一 超越了叙述学意义的故事

超越了叙述学意义的故事是由话语灵活配置着意义可能性的故事。尽管“话语”一词已被我们在前面屡屡运用,为了集中展现它在小说故事中的力量,我们仍有必要先对它作基本界说。所谓话语,指知识的相对、有条件的、经各种势力交锋争执后形成的语言表述。交锋是无限的,因而话语带来的意义可能性也是无限的,在小说中,话语形成的故事大致有以下几个特征。

首先是非主体性。这是话语型故事最重要、醒目的特征。故事不是由小说家的主体意志单向设定的,其意义是由语言灵活随机地配置出来的,无论小说家还是读者,都不行使垄断故事意义的主体性任务,故事一产生出来便获得了自己的无限可能性,无限可能性便取消了有限可能性,后者即任何单方面主体试图独占故事的可能性。

其次是非实在性。这是非主体性特征的必然推论。小说中,故事既已不来自任何单方面主体的意图控制和设计力量,它随即也摆脱了相对于主体的客体命运,超越了实在性地位,开始成为可供各方势力交锋争执的公共空间,无数针对这个故事的可能意义自由地从中生发出来,但故事本身却不为任何一种意义所专门占有,这样,故事超越客体性,而达成客观性。

从这两个基本特征出发,不难推出第三个特征:开放性。由于不受制于任何单方面主体力量的意图与设计,故事摆脱了二元对立格局中的客体性而达成着自由的客观性,自由的开放性遂成为这种故事的显著优势。由于在话语的力量运作下,故事超越了主体性和实在性色彩,而允许无数意义可能性同时并存,占有意义的特权被打破了,我们自由地参与到故事中去,自由地赋予故事以意义,这成了完全可能的,故事就在我们的自由参与中敞开永久活力。

上述三个主要特征的最终旨归,显然是超越性。超越了叙述学意义的故事就是超越性很明显的故事。当然,在这些特征中,为超越性奠定根本基础的还应推非主体性。在非主体性程度上,这种故事,内部也存在着强弱。根据故事的非主体性程度,我们可以将这种故事再具体划分为由强到弱的两大层次:非主体性强层次和非主体性弱层次。

(一)非主体性强层次

这是指小说中的故事彻底超越主体力量的占有或垄断、极大自由地促发各种意义可能性合法共存、在这样的话语运作中充分显现出具体、客观小说世界的层次。它是小说中故事的最高层次。在这一层次中,故事得到超越,首先超越了小说家的意图与设计,往往连小说家自己也不曾事先考虑到该故事的意义,就是说,该故事的意义在超越小说家觉知的同时,开启着各种可能性。

一个典型的例子,是美国现代作家福克纳的意识流小说杰作《喧哗与骚动》。故事发生在上世纪头两个十年里。美国南部的没落地主康普生先生和太太有三个儿子,昆丁、杰生、班吉和女儿凯蒂,他们一家同诚实善良的黑人女佣迪尔西住在一起,出场的主要人物还包括迪尔西的丈夫罗斯库司、大儿子威尔许和小外甥勒斯特等。做过公理会牧师的康普生先生早早去世了,四兄妹从小一块儿长大,但凯蒂成人

后与人私订终身,生下了女儿小昆丁并寄养在母亲家,老大昆丁难以接受这一切居然自杀,老二杰生恨透凯蒂,逐渐掌握了家庭管理权,性格很像凯蒂的小昆丁在某一天也不明不白离家出走了,这便是故事的概貌。

然而,我们是在反复通读了好几遍小说后,才逐渐弄清这故事概貌的,倘非如此,我们一上来以及在阅读这部小说的很长时间里,根本得不出故事的清晰概貌,因为这部小说是从三十三岁的白痴——康普生家老三班吉的混乱意识活动开始的。这开场难道不令人觉得奇怪吗?

因为是白痴,脑海中的意识活动也便东跳西跃,变得颠倒而混乱了。我们都看到,在这长长数万字里,福克纳充分运用了后来被评论家们津津乐道的意识流技巧。仔细观察,班吉的每次大幅度时空倒错,往往是随机的,福克纳调动起视觉、听觉和嗅觉诸方面的诱因,让班吉自由穿行于当下和过去之间。比如:看见马车辘轳,想起从前坐马车的经历,看见“绿花丛”(实为草地),想起从前穿过草丛偷偷给毛莱舅舅送信的事,看见大铁门,又想起自己从前在另一扇铁门外傻傻追逐女学生和被人打的往事;听见“开始”、“瞧见”、“抱他”等词,想起从前在听到这几个词时的场合下发生的一系列事件;闻到树的香味,又想起从前和姐姐凯蒂在一块儿的故事——那时,凯蒂身上恰好抹着香水。总之,这开始的一大段,读来纯乎是一堆丧失了有机时间关联的事件碎片,福克纳干嘛这样写?

在我看来,福克纳这种写法的匠心在于,他一上来就用时空倒错的意识流手法,朝我们端出了整个故事,或者更确切地说,端出了整个故事的可能性。正由于班吉是个精神不健全的白痴,他的意识活动更容易因为各种视、听、嗅觉触媒而随机呈现出各式各样的纷乱意识内容,这些意识内容尽管表面上毫无联系,却已经在暗中酝酿和发动着

故事的各种可能性。就此而言,小说以白痴班吉眼中的世界发端,是相当深刻的,值机心和利欲充斥的当今,更能够体察世界真相的其实恰恰是一种愚拙。福克纳本人动笔写这个凭借愚拙突现世界全部意义可能性的开场时,他也并没有像上帝一样全然安排好整个故事,就像传统小说家热衷于做的那样。他也在和我们一起观看着这个故事接下来发展的可能性:这样一些意识碎片透露出来的无数故事可能性里,我应该看到哪一种呢?

他就这样观看着故事发展的可能性,而且是一遍遍观看的,除了从白痴班吉的视角观看,他还从老大昆丁的视角观看,看到凯蒂的私情,从老二杰生的视角观看,看到小昆丁的讨厌和当家做主的快活,这样还嫌不够,干脆自己出马,亲自观看了一遍,看到小昆丁的出走和迪尔西上教堂,直到最终加上一个完全出于自己全知视角的附录,看到康普生一家在几十年间的活动脉络,故事就这样被福克纳不厌其烦地一连讲了五遍,才清晰起来,小说方才形成。

在福克纳这样观看着的时候,一种属于他的故事发展可能性越来越清楚了。于是我们才可以理解这部小说里的两个重要问题。其一,为什么福克纳从前面四个视角观看故事的时间设置,依次是一九二八年四月七日、一九一〇年六月二日、一九二八年四月六日和一九二八年四月八日呢?这颠来倒去、看似无关的四个日子,是福克纳随意选取的吗?决不是的。最后两个日期和第一个日期先后顺承、连贯成一线,意味着福克纳逐渐观看到了故事的合理脉络,故事终于变成可能的了。其二,为什么这个故事越往后叙述,意识流描写越来越少了呢?第一部分班吉观看到的世界是意识流描写最集中的,第二部分昆丁观看到的世界、第三部分杰生观看到的世界,也分别因他们的神经质和偏执而时有意识流描写,但比第一部分大大减少了,到了第四部分和附录中,福克纳已不再运用意识流手法、而是径直采取全知描写了,这

也意味着,福克纳的观看正逐渐获得成果,他越来越看清楚这个合理发展着的故事了。

就这样,福克纳把故事观看了五遍,实际上,这故事也可以被我们无数人观看,观看出无数种可能性,更奇妙的是,当我们回过头发现自己的观看结果和福克纳不一致时,我们的观看并没有失去活力。在这里,创作主体的武断干涉力量被彻底排除了,现代小说在艺术上的深刻变革典型地体现出来了。

在《喧哗与骚动》讲述的这个故事中,意义的自由可能性之所以能够自然地显现出来,乃依靠语言在话语层面上的上升力量。我们看到,如果没有意识流作用下的时空变换,如果没有不同视角之间的叠合、互补与连接,故事是难以达到现在这种引导人们一起来观看其中发展可能性的效果的,这些手法,归根结底都落实在话语上,离开对话语的自觉尊重是不可想象的。许多优秀的小说故事都保持着这份尊重话语的倾听,正是谦逊的倾听,成就着这些小说恒久动人的故事魅力。

非主体性程度强的故事,相对来讲最有力地保证了语言在话语层面上的展开,读着这种故事,我们常会感到一种意在言外的不满足,一种余味不尽的想象,或者说一种无言的震惊。

(二)非主体性弱层次

这是指小说中的故事虽开始超越主体力量的占有或垄断、但留下了小说家一定程度上的意图与设计、小说家的意图与设计不排斥而是引发着其他各种意义可能性都来参与、在这样的话语运作中仍然显现出具体、客观小说世界的层次。在这一层次中,故事也得到超越,但小说家通过自己的意图与设计超越了它,小说家自己事先已经考虑到该故事的意义,而且,该意义相对而言具有普适性,通常容易获得我们的共识,尽管如此,我们在尊重故事的前提下也还是完全拥有赋予它其

他可能意义的余地。就是说,该故事的意义在小说家觉知的同时,开启着各种可能性。

许多优秀的小说经常讲述奇幻想象性世界中发生的故事,这种故事的特征是:在思想上,往往深刻触及人类共同的命运,具有鲜明的终极关怀色彩;在艺术上,则每每以不同于日常现实生活的面貌出现,多以荒诞、变形、夸张等手法出之,又具有突出的隐喻色彩。这种故事,常常寄寓着小说家在觉知状态下的某种认识意图,贯彻着小说家在觉知状态下的某种设计,他就在讲述这样的故事中实现着意义的超越,并形成容易获得我们共识的意义指向,我们在这种意义指向中可继续赋予故事以自己的意义指向,但我们的意义指向一般不会与小说家的意义指向在根本上产生过大分歧。

我们打算在此讨论的一部小说作品,是一九九八年诺贝尔文学奖获得者、葡萄牙当代著名作家萨拉马戈的《失明症漫记》。一座无名城市的居民们在某一天里,忽然接二连三患上神秘的“白色眼疾”而失明了,整个故事里,只有医生的妻子没有失明。为了控制失明症继续蔓延,也为尽量减少不良社会影响,政府将失明者及与之有过接触者关进了一家隔离检疫所,并向他们严格地发布了包括“如果发生火灾,消防人员皆不来救”、“如果有人死亡,就近掩埋”等冷酷无情条例在内的十五条训令,医生妻子也假装失明,和医生一起进了隔离所。被关进来的失明者越来越多,已近三百人,隔离所里的盲人之间开始发生一系列冲突,先是一些人试图偷着逃跑,却被看守打死,接着,为了争夺有限的食物,盲人之间展开明争暗斗,一个持枪的盲人成了一伙盲人流氓的头头,霸占食物并对其余盲人进行欺侮,甚至极为恶劣地要求各宿舍轮流送女盲人来供他们泄欲。在医生妻子带领下,盲人们开始反抗,流氓头子被医生妻子用剪刀扎断了喉咙而死,可他们仍敌不过流氓们。最后,一名盲人用打火机发动了一场大火,盲人们趁火势蔓

延之际冲出隔离所重获自由,却发现整座城市已经因失明症而瘫痪,到处一片狼藉,散发着恶臭,就在大家濒临绝望的关口,第一个失明的人恢复了视力,继而盲人们纷纷重见光明,他们用自己的眼睛看到了这个已面目全非的城市。

这个故事有何意义呢?如果说福克纳在《喧哗与骚动》中借助白痴班吉的所见所闻彻底展示我们所生活着的世界的真相,那么,萨拉马戈这部力作则借助失明以后的种种境遇同样彻底展示我们所生活于其中的世界的真相,精神不健全的人和眼盲的人,往往正是能洞见到智慧的人,诚所谓“绝学弃智”(老子),海德格尔对在“盲的”状态中领会本真存在的肯定如今便在这部小说中得到了形象印证。整部小说不是在抽象地灌输这一想法,而是将这一想法溶解于形象生动、颇具可读性的具体故事中。小说结尾处,复明了的人们油然喊出“我看得见了,实际上,这倒很像另一个世界的故事,在那个故事里人们说,我失明了”这句心声,这暗示着,复明所见的世界未必以其本真面目为我们所理解,倒恰恰是失明以后,世界的本来面目才不动声色浮现出来,诸如社会对异己者的无情排斥、暴力的特权奴役和反暴力的尊严自由、生存境遇的尴尬等主题,无一不赤裸裸暴露于这个失明了的世界中,直逼我们每个当代人的灵魂深处,令我们无法不去坦然回答这些事关人类命运走向的问题。这难道还没有体现出小说家卓越的超越性吗?小说不断回响着小说家赋予它的这种超越精神,如在失明的情况下,戴眼罩的老人受到一双温柔的手洗浴、擦身,体味着人与人之间美好纯真的感情,可当人人都复明后,他却因为真实的皱纹和秃顶而无法再唤回戴墨镜姑娘的爱,又如医生的妻子在隔离所安慰戴墨镜姑娘,“我们所有人都有软弱的时候,重要的是我们还会哭,在许多情况下哭是一种获救,有的时候我们不哭就非死不可”,因为哭是永远属于人的真实情感,只有作为人坚强、自尊地好好活下去,不幸才会有必

将被克服的希望,戴眼罩的老人也告诉姑娘,如果不是怀着失明症终将被战胜的希望,他早就不活了,医生一句“不想看见的盲人是最糟的盲人”道出了希望力量的不灭,医生妻子最后说出的“没有盲人,只有失明症”则更将这种信念推向了撼人心魄的高潮。这代表着小说家的意义设定,当我们读完小说,虽然也可能给出其他意义解读,如关于社会伦理规范的探索、关于爱情真谛的诘问等,但我们深感自己的意义解读无法从根本上否定小说家的设定,我们赋予小说的意义可能性,是能被小说家赋予小说的意义可能性包容和吸收的,就此而言,话语的力量仍然被深深地见证了。这在语言层面上也能体会到,小说从头到尾基本上以不同人物之间频繁的对话来推进故事,并未将小说家本人的意义设定直截了当地付诸语言表达,密集的对话推进,实际上极为自由地打开着多种不同视角的交流和碰撞,这使意义从一开始便不独断定于一尊,而是引入了话语的开放空间。

从这个例子不难体会到,非主体性弱层次故事的特征是,小说家赋予小说一种相对显得普适的超越性,与此同时,这又不排斥我们其他人也能赋予它超越性。

二 叙述学意义上的故事

这是指非话语力量——知识的绝对、无条件的、排除在话语协作力量外的语言表述——支配和控制下的故事。它带来的意义可能性则是有限的。具体地分析,这种故事大致也具有以下几个特征。

首先是主体性。这是叙述学意义上的故事最重要、醒目的特征。在这种故事中,小说家本人赋予小说的意义倾向性变得突出,由此带来的叙述性因素变得鲜明,甚至到了不再允可我们动摇该倾向的程度,我们从故事一开始便听到小说家本人强烈的声音,它贯穿整个故事,干涉我们的意义参与,极而言之,创作主体对故事意图的设计直接

决定着我们将接受这个故事的程度。

其次是实在性。这是主体性特征的必然推论。故事既然已受到小说家主体意图与设计的安排,它便成了单纯体现这一先在预存意义设定的产物,一方面,故事在小说家的精心布局下可以变得相当离奇和精彩,紧紧吸引我们的注意,另一方面,当读完故事后,我们总感到意义已经被小说家本人彻底耗尽,面对这样的故事,我们往往已感到无话可说了。

从以上两点,不难推出第三个特征:封闭性。由于小说家主体单向牵引着故事的意义走向,故事在这种被牵引中体现出意义上的一元性,它实际上便已经暗中规定了我们阅读故事时的意义走向,由于小说家对故事的支配姿态和故事在小说家支配下的意义预成性,故事在言语层面上极尽变化之能事,各种叙述技巧每每被推至淋漓尽致的地步,故事由此显得分外好看,与此同时,更高层面上的、可供不同主体间有效交流、沟通和对话的客观性空间,在这种故事中则并不明显。

上述三个主要特征的最终旨归,是超越性维度有意无意被遮蔽。叙述学意义上的故事的超越性并不明显。导致这一遮蔽的根本基础,还应归于主体性。在主体性程度上,这种故事内部也存在着强弱。根据故事的主体性程度,我们也可以将这种故事再具体划分为由弱到强的两大层次:主体性弱层次和主体性强层次。

(一) 主体性弱层次

这是指小说中的故事基本无所谓意义,而往往以精彩的叙述影响我们,可读性成了故事的显著特征。从常理来说,我们为什么会接受一个并没有多少意义的故事呢?这是因为,人尽管是追索意义的动物,却并不总乐于追索意义,人也有将意义暂时悬置起来的愿望和权利,这样,我们读小说时可能只意在娱乐和放松,反过来,小说家可能只图大力把故事讲得好看,迎合我们娱乐和放松的需求。由于小说家

不朝着这种故事中人为地注入意义倾向性,无意于左右我们的意义判断,我们可以对这种故事作出自己的意义判断,但故事不对我们的意义判断负责,它就是只被小说家讲述出来的。

有人会问,上面已谈到的非主体性弱层次上的故事,不是也展示着小说家本人的意图和设计吗?它和这里所说的主体性弱层次故事有何区别呢?区别在于:非主体性弱层次故事仍以顺从话语运作力量为前提,小说家对这种故事的意图与设计,不排除其他人可以继续平等、开放地参与意义建构,因而,在话语力量的作用下,这种故事的超越性很明显;与之不同,主体性弱层次故事一般不以顺从话语运作力量为前提,小说家对这种故事的意图与设计一般排除着其他人继续平等、开放地参与意义建构的空间,因而,在非话语力量的作用下,这种故事的超越性不明显。为了说明这种区别,不妨来比较一下两部题材相同的长篇小说:法国当代“新小说”代表作家米歇尔·布托尔的《变》和中国新时期女作家皮皮的《渴望激情》。

这两部作品都讲述了中年男人的婚外恋故事。《变》中的男主人公是个已微秃顶的四十五岁男子,担任着斯卡贝利打字机公司巴黎分公司经理一职,这天一大早他瞒过公司所有人,一反常态地坐上八点十分开的火车的三等车厢,去罗马再度密会情人塞西尔,预备停留两夜,他甚至没通知后者。他的妻子、受着“宗教和资产阶级的教育”的昂里埃特和他曾是大学同学,现在他和她早已失去家庭生活的激情,两年前去罗马出差时在餐车里偶然结识年轻的塞西尔,后者结婚两个月丈夫就出车祸死了,两人迅速相爱并持续着每周一次的暗中偷情,他打算接她来巴黎,安排她去某旅行社工作以结束两地来回的不便。夫妻的情感裂痕越来越严重,四个孩子已经学会不时嘲笑他们的父亲,他干脆把塞西尔带到家中,让妻子和她见了一面,本来担心的争吵并未发生。整部小说就是在讲述这个男人在从巴黎开往罗马的车上

近二十个小时中的意识活动,最后,车抵罗马,他却改变了主意,不去见塞西尔了,他发现自己和两个女人之间都产生了危机,遂打算找家旅馆写本书来填补空白,下周一晚上再若无其事回家。与之相仿,《渴望激情》中的男主人公、报社摄影部主任尹初石人到中年仍颇具魅力,妻子王一是大学中文系教授,女儿小约聪明可爱,一家三口过着平静的生活。电视台漂亮女记者戴乔偶然认识并爱上了尹初石,与此同时,王-在学校也被澳洲外教康迅热烈地奉为了梦中情人。良心和责任使尹初石在两个女人之间徘徊挣扎,他终于和戴乔同居了,王-撞破了这一切,令尹初石惊讶的是,平素柔弱的王-竟然也有了外遇康迅。故事以戴乔遭到情感挫折后自杀、康迅离开王-、王-又以关怀丈夫的贤妻形象回到尹初石身边试图重新开始两人的生活、尹初石却怀着深深的歉疚留书离家出走而告终。

故事十分相似且并不复杂,要评判这两部小说的高下,便需要从对待故事的态度上着眼。《变》作为“新小说”的典范作品,通篇采用第二人称“你”叙述故事,这较之全知全能的第一或第三人称,在激发故事的未知性方面已占了明显优势,这个故事的如实展开,又主要是通过男主人公活跃的意识活动完成的,前后不同时间和空间在他意识中往返自如,处于很灵活的可逆状态中,我们随便翻开小说的一页,均不难进入故事,这充分体现出话语的自由力量,就是说,小说家虽对故事有着整体上的设计,却并未将故事做尽做绝,堵闭我们观看它的活力,而是运用第二人称结构等语言手段无声地邀请着我们都来参与故事的意义可能性建构,它便属于非主体性弱层次上的故事。《渴望激情》相形之下,则更像一出轻快的爱情游戏,这样说没有否定它的意思,它对特定时代中男女情感关系的敏感把捉都是不错的,但这种把捉每每建立在小说家主体性介入的基础上。主体性力量,可能体现在对事件逻辑缺乏真实性的强制执行,如戴乔最后因无法与尹初石在一起而选

择撞车自杀,小约因伤神于父母的情感裂缝而躲进了尼姑庵“月亮庵”等,纵然不乏丰富的想象力,终究少了点可信性。也可能体现在那些极具戏剧性的巧合上。小说中的故事并非绝对没有巧合,讲故事总无法彻底不讲巧合,《变》中男主角和塞西尔在火车上邂逅后一个月,两人又在电影院售票口遇上了,就是一个巧合,但巧合的程度体现着小说家主体性设计力量介入的程度,《渴望激情》里的几个巧合比起《变》的这个唯一巧合来,就显得夸张多了:尹初石和母亲在酒店聊天,遇到一位主动和他搭话并对他留下了好印象的老妇人,后者居然就是戴乔的母亲;他刚隐隐察觉到王一的私生活有问题,就在校园的小树林里撞见了王一和康迅正恋人般约会的一幕;等等。这类主体性介入力量反映的是非话语力量的设计和安排策略,它使故事落在了主体性弱层次上。这个具体对比,有力地向我们展示了非主体性弱层次故事和主体性弱层次故事的不同。

如果稍作区分,主体性弱层次上的故事有两种具体表现:一是,故事表面上也道出某种意义,但该意义是小说家无心为之的,也是我们不以为奇的,在小说家和我们高度关注中,它被冲淡了,置于了次要地位;二是,故事本身已无意义踪迹可寻,它就是供我们娱乐的、放松的,在小说家对故事的设计面前,我们无所作为,只能被动接受他设计出来的这个故事。

十九世纪美国作家麦尔维尔的长篇小说《白鲸》就基本属于前一种表现。这部至今享誉世界的名著,其实叙述了一个简单的传奇故事。“裴廓德号”船长亚哈和同伴们在茫茫大海上以捕鲸为生,他极具威信,精力充沛而英勇过人,在一次追捕鲸鱼莫比·迪克时,被凶狠的后者咬去一条腿,成了从此不得不靠木制假腿继续航海生涯的残疾人,亚哈誓报此仇,为此强迫全船水手屈从自己意志,全球航行以求有朝一日追到莫比·迪克,经历种种艰辛遭遇,亚哈终于发现了这条黠

慧大鲸的行踪,又经过三天三夜激烈搏斗,亚哈终于手刃莫比·迪克,为自己报了仇,可与此同时,亚哈本人、“裴廓德号”也被白鲸掀翻于惊涛骇浪中,悲壮地同归于尽,只剩下一名幸存的水手以实玛利,向人们孤独地讲述着这个传奇故事。这无疑是一曲人类英雄主义的颂歌。纵然如此,我们今天读着这部小说时会觉得它其实远谈不上深刻,它传达出什么过人的意义呢?如果有,无非是小说中插叙“有主鲸和无主鲸”这段鲸类历史知识时点出的一句“世界的人权和自由不就是无主鲸吗?人类的思想 and 见解不就是无主鲸吗”,这声对人类高于万物的自由权利的礼赞,称得上什么深刻独到的思想呢?可见,麦尔维尔和我们一样,都不在意故事背后的意义问题,而只关心讲好这个童话式的传奇故事。为此,小说在叙述技巧上极尽迷人之能事,与捕鲸史的平行穿插叙述,意在保持悬念的节奏,使我们对惊险无比的情节欲罢不能。我们的这一切反应,实都体现出小说家主体性力量自始至终的操控,没有麦尔维尔对传奇情节的精心设计和强烈诱导,以及由此带来的语言节奏上的激情澎湃,我们不会对这部小说产生感觉。就此而言,《白鲸》是一个主体性弱层次故事。同样的故事还有德国当代作家聚斯金德的长篇小说《香水》。小说讲述了有着超级嗅觉天才的格雷诺耶接连杀害二十六名少女、从她们身上摄取香味供自己制作香水的故事。显然,这是个比《白鲸》更令人匪夷所思的传奇故事。从这个故事里寻找意义同样会让人失望,它又体现了什么了不起的意义呢?勉强说,充其量无非是“个人试图通过自己的行为引起公众注意”之类在古今小说中屡见不鲜的主题,和麦尔维尔一样,聚斯金德显然也意不在此,他把全部气力都放在了如何引人入胜地一步步讲好这个惊悚的故事,唯其如此,他更在意各种诡异情节和惊人巧合的苦心设计,一句话,在叙述层面上做足了聪明工夫:赋予格雷诺耶一个天才的鼻子已属天方夜谈,用少女体香来制作香水更是奇思妙想,至于让香水制

造商巴尔迪尼刚获得香水秘方便在一夜间死于地震,则完全出于小说家为了集中故事线索而轻巧一挥的神通了。语言也由此充满了转折和变化。小说在德国乃至全世界的持续畅销表明,小说家把故事给讲成功了,一手成功打造出这个紧张故事的,不是小说家本人的主体性姿态又是什么呢?

基本能归入后一种表现的小说则更多,例如美国作家托马斯·哈里森的《沉默的羔羊》。联邦调查局新来的美丽实习特工史达琳受上司克劳福德委派,孤身去接触被关在精神病院、手上捏着数条人命的杀人魔王莱克特医生,一次次同高智商的莱克特周旋,尝试寻找另一名连剥五张人皮、被警方全力通缉的杀人犯“野牛比尔”,城府极深、镇定自若的莱克特始终和史达琳逗着玩乐,与此同时“野牛比尔”仍在继续行凶并把杀死后的少女尸体抛入小溪,参议院马丁的女儿凯瑟琳偶然落入了“野牛比尔”之手,性命危在旦夕,机智的史达琳经过不懈努力,终于从莱克特口中套出“野牛比尔”——詹姆·伽姆的行踪线索,独自赶到后者藏身的地下室成功击毙凶手,救出了凯瑟琳,而莱克特也以惊人的才智打死两名看守,逃出了精神病院。这个故事的好看自不待言,但我们读完后细加回味,它根本就不在乎表达什么意义,好看的故事就是它的全部,故事的好看紧紧维系于小说家的叙述工夫:场面在史达琳、莱克特、“野牛比尔”、克劳福德和凯瑟琳等人物之间不断转换,像电影镜头有机切换一样,极大增强着故事的紧张感,尤其是,莱克特用圆珠笔管偷偷制成钥匙、击倒看守并趴在地上佯装被打死且弄花了脸的看守、巧妙借医务人员的急救坐车逃离精神病院这段,不能不令人由衷佩服小说家高超的想象力,倘若我们不接受小说家主体性力量的这番布局,小说的故事就是不可理解的,要揭开凶手真面目就得老老实实跟着小说家主体设计走,这就是主体性弱层次上的故事的效应。类似的作品还有马里奥·普佐的《教父》。小说以考利昂家

族为主要人物,叙述了二战后美国五大黑手党之间争权夺利的故事。“教父”老头子考利昂老谋深算,既擅笼络人心又擅狠辣手段,一次遇刺后身受重伤,铺张扬厉的大儿子桑儿代理集团事务,策划报复行动,毕业于长青藤名校、一直不愿卷入家族势力的小儿子迈克尔主动请缨,孤身暗杀敌方家族头目索洛佐及与之勾结的警官麦克罗斯基,事成后在长兄帮助下远走意大利避祸,在此期间考利昂家族出钱雇人假充凶手把事情摆平,仇家一路追杀而来,炸死迈克尔的妻子,并派杀手刺死了桑儿,老头子康复后不得已召开会议与敌人谈判,此时在外流亡了一年的迈克尔回到美国主持大局,经过精心布置后成功地清除了内奸,反击对手,成为新一代“教父”。这也是个纯粹以情节惊险刺激赢得读者青睐的故事,试图透过它去探究意义的努力是无济于事的,小说家明显只把我们的目光聚焦在故事本身的跌宕起伏上,为有效达成这一点,叙述层面上充满机心的惨淡经营同样必不可少,不妨举个细节为例,小说写迈克尔决意独闯虎穴暗杀索洛佐,却无法佩带武器,桑儿和管家黑根事先预谋在对方卫生间中暗藏下一把手枪,嗣后迈克尔借故上卫生间,按计划取出手枪返回谈话地点,出其不意地两枪击毙对手而完成任务,我们读至此不禁要问,在那种高度戒备的场合下,事情会进行得那样顺利吗?为什么索洛佐会毫无戒心地轻易让迈克尔一人上卫生间做小动作呢?这样的情节虽很扣人心弦,但经不起理智的追问,只让我们再次看清小说家主体的介入姿态,以及为照顾故事向某个预定方向进展而刻意略过偶然因素的精巧设计,在这一设计面前,我们的反应是激动的,姿态却是被动的。

又如金庸的武侠小说。金庸对故事情节的整体驾驭,达到了高超的水平,但平心而论,金庸小说中的故事都体现出浓厚的小说家主体力量,我们对故事的传奇性目瞪口呆,折服于小说家的聪明才华,但一般也仅此而已,很难进而将对情节传奇性的这份惊讶上升为如其本然

地观看存在的那份无言震惊。究其原因,情节的热闹和时常破空而至、颇具巧合色彩是一方面,小说家对人性意义的观照往往停留在个体性层次上、甚至为了照顾情节发展需要运用个人意志将人性的正常发展形态予以变形,面对不同小说的主题需要时,不惜将人物性格朝不合理的方向人为扭转,则是另一方面。一个突出的例证是黄蓉。这个在《射雕英雄传》里精灵古怪、夺天地之造化的小丫头,只求和相亲相爱的郭靖在一起,别的什么都不顾,可到了《神雕侠侣》中,与生俱来的灵秀一下人间蒸发了,当小龙女说出“我自己要做过儿的妻子,他不会娶你女儿的”这句惊世骇俗的爱情誓言时,论年龄顶多不过一介少妇的黄蓉,态度居然比她正气凛然的靖哥哥还要不可犯,竟说出这样存天理、灭人欲、俗不可耐的荒腔走调来:“龙姑娘,你是天下武林盟主,群望所属,观瞻所系,此事还须三思。”又正色告诫杨过:“龙姑娘既是你师父,那便是你尊长,便不能有男女私情。”这便体现着小说家主体性力量介入的消极一面。即使是《笑傲江湖》这样抹去了具体朝代背景的政治寓言式故事,小说家对正邪人性的区分说到底也还是预成式而非倾听式的,体现在语言上,设计的东西多了些,观看的东西少了些,传奇的东西多了些,守拙的东西少了些,确信的东西多了些,怀疑的东西少了些,一己展示的东西多了些,与人分享的东西少了些。读金庸小说的体验是愉快的,但在愉快的背后,总体上很难感受到许多世界文学名著中那种意在言外的余韵。

主体性弱层次上的故事是去除了意义诉求的故事本身,在这一层次上,小说就完全只讲故事,小说家唯一的任务就是竭尽全力发挥自己的主体性力量,最大限度地调动起在自己创作能力范围内所能达到的叙述手段。莫言的《月光斩》是一个用叙述努力取代意义诉求的典型例子,刘副书记的人头被神秘削去并挂在了大树上任乌鸦啄食,找到身子后却不见一滴血,一个同样神秘的姑娘说服老铁匠煅打能使

人身首分离而滴血不沾的宝刀“月光斩”，可最后人们发现被杀的只是具塑料模特，大活人刘副书记又谈笑风生地出现在电视里，这样的故事除明显吸取马尔克斯魔幻现实主义创作手法把故事本身讲得惊人悸人之外，别无意义营求，它就是让人觉得好玩好看的，叙述在此占据了小说的焦点。

（二）主体性强层次

这是指小说中的故事被小说家觉知地注入了意义倾向性，这种意义倾向性通常代表属于小说家私己的思想情感。因此，我们可能落入小说家的意图与设计中去，也可能感到故事很出色，却一般很难在故事里体会到大于小说家意义倾向性的东西。如果说，主体性弱层次上的故事还只是摆出小说家的主体性姿态，那么，主体性强层次上的故事进而潜在规定了我們不得不跟着小说家走，接受他的主体性姿态。

王蒙的长篇小说《狂欢的季节》可以为例。小说叙述爱好舞文弄墨的小知识分子钱文在“文革”开始时接受号召、带着妻子叶东菊去新疆工作的故事。尽管钱文还没有完全失去自己的独立思想，狂欢的热浪已经向他逼近了。这是个不乏独立思想但却只能随着大风大浪颠簸飘零的男人，他是怎么都不敢站出来登高一呼的，却会在静夜里自家简陋的床头对老婆忍不住发几句“如果他多一点庸常的心态，多一点对于平凡世界的俯就而少一点天马行空的大手笔，对中国人该是多大福气”之类在严防隔墙有耳前提下的议论。他甚至发出感慨：“就义者一定需要为自己的选择负责么？”在全民狂欢的季节里，如此的怀疑简直令人称奇，用今天的眼光看，当然正确而深刻，问题是，这是那个非常年代里的人物正常的所思所感吗？是不是被时过境迁的作者王蒙强加上了今天的高度呢？

在中国当代小说家中，王蒙有过人的思辨智慧，但具体落实到这部小说中看，虽然语言仍然延续着王蒙一贯的高密度和膨胀感，但那

些明显只嫌多不嫌少、介入意义倾向性的表述,与其说代表人物,毋宁说代表了王蒙自己,他似乎有点急,急于化身为人物了,作者和叙述主体之间的距离靠得太拢,几乎重叠了。当故事叙述到文革进入尾声、以往的错误逐渐开始得到清算时,曾经立志死心塌地听毛主席话的祝正鸿和书记陆浩生之间有过一段对话:

“陆书记,”他叫了一声,“您知道,我也揭发过您,批判过您……”

“那当然,应该,应该,执行反革命修正主义路线,就要批判,有好处。”陆浩生这几句话说得很清楚。

其实我没有什么尴尬的。那些亲手打死了人的人,那些逼死人的人,那些捏造旁人的罪名的人,那些打自己的父母打自己的老师抢抄别人的家将抄出来的财物据为己有的人……他们都活得很好。

活得很好的人一辈子也不会忏悔。

一辈子也不忏悔所以才能活得很好。

他们无怨无悔。〔1〕

上面这段叙述中,被我们加了着重号的这个“我”,从何而来呢?小说并不是运用第一人称的,为什么写到这里,人称忽然鬼使神差地变成了“我”呢?从上下文的一贯风格看,如果这是祝正鸿的心理直白,应该在文字上有所提示,可现在我们看到的文本里的这个“我”有如破空而至,指代者显得极暧昧,“我”究竟是谁呢?这个细节,其实让

〔1〕 王蒙:《狂欢的季节》,人民文学出版社2003年版,第362页。着重号为笔者所加。

我们窥见了作者王蒙强烈的主体性介入姿态,其嘲讽口吻不自觉透露出他本人对自己在“文革”中境遇的愤懑的发泄,他下意识把自己和受害者划上了等号,也就下意识取消了超越的距离,如我们后面还将分析的,真正的作者介入,无论显性或隐性,都需要蕴含超越维度。据此,有理由保留我们对这部小说的评价:小说家自身主体性力量过度介入了故事,故事因此在满足小说家个人情感宣泄之际,缺乏客观性维度上的进一层超越,这影响了它的艺术品质。

进一步说,主体性强层次上的故事还突出体现在下面两种情形中:(1)小说家不具备超越精神,而将故事变成了主体抽象思想观念的载体;(2)小说家进行错误的超越,将故事主观地超越到明显不合理的方向上去了。

可用来说明第一种表现的小说作品,是现代著名的反乌托邦三部曲,即前苏联作家扎米亚京的《我们》、英国作家赫胥黎的《美丽新世界》和奥威尔的《一九八四》。从表面上看,这三部小说和《失明症漫记》一样,也都想象出了一个迥然不同于现实的奇幻世界。确实,三者的共同点在于,都虚构出一个相对写作时间而言的未来世界,都对人在这个未来世界里的命运作了极具反讽意味的描绘,尤其是,都得出了这个未来世界使人走向绝望的最终结论。遗憾的是,这三部小说,无一例外地成了小说家强行向读者灌输自己思想观念的抽象符号,它们在前后相关联的三点上忽视了话语的必要力量:一是缺乏文学应有的感情,将故事变作了被动承载自己抽象思想观念的附庸物;二是,对于将缺乏公共性和客观性的个人思想观念加给作品这一做法的合法性失去了必要反思,相反,认为私己性和主观性的个人思想观念是可以合法地加给作品的;三是,由于自己的思想观念本身缺乏超越性,使故事也在思想性上呈现出僵化色彩,缺乏促人上升的积极力量。

具体地看,《我们》虚构了一个充满极权主义色彩的安全卫士部,在这个组织严密监控下,人们的一举一动都失去了自由,愚蠢被认为是保障社会安定的美德,鲜活的个体思想完全被消解于抽象的集体符号中,书名“我们”就明确彰显出了极权统治下的这一严酷现实,但小说在这一现实面前显得无动于衷,不足以让我们领略到小说家的超越性力量。《美丽新世界》同样发挥着这一主题,在这个经由基因改造而成的新世界中被奉为信条的,是“个人一动情,社会就可能分裂”的豪言壮语,是“恪守习俗”的处世金针,是“仇恨孤独”的集权意识,是“才华引人上错路”的倾轧观念,更是“他们挨毒气太多,不玩滑头”这样视个体生命如草芥的麻木讥嘲。尽管如此,小说并未有效地融思想观念于具体的事件和形象的人物中,法国小说家乌洛贝克批评这部小说的人物乏味僵化,“缺乏心理分析和文采”〔1〕,塞米利安也不满于这部小说“没有通过生动的画面来说话”的明显局限,〔2〕更令人感到不足的是,小说没有对有力改善如此状况这一更为重要的问题提供健康明朗的出路,诚如布斯点明的那样,虽然这部小说自始至终充满了讽刺,但未让人看到讽刺的意义,小说家对此没有给出应有的暗示。〔3〕《一九八四》在反乌托邦力度上尤其显得激烈和恐怖,小说以主人公温斯顿一九三六年在“真理部”的工作经历为主线,画出了一幅幅极权主义制度下的可怕图景:夜里突然降临的逮捕;姓名在登记簿上被一下子除名;除了“脑壳里的几个立方厘米”之外,无论工作还是生活都始终受到严密的监视;在个人集权意志作用下严格过滤不利于当局的新闻报道和生产量数字,使历史成为一张“不断刮干净重写的羊皮纸”;删改

〔1〕 乌洛贝克:《基本粒子》,罗国林译,海天出版社2000年版,第173页。

〔2〕 塞米利安:《现代小说美学》,宋协立译,陕西人民出版社1987年版,第163页。

〔3〕 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社1987年版,第434页。

“思想上有害”的诗歌；对成千上万的人进行大清洗；使用“新话”缩小思想范围从而控制人民言论；以党的名义控制男女性关系；使用通宵不眠的电幕窃听人的行为；故意种植小树，“没有一棵大得可以藏话筒”；有计划地教青年人侦察自己父母的言行；教育孩子随时向巡逻队告密；等等。它同样没有避免前两部作品的失误之处，既缺乏动人的形象力量，诸如“谎言变成真理”的多次反复出现，又令人滋生过于阴郁的失望感，诸如“没有一种感情是纯真的，因为一切都夹杂着恐惧和仇恨”之类显然失控的声音，难怪昆德拉一反众议地指责它是“一部伪装成小说的政治思想”，将丰富的现实缩减为纯政治宣传，又将政治缩减为“典型的消极”方面，〔1〕昆德拉甚至判定，这样的小说写作策略本身也属于一种专制形式。在小说家并未赋予小说超越性这一点上，三部小说可谓留下了共同的缺陷，话语的深刻运作力量，在它们当中消失了。

可用来说明第二种表现的小说作品，则是捷克现代作家恰佩克的长篇小说《鲛鱼之乱》。和《失明症漫记》一样，这也是一部极富想象力的幻想小说。故事讲述万赫托船长在印度尼西亚群岛上偶然发现了一种送给人珍珠的鲛鱼，受到发家致富欲望的驱动，他游说大资本家邦迪予以财力上的支持，打算将这些类似人形、颇为机敏的动物当作廉价劳动力加以培植，供人类采集珍珠和开发水下建筑，然而，随着这种欲望以及由此而来的捕杀行为日益加深，鲛鱼的数量反而越来越大，更可怕的是，鲛鱼们逐渐掌握了人类的技术，而且连人类表现为过度掠夺和侵略性扩张的法西斯思想也一并吸收到了自身中，灾难开始了，鲛鱼们抢夺到人的武器，发起了比人类捕杀行为更具力度和破坏

〔1〕 昆德拉：《被背叛的遗嘱》，孟湄译，上海人民出版社1995年版，第207页。

性的大举反攻,袭击大陆,扩充海面,淹没土地,妄图消灭人类,甚至逼得人类被迫与之谈判,结果是鲛鱼依旧大肆繁殖,对人类构成越来越大的威胁,故事最后以鲛鱼们自相残杀、分崩离析、人类得以保全而告终。这个故事尽管寄托了小说家对上世纪三十年代中期法西斯军国力量的深切愤慨,但在我们看来,由此带来的故事的超越性,在方向上是不恰当的。小说试图表达的基本思想,应该是人对世界的无休止侵占欲导致异化,终于反过来危及人自身的生存,故事快要结束时作者的一句“看到人类如何出于自己的意志,不惜一切代价地冲向毁灭”就体现出了这一思想。问题是,人类造成的灾难,应该由人类自己来积极探索合理解决的方案,怎能把解决之道归于那个被人类自己造成、反过来危及人类的对象的自我毁灭呢?换言之,在这个充满讽喻色彩的奇幻故事里,鲛鱼群体纵然演变成了威胁人类的力量,但它们一开始毕竟是作为人类侵占欲的受害者面目出现的,那么我们有理由追问,鲛鱼群体最后的自我消亡,给这场灾难的始作俑者——人类留下了什么呢?故事的这一归宿没有在人类自身的反省性上实现合理超越,反而给人以同情人类的印象,无形中更带来令人类开脱责任的消极效果,小说的思想意义因此被削弱了。

主体性强层次上的故事承载着小说家赋予它的明确意义,超越性因而而不明显,它很容易粗暴地僭夺读者参与意义可能性建构的可能,我们有时批评的主题先行之类小说创作不足,基本上就因为小说家的笔落在了这一故事层次上。

三 小结

有一些表面上极端的说法似乎向我们显示,小说无须意义,如美国当代作家索尔·贝娄反对进行“令他痛惜的深入理解”,他不以为然地指责道,“恐怕理解得最深的读者,就是那些对自己最没有把握的

人。尤其令人不安的猜疑是,他们更爱解释而不是感受困难。”〔1〕纳博科夫也以差不多口气谈到,一部小说不是“关于某事”,而是“事情的本身,本质”〔2〕,故事本身就是小说本身。这种说法成立吗?应该看到,当这样表示的时候,贝娄和纳博科夫没有决绝地让故事与意义一刀两断,并未明确地把意义驱逐出故事王国,他们反对的只是那种不关心故事、而一厢情愿挖掘故事(感受)背后深刻意义的做法。这种做法,在开始读小说故事前即已预设了“这个故事是有意义的”,因此不可避免地体现着形而上学现成论立场。他们对这种立场的拒斥是正确的、可以理解的,换言之,他们反对的其实只是被包括小说家和读者共同在内的主体所现成垄断了、独占了的意义,而非原本含有生成性内涵的意义本身。这更证明了意义在不同类型故事中的命运确不一样。

至此,我们可以对小说中故事的类型与层次作一个小结。小说中的故事有超越了叙述学意义的故事和叙述学意义上的故事之分,两者的相同处在于,都讲述着故事,不同处在于,前者依托于话语的运作力量,具有非主体性、非实在性和开放性特征,后者则来自非话语力量的支配,具有主体性、实在性和封闭性特征。进一步看,超越了叙述学意义的故事以非主体性这一根本特征为划分标准,又有非主体性强层次与非主体性弱层次之分,两者的相同处在于,都讲述着故事,故事都被赋予了意义,故事的超越性明显,不同处在于,前者产生于主体非觉知状态,后者则产生于主体觉知状态。同样,叙述学意义上的故事以主体性这一根本特征为划分标准,也有主体性弱层次与主体性强层次之分,两者的相同处在于,都讲述着故事,都产生于主体觉知状态,但故

〔1〕 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社1987年版,第411页。

〔2〕 纳博科夫:《文学讲稿》,申慧辉译,上海三联书店2005年版,第103页。

事的超越性不明显,不同处在于,前者基本取消了意义的诉求,后者则仍被赋予明确的意义。从非主体性强层次故事到主体性强层次故事,非主体性程度由强转弱,主体性程度则相应地由弱变强。小说中故事的这些类型与层次,在语言层面上突出地表现出来,在超越了叙述学意义的故事里,倾听多于表达,非主体色彩的话语协作主导着故事展开,在叙述学意义上的故事里,表达多于倾听,主体色彩的叙述主导着故事展开。当然,我们的这一小结不是绝对的,与其说代表了一个必然的结论,不如说代表了一种可然的描述。在我的小说阅读视野中,小说中的故事可以被这样来描述,至于这一描述是否对他人也普遍有效,则同样有赖于话语的证明。

最后,还留下一个值得稍作辨析的问题。那就是读者对两种故事类型在接受上的不平衡性。

虽然我们上面把两种故事同时看作小说本体论的研究对象,同时纳入小说本体论的研究视野中,但人们很容易产生这样一个疑问:超越了叙述学意义的故事的被接受过程,事实上并不如叙述学意义上的故事的被接受过程来得顺利,前者比后者更具超越性维度这一理论分析,事实上不易改变它们在被人们接受时每每正好相反的不平衡性:一般不具备超越性的叙述学意义上的故事,反而在现实生活中更易受到青睐。这又是否意味着,小说本体论对这两种故事类型的兼容研究只流于理想化预设、而不具备实践上的有效性呢?

对这个问题的回答,首先得弄清提出这一问题的人所持的主要理由。许多人之所以偏爱阅读那些故事叙述得好看的小说,是因为觉得更能给自己带来快乐。他们宁愿选择《鹿鼎记》也从不轻易打开《喧哗与骚动》,难道后者能比前者更普遍地使他们感到快乐吗?后者在被认真接受的程度上远不如前者,即为有力证明。那么,更能够给人带来快乐的叙述学意义上的故事更应当成为小说本体论的研究对象吗?

“给人带来快乐与否”是一条区分好故事与坏故事、好小说与坏小说的更合理的标准吗？当我们声称一个小说家在小说中讲的故事使我们感到快乐时，究竟是什么意思呢？

除前面已经指出的“读者接受维度只能作为评判小说成败的必要条件”这点外，从康德到海德格尔的一条学理线索，为透彻回答这个问题提供了启示。康德在判断力批判一开始就对快乐感作了分析，快乐感在他那儿被称为(中译为)快适，如他反复表示，快适就是“使人快乐”〔1〕，对某人来说“就是使他快乐的东西”〔2〕，它是通过感官进入内心的“享受的愉快”〔3〕。鉴赏判断中不存在快适，因为，鉴赏判断只要混杂丝毫的利害在内，即依赖对象实存，就不是纯粹鉴赏判断了，快适就正是一种“任何时候都是与其对象上的某种利害结合着的”情感。〔4〕康德认为，感觉包含双重含义，客观的感觉属于知觉(如草地的绿色)，主观的感觉是情感(如对草地绿色的快意)，快适属后一含义，即主观的感觉，〔5〕它被实存客体所刺激而来，其实质不包含关于客体性质的任何判断，只是一种人人都有自己方式的享受，就是说，快适只是对对象的某种兴趣和欲望，这种愉悦是对象实存“对于由这样一个客体所刺激起来

〔1〕 康德：《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社2002年版，第41页。

〔2〕 同上，第44页。

〔3〕 同上，第133页。

〔4〕 同上，第44页。

〔5〕 这里显示出康德美学的某种矛盾。康德是并不反对情感在鉴赏判断中的地位，《判断力批判》第一节就开宗明义指出，鉴赏判断不是逻辑上的，而是感性的，其根据是主观的，表象在“情感的名义下”完全关联于主体的生命感(康德：《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社2002年版，第38页)，他反复重申这个意思，认为“美没有对主体情感的关系自身就什么也不是”(同上，第53页)，鉴赏判断是“建立在一种情感上”的(同上，第129页)。但在此康德又将快适也划入情感，称为“主观的感觉”，鉴赏判断对快适的排除遂有危及自身合法性基础之嫌。联系康德美学的整体才能发现，康德之所以不反对鉴赏判断中的情感，是因为这种情感超越了个体感觉层次(那恰是快适所依赖的情感)、已经变得普遍共通了。

的我的状态的关系的前提”〔1〕,它并不达成对对象的判断,而只见出对象面前的“我的状态”,“对于无理性的动物也适用”〔2〕。因此康德进一步认为,在鉴赏判断中,对对象单纯主观的审美的评判先行于对对象的愉快感,因为鉴赏判断所普遍传达的是内心状态,而内心状态乃是想象力和知性朝向一般认识自由游戏的情感状态,鉴赏判断不是认识,却“如同”趋向某种一般认识,〔3〕体现出与一般认识的“相称”〔4〕。如此一来,快适在鉴赏判断中已无合法存在可能。但在《判断力批判》第41、42两节,康德又作了某种程度的回旋,对基于快适的“兴趣”进行了这样的论述:鉴赏判断不以任何兴趣为规定根据,但却在纯粹审美判断给出后,间接地与兴趣结合:一是对美的经验性(即出自某种人类本性中固有爱好)的兴趣。但就鉴赏力揭示我们的评判能力从感官享受转向道德情感、因而成为人类诸先天能力之一个中介环节来说,这种兴趣的意义不大。二是对美的智性的兴趣,即对通过理性先天规定的美的兴趣。自然美能单独唤起直接的兴趣,进而与道德情感的内心一致,而艺术则并不与直接的兴趣结合,只唤起间接兴趣,只能通过其目的、而永远不能以其本身引起兴趣,这种兴趣之所以间接,在于它掺入了某种道德理念。由此,康德才终于逐渐引出“美是德性的象征”,以审美判断力批判联结起纯粹理性批判和实践理性批判。

要求小说家全盘接受康德对快乐感的上述阐述,这并不明智,尤其是,他以道德来引领审美,在文学日趋泛化的当今未必是唯一可取的途径。我的兴趣只在于,康德挑明了快乐感背后的主体性利害动机,这对我们今天讨论“判断小说的好坏是看它有没有带给人快乐吗”

〔1〕 康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社2002年版,第41页。

〔2〕 同上,第44页。

〔3〕 同上,第53、77页。

〔4〕 同上,第75页。

这个问题颇具裨益。在不作清晰追究的前提下,“快乐”这种情感的内涵往往是暧昧模糊的,它可能只是在激发起人对自我意识的重复性肯定和张扬,或者迎合着人自身所固有的习惯性认知倾向和趣味,却常匮乏创造的提升性和超越精神。当某人声言通宵达旦读金庸小说备觉快乐、而读福克纳这样充满晦涩色彩的现代小说则深感无趣且读不下去时,可能恰恰表明,金庸小说的故事内容和他的个体已然经验产生了共振,然而,这一共振过程本身是缺乏有效反思机制的,他的个体已然经验并没有在对金庸小说中故事的阅读欣赏中得到提升、超越和创新,而只在读金庸小说中故事的阅读欣赏中得到重复呆板、缺少刺激性动力的一遍遍证实,不一定能进而打开个体可然经验。这种情况下,他所谓快乐感的内涵就并不清晰,因其不清,这一快乐感只能是属于他自己的,无法在不同人之间获得有效交流的可知性,换言之,这是一种不透明的狭隘快乐。小说给人的快乐就这样吗?我们该如何把握小说中故事的快乐感?

康德指出快乐感关乎主体的利害,这是正确的,但他把快乐感完全排除在鉴赏判断之外,则又令人半信半疑。其实,批判性推进康德上述观点的关键,在于从学理上清楚认识到康德美学(及其哲学)的纯粹性立场。康德不允许鉴赏判断中掺杂丝毫关涉着利害的快乐感,只允许纯粹的鉴赏判断,这符合他一贯的纯粹性思想立场。纯粹性思想是把对象视为纯粹客体,进而规定主体只能纯粹地去把握它,这无疑是一种被高度理想化、在现实生活中却无法顺利加以实现的思想,它驻足于理论的抽象设定水平,实质上就属于一种主客二分、截然对立的形而上学思想立场,这种严格的思想立场从海德格尔哲学开始被打破了。海德格尔为了恢复存在之存在,引入了阐释学循环这一深刻思想,先见得到了合法的保存,人对世界的理解(不止于认识)不再是纯粹的了,而是原本就带上了“先行具有、先行视见与

先行掌握”〔1〕,是不纯粹的。人在不纯粹性思想立场上对世界的理解,才是真正有效的理解。基于不纯粹性立场,康德式的抽象设定的理想化做法,才有效地回归了具体现实生活,主体与客体不再呈现出二元对立,而是有机融为了一体,这正是海德格尔哲学的最积极意义所在。从这一立场出发,海德格尔将会怎样看待快乐感呢?他无疑将首先对快乐感的存在者层次作严格反思。第二章已梳理表明,海氏区分了“畏”与“怕”两种存在的现身情态,“畏”是此在的本真现身情态,它的逃避是对此在本身的回转,“怕”却是此在非本真现身情态,它沉沦于世界,处于存在者层次的晦昧不明中。康德所拒斥的快适,显然就相当于“怕”这一存在者层次,即相当于此在的沉沦与被抛。沉沦与被抛皆为此在对存在这一本源的掩蔽,海氏着力分析过此在遭逢沉沦与被抛命运的那种沾沾自喜,正如他所指出,此在的沉沦方式之一——“好奇”就“通过不断翻新的东西、通过照面者的变异寻求着不安和激动”〔2〕,这显然为此在带来着快乐感,不过,这种令此在激动着的快乐却只属于“觉知着让世界来照面的一种特殊倾向”〔3〕,只放纵自己于世界而已,并不逗留于切近事物,与世界仍然是分裂的,世界只是在迎合此在的觉知着因而只出于固有经验本性的兴趣爱好而已。沿着海德格尔的思路,真正的快乐感只能是“畏”,一种意识到自己是世界的有限一部分、人无法支配世界、应当悉心倾听世界而感到的敬畏,这种敬畏之情,才酝酿着超越平庸琐屑人生的快乐,审美就担当着这份蕴含超越精神的敬畏。快乐感有一个切实超越自我的过程,这一点其实康德也不否认,他在自己的最后一部著作里说过“感到自己的

〔1〕 海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店1999年版,第179页。

〔2〕 同上,第200页。

〔3〕 同上,第198页。

生命,变得快乐,无非就是感到自己被不停地驱动着从当前的状态中走出来(因而这状态必定也同是一种经常回复的痛苦)”〔1〕,这对于审美也是合适的,但康德的纯粹性立场局限了他的思想,使他将快乐感驱逐出了鉴赏判断。今天我们谈论审美活动中的快乐感,就应该复原快乐感的超越性、敬畏性内涵。

对小说中故事的态度亦如此。我们从故事中得到的快乐,应该是真正超越了我们已然的经验本性层次的快乐,而那通常在感官刺激和智力满足之外,还拥有一份令我们震惊到无言的本色力量,面对它,我们的快乐不再仅表现为沾沾自得的,我们获得了积极上升的动力。金庸小说中的故事是可以被我们快乐享受的,但也无须因此从心理上去抵触福克纳小说中的故事,后者同样为我们打开一片崭新的、更具超越维度的空间,把我们带向个体经验的更高快乐触点。所以,不能简单说给人带来快乐的故事就是好故事,这样的含混表述遮蔽了很多至为重要的关键环节,小说本体论也决不只简单研究整体上更具读者面的、叙述学意义上的故事,否则其内涵也被大大窄化了。两种故事类型在接受上的不平衡性只是表面现象,小说本体论需要正视这一现象,却不必把它看成理论建构的唯一准绳。

让我们回顾一下,我们是在清理成说中发现“小说在于写故事”这一说法的含糊之处的,进而又发现故事不止于叙述学意义上的故事,还有超越叙述学意义的故事,由此引出故事两大类型及其各自内部的强弱层次,其主要区分标准在于主体意识或非主体意识。结论很清楚,故事单极不足以担当小说的本体,对小说中故事的澄清,最终离不开语言层面的观照。

于是,有必要再讨论下一个问题:小说本体在于语言吗?

〔1〕 康德:《实用人类学》,邓晓芒译,上海人民出版社2005年版,第140页。

第九章

小说中语言的非自足性

“小说在于写语言”也是一种颇具代表性的意见。持这种意见的人不及前一种意见多,但它触及了小说中故事所紧密依赖着的语言这一重要元素,同样需要被提出来加以讨论。和前一种意见类似,也早已有小说家将语言提升到小说的本体地位,如汪曾祺就明确表示过,小说中的语言不是形式技巧,不是工具,而是艺术本身,“语言是小说的本体”〔1〕,汪曾祺是小说家,他对“本体”这个词的运用和王蒙一样并不严格,只代表他高度重视小说中语言的作用,至于深入的论证则仍须全面展开。我们也先清理在这一意见上已有的观点,再寻找有效推进讨论的关节点。

第一节 对已有观点的评析

小说以语言为己任,这一点已经在中外小说家和理论家中找到了许多知音,首先依次考察一下他们的具体说法,在此基础上进行我们

〔1〕 汪曾祺:《晚翠文谈新编》,三联书店2002年版,第272页。

的追问,显然是揭开这层迷雾的第一道工作。

一 已有的观点

小说家对语言在作品中核心位置的强调,值得充分留意。在西方,美国当代黑人作家、一九九三年诺贝尔文学奖得主拉尔夫·莫里森曾自述,他的小说中没有别的,只有语言,小说特色在于“语言,仅仅是语言”,因为“有些事情我不返回我的语言无法表达”〔1〕,这道出了语言在小说中的根本性地位。同样,略萨也以马尔克斯的《百年孤独》、《霍乱时期的爱情》等作品为例指出,这些故事只有用这样的节奏讲述,即用这样的语言来表达才有魅力和真实可信,因为“这些故事就是讲述这些故事的语言”,由此他引申出一个重要看法:并不存在可以脱离故事的形式,故事总通过使用的语言获得形体和生命。〔2〕这种看法也得到中国小说家不谋而合的呼应。除汪曾祺极力推崇语言外,仅就新时期而言,私人写作的代表作家陈染也毫不讳言自己对语言的看重,她告诉我们,她的小说中语言特别重要,“有的作家是讲故事,故事是构成小说的重要因素,那么他的语言相对不是很重要。而我的小说,特别看重语言因素,要是这一条丧失了,我的小说基本上就没什么可看的了。”〔3〕如果要为这一看法找到注脚,台湾作家张大春浸淫着自身丰富创作体验的这句理论表述是合适的:“小说本体论:一个词在时间中的奇遇。”〔4〕顺着这些小说家的上述观点去品读他们的作品,会有趣地感到,其中语言确实被下了大工夫。

〔1〕 莫里森:《语言不能流汗》,少况译,见宋兆霖编:《诺贝尔文学奖获奖作家访谈录》,浙江文艺出版社2000年版,第335页。

〔2〕 略萨:《给青年小说家的信》,赵德明译,上海译文出版社2004年版,第41、80页。

〔3〕 陈染:《不可言说》,作家出版社2000年版,第71页。

〔4〕 张大春:《小说稗类》,广西师范大学出版社2004年版,第18页。

理论家从来不甘居于小说家之后,语言对小说的塑形之功,一样进入了他们的视野中。罗兰·巴特在《叙事作品结构分析导论》结尾处判定,叙事作品中发生的事是子虚乌有的,“所发生的仅仅是语言,是语言的历险,语言的产生一直不断地受到热烈的欢迎”〔1〕,这一论断同他的结构主义及其依属的语言学立场显然相关。我们饶有兴味地看到,另外两位热情肯定了语言在小说中突出地位的学者也同属结构主义文论阵营。华莱士·马丁指出,在小说中,语言不是再现现实图画的工具,“人物的语言就是人物”,形式与内容是直接呈现出来的,〔2〕十九世纪的小说家们发展出新的语言用法,而这种“方法创造了意义的可能性”〔3〕,今天,已经完全可以来承认语言在任何叙事中的中心地位了。〔4〕英国文学理论家罗杰·福勒也提示,作家的技巧说到底“总是运用语言的艺术”〔5〕,更具体地说,小说语言的透明性只是种幻想,小说世界始终是语言技巧的创造物,〔6〕因为当小说再现人的经验时,必然受制于语言技巧。〔7〕这些说法和以上小说家的言论是一致的。

二 对已有观点的评析

上述诸家观点,都不难被概括为“小说在于写语言”,但从具体表述看,这句话又常常显得空洞和含糊,唯其空洞含糊,我们可以来进一步追问它。

〔1〕 巴特:《叙事作品结构分析导论》,张裕禾译,见伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》下卷,北京大学出版社1987年版,第505页。

〔2〕 马丁:《当代叙事学》,伍晓明译,北京大学出版社2005年版,第41页。

〔3〕 同上,第130页。

〔4〕 同上,第152页。

〔5〕 福勒:《语言学与小说》,於宁等译,重庆出版社1988年版,第3页。

〔6〕 同上,第75页。

〔7〕 同上,第80页。

首先,在已有观点中,小说语言和其他文学样式的语言之间的界限被忽略了。已有观点都强调,语言在小说中占有基础地位,但在一切强调只到此为止的情况下,如何看待语言在诗歌、戏剧等其他文学样式中的地位呢?文学是语言的艺术,难道其他文学样式比起小说来不重视语言吗?还是语言在其他文学样式中占有非基础地位?对这个极为重要的问题,已有观点大都没有涉及,这使对小说中语言突出位置的谈论在某种意义上更像是出于对小说这门艺术的主观偏爱,而缺乏更理智的客观分析。事实上,我们很难说其他文学样式中的语言不居于基础性地位,美国现代文学批评家艾伦·退特就认为,我们对诗歌的了解是通过诗歌语言实现的,对诗人而言,“他的语言的性质就是他所要说的东西的有效局限”〔1〕,换言之,诗歌就是其语言,这不是明确宣示了语言在诗歌中同样拥有的基础地位吗?所以,已有观点虽强调语言的突出地位,却忽视了个性与共性之别,把小说和大于小说的文学本身等同起来了。

其次,已有观点尽管或多或少地注意到了语言在小说中的工具性用法和非工具性用法,却没有对两者清楚作出(在我看来极为重要的)区分,这使两种用法仍然处于相互混淆状态中。陈染说,有些小说家看重故事,语言相对而言显得不重要,依照她的相反观点,她看重语言,故事相对而言显得不重要,这种说法其实仍将语言与故事不知不觉地看成了两样没有关系、可以分离的东西,只要强调其中一样就可以排除另一样,然而,小说的语言功能并未在这种说法中得到明晰说明,陈染作为小说家的创作实践是成功的,但这不妨碍我们仍对她这番表白持追问态度。马丁说形式与内容不可分割,言下之意,仍将语

〔1〕 退特:《论诗的张力》,姚奔译,见赵毅衡编:《“新批评”文集》,百花文艺出版社2001年版,第132页。

言看作为内容服务的形式因素,这是在工具性意义上谈论小说语言的性质,和他另一处所说的“人物即人物语言”这一非工具、超工具意义上的强调是矛盾的。这一模糊之处是已有观点最不能令人满意的,后两点追问均直接导源于此。

第三点和第四点追问都涉及非工具意义上的小说语言。第三点追问是,已经被前述观点不同程度触及了的“故事就是讲故事的语言”、“语言用法创造出意义可能性”等原理,到底是如何在小说中具体运作着的?这一强调,是受到了话语力量的诱惑,但已有观点对话语在小说中的具体运作原理缺乏有力的阐述,而危险恰恰在于,不清楚阐明这一点,就无法有力切入语言对小说的塑形功能,翻来覆去只能毫无推进地停留在同工具性意义的无休止纠缠和混淆中,小说的意义被无休止推迟了。这也带出第四点追问:小说中语言与意识呈什么关系?不论是工具性语言还是非工具性语言,小说中使我们见到的语言总是被小说家一句句写出来的语言,而小说家写出一句句语言的过程,又总有一个意识活动的过程,倘若不意识到自己正在写出一句句语言,我们看到的便不再是小说,而只是小说家在做写出一句句语言的动作。那么,人的意识在小说语言面前是何以自处的?这也不是轻易绕得过去的问题,对它的透彻解答,还得以廓清小说语言的内涵及层次为前提,因此,接下来我们将分别探讨小说语言的表层和深层,探讨的过程是清楚认识小说语言性质的过程,而探讨的最终目的只有一个:观察语言能否足够担当起小说的本体。

第二节 小说语言的表层

探讨小说语言表层的任务,是首先把握住小说语言的基本性质,即小说语言的必要条件。前面,我们已在文学的可区分性基础上比较

过小说和诗歌、戏剧的不同,我们同样可以结合具体作品将小说语言与诗歌语言、戏剧语言进行比较,下面就依次作这两次比较,看能否藉此切中小说语言的独特奥秘。

一 小说语言与诗歌语言的区分

先考察小说语言不同于诗歌语言的特征。小说语言具有换喻性,诗歌语言则具有隐喻性,这里要具体讨论的是,语言在小说中是怎样以换喻面目现身的?对此,我打算在方法上采用逼入极端的策略,即看隐喻是如何在小说语言中得到具体处理的,这样做的好处是,如果连隐喻这一对立极在小说中也仍服从于换喻,那么除隐喻成分以外的小小说语言更加遵循着换喻原则,就顺理成章和无须再另行论证了。

事实上我们总能发现,小说中虽然始终不乏隐喻成分,但隐喻成分又始终是服从着换喻成分的,换喻性仍然是小说语言的基本性质。倘各打一个比方,隐喻即以彼物代此物,侧重形神关系,换喻即逐层递推发展,侧重形影关系,小说中,形对神的指代最终仍始终遵循着形与影的应和。这一点是诗歌语言所普遍不具备的(除了早期的英雄史诗等,但它们并不是诗歌艺术的主流)。

具体而言,可以从程度不等的下面两方面来分析。

(一) 小说中浅层隐喻与换喻的关系

这是带有联想性质的隐喻。小说中经常出现的这种隐喻成分,来自小说家讲述故事时对与故事中所涉事物的相关联想,这类隐喻成分大多采用的喻体,是小说故事中已经出现过或与小说中故事密切相关的事物,经过对两者的自然牵引,生发出独特、深刻的隐喻意味。联想活动维系于小说家和读者的主观意识,尚且带有较为明显的主体性痕迹,因而我们指认其所产生出来的隐喻为浅层隐喻。它在小说中服从于换喻原则吗?

还是让我们来看具体的例子。前苏联作家普拉东诺夫曾写过一部颇为知名的中篇小说《弗罗》，电气工程师菲奥德尔因为工作需要每天出远门，妻子弗罗霞一天天思念着远方的丈夫，以致模仿起丈夫的工作，进了铁路通信和信号培训班学习此前一窍不通的机械技术，接触起各种电器零件来，丈夫回家来后，静听遇到了学习上困难的妻子埋怨，普拉东诺夫写道：

遇到困难的时候，弗罗霞一回到家里就伤心地说：“菲奥德尔，那些微法拉和离散电流烦死我了！”与妻子分别了一天的菲奥德尔搂着她，一时间自己也变成了微法拉和离散电流。

菲奥德尔的工作是同离散电流打交道，而当他念及和妻子的分别时，不禁由手上处理着的离散电流联想到自己和妻子每日里远隔两地，也如同离散电流，这就是一个成功的隐喻。这一隐喻采用已有交代的事物作为喻体，显然和小说上下文有机融为了一体，读来并不突兀而是十分自然。又如纳博科夫的长篇杰作《洛丽塔》，以惊世之笔叙述中年鳏夫亨伯特与十二岁美少女洛丽塔的忘年恋，小说这样写亨伯特出院后接受朋友建议，去贫困远亲麦库先生家住几个月，麦库先生去车站接他的情景：

一个心慌意乱、身上的衣服都湿漉漉的麦库出现在红绿二色的拉姆斯代尔唯一的那家旅馆门口，带来消息说他的房子刚刚给烧毁了——也许是整夜同时在我的血管里肆虐的那场烈火所造成的。

破折号前是客观叙述，破折号后则是起自联想的隐喻，亨伯特由

麦库家的火联想到来这之前在火车站度过的那晚做的想入非非梦，梦里自己正爱抚着麦库那个十二岁的性感女儿。这个隐喻一样十分自然，“也许是那造成的”，纳博科夫就这样将联想所得到的隐喻和前文的客观内容交代以因果关系承接起来了，一点儿不露斧痕。

由此已不难窥一斑，小说语言中的联想式隐喻成分，归根结底仍自然地依循着自前往后逐层递推进展、依序渐次展开的换喻性质，在这个意义上，小说中的语言是换喻性的。

但隐喻在小说中不止于此。进一步看，小说中更多地存在着深层隐喻，那就是不以联想活动为中介、喻体本身就自然嵌入了故事发展的隐喻。

（二）小说中深层隐喻与换喻的关系

这是不再带有联想性质、而直接以故事发展中的一个有机组成部分（环节）面目现身的隐喻。这类隐喻成分通常不只吸引我们对它所指代的内容的注意，而且它所指代的内容本身已经十分自然地推动着故事向前进展，和故事的前后环节衔接得相当紧密，可以说，失去它会影响到故事魅力的顺利实现。它是否也完全合乎换喻原则呢？

不妨也来看具体的例子。仍先举普拉东诺夫的小说作品，从中我们可以领会到深浅两种层次的隐喻被小说家交错运用的成功范例。因尖锐触及前苏联政治高压现实而遭多年严禁的中篇小说《基坑》，讲述一群工人为建造一幢共产主义大厦而不停地努力挖地基，经过长期作业，他们吃惊地发现，原来不是在挖地基，而是在挖自己的坟墓，工地折射出人民对专制政权的盲目信仰，在这种信仰下产生出不记得母亲、“却已与斯大林心连心”的孩子，产生出把头发理成了“独步舞式”以与自我灵魂划清界限的人，甚至还产生出吃起草来也“很有组织性纪律性”的马匹，在这种局势中，沃谢夫这样对现状尚存一丝怀疑的人只能备感孤独，小说写他一次收工后独自默默走在路上的情形：

骄阳似火，热风劲吹，村子里的公鸡在啼叫——一切都驯服于生存的规律，唯独沃谢夫与众不同，缄默不语。沃谢夫的脑袋旁边有一片枯萎的树叶，那是被风从远处的一棵树上刮下来的，现在这片树叶将在泥土里腐烂。沃谢夫捡起这片枯叶，藏进口袋的夹层里，那里他珍藏着各种各样不幸的和默默无闻的东西。

这片枯萎的落叶明显是隐喻，隐喻着沃谢夫思想上残存的独立空间，及尽管如此却依旧无处伸张的孤独命运，两者在氛围上达到了高度的合拍。更重要的是，这一隐喻不是小说家联想出来后再安放到故事里去的，我们清楚看到，叶落的一幕本身就是沃谢夫走路回家这一故事情节的组成部分，我们可以作沃谢夫命运如落叶的理解，但在小说的上述表达中，叶落确实是作为沃谢夫回家途中发生的事件而出现的，是对上文的顺承而非另起炉灶，所以，这隐喻仍归属于换喻。与之相仿，前苏联另一位同样遭禁多年的作家皮利尼亚克在其中篇小说《红木》中，写一位和沃谢夫十分类似的“托洛茨基分子”、工程师阿基姆一边痛苦地沉思，一边乘着马车走在去火车站的路上：

后来马车带着十七世纪就有的泥浆经过一处村庄，走向一条深壑。那儿有座桥。过了桥，面临一片难以逾越的水洼。马车驶入水洼。马儿使了半天劲，站住。不动了，任凭鞭子抽打，就是不动。处处是不可跨越的泥浆。四轮篷车陷在泥洼里，前左轮陷得犹深。泥浆直没到轴心。

对已经开始对革命正当性有所警觉却找不到前途命运的阿基姆而言，马车陷入泥浆无疑是一个绝好的隐喻，但细看，这一隐喻也属于故事进程中的一环，不是被联想到的，而是在故事中真真切切发生了、

又恰好焕发出了意义的内容,我们也可以作阿基姆的处境如同马陷泥浆的理解,可在小说的上述表达中,他原本去莫斯科的行程又的确因为马陷泥浆而受阻,这一隐喻成分同样被自然地纳入了换喻中。与此类似的是索尔仁尼琴的成名作《伊凡·杰尼索维奇的一天》,故事叙述主人公舒霍夫在集中营里过的一天生活,当他来到医务所看病时,惊讶地发现了这样一幕:

连一个普通挂钟的嘀嗒声都听不见,狱方不给犯人装钟表,由长官替他们掌握时局。就连耗子抓东西的声音也没有,医务所的一只猫把耗子都捉光了,这是猫的任务。

一个很自然包含在故事中的细节,生生传达出特定环境中集权主义对自由思想的控制之严密和镇压之无情。又如果戈理的名作《死魂灵》,写贪婪成性的乞乞科夫一家家上门收购农奴的“死魂灵”,这晚来到一个地主太太家敲门,管家老太婆应声而起却动作缓慢地来开门,此时小说家对周遭环境有这样的描写:

雨点响亮地敲打着木屋顶,雨像淙淙而流的小溪似的流到放在下面的一只大圆木桶里。这当口,一群狗扯直嗓门一刻不停地叫出各种各样的声音来:一条狗抬起了头,拼命地拉长了腔调叫着,仿佛它因此可以得到一笔天知道多么大的赏金似的。

小人物乞乞科夫走东家串西户的最终目的无疑是钱财,收购“死魂灵”于他而言是一条从中牟利发财的不错渠道,这段文字中,“狗仿佛也像要得赏金”同样是一个成功的隐喻,它显然从对乞乞科夫上门变相求财之举的自然承接而来,属于对故事中已有事件的不动声色触

及,仍浑然一体地符合整个语境。又如劳伦斯的不朽代表作《查特莱夫人的情人》,血液里流淌着皇家贵族元素的康妮嫁给了从前线回来的克利福德,后者在战场上为炮弹所伤,失去了性能力,他继承父位,成了克利福德男爵,她也跟着成了查特莱夫人,婚后,两人过着死气沉沉的贵族生活,克利福德刻板、僵化、保守,又虚伪做作,坚决不许妻子红杏出墙,在克利福德充满诗情画意的花圃里,康妮邂逅了一名猎场看守人梅勒斯,一个说不上有多少漂亮、却有阳刚气也有着不如意婚姻的成熟男子,他们一见如故,空闲时在小屋里一次次纯洁地做爱,小说里,康妮当着梅勒斯的面在林中空地上观看出笼的鸡群,喃喃自语,是很著名的一个场景:

“你现在放母鸡出来?”她问。

“是的,它们趴窝趴得都皮包骨头了,”他说。“现在它们都不想出来吃食了。趴窝的母鸡是没有自我的;整个身心都在孵蛋上,都在小鸡身上。”

可怜的鸡妈妈,如此盲目的奉献!甚至所孵的蛋都不是自己的!康妮同情地望着它们。一阵阴郁的沉默笼罩着这对男女。

“趴窝的母鸡是没有自我的”,这句对眼前鸡群的描绘,难道不也是活泼的康妮如守活寡的真实生活状况吗?梅勒斯无疑在隐喻中点拨着康妮的心事,这一精彩的隐喻和上下文天然地融合起来了,给人以过目难忘的强烈感官印象,它当然也被顺势嵌入了故事进展过程中,仍没有违背换喻性。如果说这样的隐喻还较为明显,那么在另一些小说中,隐喻显得含蓄多了。法国当代著名作家纪德的《田园交响曲》叙述一位牧师无意中收留了盲女子吉特吕德,起初引起妻子阿梅莉的不满,但在牧师的开导下,这个家庭还是接纳了这名陌生人,日子

一长,牧师偷偷地在心里爱上了吉特吕德,可后者却在不经意间和牧师的儿子雅克开始相恋,出于下意识的妒意,牧师强行打发雅克不情愿地去外边旅行一个月以离开吉特吕德,与此同时,牧师自己对盲女的情感越来越控制不住,终于决堤而出,最后,吉特吕德双眼复明,察觉到牧师使她失去了幸福爱情的虚伪企图,毅然离开了这个家。小说自始至终出现着雪的意象,如下面两处:

每年冬天阿梅莉都受迷惑,她对我说:雪总是不变的;大家以为雪还厚着呢,然而已开始塌了下来,处处有生命突然往外冒。

雪最后终于溶化了,我们的村子与世隔绝的长时间内,我被迫把许多任务往后挪,道路一通,我必须把它们料理完毕。只是到了昨天,我才有了一些空闲。

第一段雪景发生在经过牧师劝说、阿梅莉终于接纳了吉特吕德之后,厚雪开始向外冒出生命,应该说隐喻着牧师心中因为成功说服妻子收留下盲女而感到释然的欣悦心情。第二段雪景发生在牧师将雅克遣走的前夜,牧师以此为借口不让吉特吕德和雅克再缠绵下去,他的企图在他的父威下也成功了,“雪溶化了”,也相应地隐喻着牧师此刻失而复得般的轻松心情。对这些隐喻的指认并非无稽的索隐,因为,雪景的发生确实是故事里自然推进着的一部分,故事确实发生在下雪天,雪的一静一动和故事中人物的一静一动,便有了一种自然呼应的含蓄意味,隐喻仍未游离换喻的基本轨道。即使在典型的现代小说中,这一点也没有被动摇。伍尔夫的经典意识流小说《达洛卫夫人》叙述平庸议员达洛卫的夫人克拉丽莎在一天里为晚间将举行的宴会买花和作准备的故事,其中有这样一个细节,她从前的情人彼得也上门来了,两人四目含情,心潮起伏,可就在这时,她和议员的女儿伊

丽莎白扫兴地闯进房来：

“告诉我，”他抓住她的肩膀，“你幸福吗，克拉丽莎？理查德——”

门打开了。

“这是我的伊丽莎白，”克拉丽莎激动地说，兴许有点故作姿态。

“您好！”伊丽莎白走上前来。

在他们之间响起了大本钟铿锵有力的钟声，报告半点钟，犹如一个强壮、冷漠、不近人情的青年正使劲地扯着哑铃，忽而扯向这边，忽而扯向那边。

“你好，伊丽莎白！”彼得把手插进口袋，迈步向她走去，一边说了声“再见，克拉丽莎”，使头也不回，迅速走出房间，跑下楼梯，打开外厅的大门。

迟暮美人克拉丽莎和浪子彼得正有旧情复燃的冲动，女儿伊丽莎白的闯入搅了局，彼得不快地立刻离去，大本钟在关键时候响起，恰像无情而不合时宜地打断了俩人的清梦，这同样是一个自然的隐喻，隐喻着旧爱在新欢面前的孱弱与无奈。很明显，这个隐喻性细节的插入是不动声色、恰到好处的，它毫不生硬地汇入了故事进展的洪流，也归属于换喻性。岂止西方小说的语言有这种特征，中国小说的语言也如此：

王婆就这样丢下麻面婆赶向打鱼村去。另一个产婆来时，麻面婆的孩子已在土炕上哭着。产婆洗着刚会哭的小孩。等王婆回来时，窗外墙根下，不知谁家的猪也正在生小猪。

这一段截自萧红的《生死场》，旧日中国东北闭塞小村镇的接生场景中并无多少新生命的欢欣，总陈陈相因地透出麻木和愚昧，人生人，猪生猪，不啻一个痛切而直逼骨髓的隐喻，这隐喻和故事发展环节俨然扣合在一块儿，窗外的母猪的确在下小猪。自然生发出来的这个隐喻同样是很动人的，不使我们觉得隔膜而使我们感到浑整，隐喻被换喻成功地吸收了。

隐喻，相对而言是更接近诗歌文体的语言成分，诗歌通常将我们的注意力吸引于隐喻本身的指代内容上，我们涵泳于其中，不随便越过隐喻去获知它所联结的东西，在中西方小说中，隐喻成分或以与小说故事相关的联想面目出现，或直接推动着小说中故事的进展，都服从换喻。由此，换喻作为小说语言区别于诗歌语言的特征便可以获得充分认定。

二 小说语言与戏剧语言的区分

再考察小说语言不同于戏剧语言的特征。前文也已阐述过，小说语言具有超越合理性、领受大理性的特征，戏剧语言则具有合理性特征，二者的不同之处表现为，小说语言保证着过程的连续性、时间的相对可逆性、作者的在场性和情感的内在性等，戏剧语言则保证着场景的机械性、时间的相对直线性、作者的不在场性和情感的外在性等。这里要具体讨论的是，语言在小说中是怎样超越合理性的？在这些区别中，过程的连续性/场景的机械性分属小说语言的换喻基本特性和戏剧语言的演出基本特性，已毋庸置疑，情感的内在性/外在性则分属小说语言与戏剧语言的不同艺术效果，也其来有因。我们要重点探讨的，是时间的相对可逆性/相对直线性和作者的在场性/不在场性这两对基本差异，对它们的澄清将从根本上区分开小说语言与戏剧语言，进而展示小说语言对合理性的具体超越。

(一) 小说中语言与时间的关系

既然小说在逐次推进的换喻性语言中展开自己的世界,时间问题就是小说面临的一个最重要问题。时间一刻不停地向前流去,这对小说和现实来讲都是一样的,小说文本中有一股时间往前进展,小说家却毕竟处身于另一股现实时间中,调度这两股时间、保持二者在最大限度展现出故事魅力这一前提下的合理消长关系,遂成为小说艺术的一大任务。卢卡奇指出,主体性最为深刻的无能在于难以抵挡永远持续着的时间流程,时间这一“在无形中运动不止的实体——逐渐地夺走了主体所拥有的一切,并且在不知不觉中将异质的内容强加于它”,唯有小说能展示出真实的时间,“小说的整个内部情节无非是一场针对时间权力的争斗”〔1〕,这种争斗已涌现出不少有价值的成果。我们在此集中展示其中四种。

一是对生活时间与价值时间的区分。这种区分来自福斯特。他认为,小说完全不可能不谈时间,而在关于时间的谈论上,小说中的故事叙述着生活时间,但小说本身还同时叙述着价值生活,尤其是好小说,更应具备这一点。〔2〕福斯特这个观点既看到了故事不等于小说,又引入了事实和价值这两个不同角度,是值得肯定的。

二是对故事时间和叙事时间的区分。这种区分是艾柯作出的。在艾柯眼中,一部小说中必然存在着时间的三种不同形式:故事时间、叙事时间和阅读时间,〔3〕故事时间是故事经历的时间,如《八十天环游地球》中经历的八十天,叙事时间则是文本技巧的产物,包括叙事速度上的放慢或加快等,如福楼拜在《情感教育》中对时间概念的打乱。

〔1〕 卢卡奇:《小说理论》,见《卢卡奇早期文选》,张亮、吴勇立译,南京大学出版社2004年版,第88—90页。

〔2〕 福斯特:《小说面面观》,苏炳文译,花城出版社1984年版,第25页。

〔3〕 艾柯:《悠游小说林》,俞冰夏译,三联书店2005年版,第57页。

三是对钟表时间和人性时间的区分。作过这种区分的人是法国新小说派代表作家罗伯—格里耶。他在《新小说》这篇为新小说辩护的文章中认为,小说既然具有人性意义,就不必再去重建钟表所指出的时间,而应该进行不按时序排列的、非历时性的回忆,关心人性时间。〔1〕简单说,钟表时间就是故事所经历的物理时间,人性时间则是故事中蕴含了价值性的时间。

四是再现时间和表现时间的区分。它的主张者是杜夫海纳。他从现象学立场出发,谈到审美对象与世界的关系时指出,再现的时间是尚未与对象融合起来的时间,只是一种“表述的或显示的时间”和“未经时间化的时间”,相形之下,表现的时间才是“能够与审美对象相结合的、欣赏者所经历和重新捕捉的时间”,它才是真正的时间、艺术作品特有的时间。〔2〕为了说明这一点,他特别举小说为例,认为小说家应该积极提供理顺时间的手段,〔3〕小说家玩弄手法、营造表现时间的根本目的是“建立而不是破坏再现时间和再现空间的客观性”〔4〕,从而使小说中讲述的故事成为可以理解的,小说的读者也一样,“当我阅读的时候,我只有作品的时间,客观时间与客观世界都化为乌有了:我沉浸在作品之中。”〔5〕作品的时间就正是表现的时间。杜夫海纳对时间的这种区分,和他关于文学艺术作品情感逻辑的强调,显然是一致的。

上面四种区分尽管表述各异,但实质是相同的,即都发现小说中

〔1〕 罗伯—格里耶:《快照集》,余中先译,湖南美术出版社2001年版,第209—210页。

〔2〕 杜夫海纳:《审美经验现象学》,韩树站译,文化艺术出版社1996年版,第221页。

〔3〕 同上,第208页。

〔4〕 同上,第225页。

〔5〕 同上,第403页。

不只存在故事的发展在物理内涵上经历的事实性时间,还存在着故事在心理内涵上经历的价值性时间,后者是更主要的,因为事实性时间是对时间的反映,价值性时间则是对时间的发明,是一种创新,诚如墨西哥当代著名小说家富恩特斯所说,“最有趣的小说是创造一种时间的小说,发明一种时间的小说,当然不仅仅反映时间。”〔1〕较之机械反映所得的时间,发明创造出来的时间虽然打破了时间的直线发展、代之以灵活可逆的驾驭,但以其价值性逻辑体现出对人类命运的关切,仍具永恒性,能否在小说中造成这样的永恒时间,是对一位小说家最大的考验,〔2〕永恒的才是真实的。小说家在时间驾驭上的千变万化,造就了小说世界的异彩纷呈。

时间这种可逆性,在小说中总通过语言表现出来,其主要包括三种方式:预叙、倒叙与混叙。

1. 预叙

这是指小说打破故事自前至后的直线顺序,将要到一段时间之后才会发生的事件在某种程度上提前,先加以带有提示性的叙述,然后再继续沿着原有事件顺序把故事讲下去。例如:

(1) 老大姐摩莉笑着说:“好了,好了。”她继续认真地观察安娜;安娜则有意装作什么也不知道。她现在还不想把她与理查之间所发生的一切告诉摩莉。她要等她先把自己过去一年痛苦的经历都告诉她以后再说。(莱辛:《金色笔记》)

(2) 每当尼古拉·帕夫洛维奇——身穿军服、唇髭上有一只

〔1〕 富恩特斯:《回忆与渴望》,朱景冬译,见吕同六编:《二十世纪世界小说理论经典》下册,华夏出版社1996年版,第604页。

〔2〕 俄康纳:《美国现代七大小说家》,张爱玲等译,三联书店1988年版,第8页。

鹰钩鼻、蓄着剪短的连鬓胡子、身材颀长、昂首挺胸，健步走进武备学校(他常来看他们)，声音洪亮地向学生们问好的时候，卡萨茨基就感到恋人般的狂喜，正如他后来遇到他的意中人所感到的那种狂喜一样。(托尔斯泰：《谢尔盖神父》)

(3) 临行前，她和队里的同伴一一告别，有人送给她一块白手帕。她一向是喜欢白色的。但如果她能知道此行将导引出她一生中最大的错误和灾祸，那么她一定会拒绝这块无辜的白手帕不幸的预言。(张抗抗：《赤彤丹朱》)

安娜准备将她和理查之间的故事留到后面再讲，小说事实上也没有忘记在交代完摩莉与理查的故事后再交代这一点，卡萨茨基最终是要和意中人相遇的，但不是现在，小说先把这后事给点了出来，这块白手帕在建国初的运动风波中竟成了不良分子栽赃给朱小玲的罪证，这是此刻正一心投身革命的小玲做梦也想不到的，尚是潜伏着的祸患而已。这些就都属于将后续的时间提前的预叙。

2. 倒叙

这是指小说也打破故事自前至后的直线顺序，将在一段时间之前已经发生过的事件在某种程度上以回溯姿态插入，然后再接着原本的发展顺序把故事继续讲下去。例如：

(1) 伍德利特先生去找理查德，正好是在我开始去照料凯蒂的那个时候；现在我要回过头来谈一谈目前的情况。原来这时凯蒂已经恢复健康，而我和亲爱的婀达之间还存在着一个距离。(狄更斯：《荒凉山庄》)

(2) 现在她走近来了，……她并不美，但是他喜欢她的脸庞，她读过大量的书，她喜欢骑马和打枪，当然，她酒喝得太多。她还

是一个比较年轻的女人的时候，丈夫就死了……现在她到这儿来了。（海明威：《乞力马扎罗的雪》）

女主人公埃丝特在叙述故事时先回过头去穿插以前已经同步发生过的事件，再回过头来依照正常时间顺序接着往下讲故事，同样，作为意识流小说的经典之作，海明威这篇作品对另一位女主角过去生活的短暂插入叙述，也不动声色地和正常时序开了个玩笑。这些则属于对前面的时间予以回顾的倒叙。

3. 混叙

这是指小说同样打破故事自前至后的直线顺序，根据某种意图的考虑极其灵活地拉长或缩短故事时间，使故事在时间外观上获得了迥然不同于日常现实的速度，时间上的这种速度变化，或快或慢，不知不觉引导我们走进故事跌宕起伏的独特世界，例如：

(1) “我就要这样宰了他，”尼克说。埃迪·吉尔贝躺在地上，胸口开了个大开膛。尼克还神气活现地踏上了一只脚。

“我还要剥他的头皮，”他兴高采烈地说。（海明威：《两代父子》）

(2) 现在，时间必须向前飞驰了，因为往后去的四年大同小异，没有什么差别。四年里是有不少的变化，可是这些变化是一点点发生的。每一小步都很平常，看起来并不起眼。小罗锅一直和爱密利亚小姐住在一起，咖啡馆有所扩展。（麦卡勒斯：《伤心咖啡馆之歌》）

(3) 七巧双手按住了镜子。镜子里反映着的翠竹帘子和一副金绿山水屏条依旧在风中来回荡漾着，望久了，便有一种晕船的感觉。再定睛看时，翠竹帘子已经退了色，金绿山水换了一张她丈夫的遗像，镜子里的人也老了十年。（张爱玲：《金锁记》）

打倒对手的场景紧接着尼克表示要打倒对方的宣告而来,中间跳过一大段未知的时间,时长多少,海明威自己也不知道,这无关紧要。同样,咖啡馆波澜不惊的四年和曹七巧平淡无奇的十年也都在小说里一挥而过,跃迁得极快,故事里的人物就这样不为我们所轻易察觉地走向生命的前方。小说对时间的处理当然不限于这样的加快,依缪尔之见,时间在小说中越是被减慢,对成功形成人物性格越有利,因为“在时间减慢的过程中本身就存在某种幽默感,引起我们安全感的某种东西”〔1〕,这从相反角度证实了小说对时间进行变值处理的价值所在。鉴于小说这样做是在变动时间中高度灵活拉近不同或无关时间段发生的事件,我们称语言对时间的这种表现为混叙,即对打乱正常时间顺序后的、被时间的跳跃性连接起来的事件进行灵活自如的混合叙述。

这样看来,小说语言可以在过去、现在和将来的不同时间段极大自由地来回叙述,创造出一个个世界。这是它不同于戏剧语言的醒目特征。诚然,我们也看到一些戏剧作品存在着正序倒演之类的时间颠反,而未必直线式地进展到底,但由于受到场景布局等方面的合理性限制,时间在戏剧每一场中总显得固定和机械,小说那种迅速轻易打通时间进行自由叙事的本领,是它相对而言相形见绌的。举个很简单的例子,赵玫的《朗园》起首提前交代了作为结局的女主人公的被强奸命运,尔后才不慌不忙从头展开整个故事,这种情形可能发生在戏剧中吗?后者恐怕不会视此举为明智处理方式,因为那会把戏剧赖以吸引观众的悬念给抽空了(影视可能采取这种处理方式,但影视的叙事性不以文字而以图像为媒介,不属于文学样式,故不在我们的讨论对象之列)。就此而言,时间的相对灵活可逆性可被视作小说语言的一

〔1〕 缪尔:《小说结构》,罗婉华译,见《小说美学经典三种》,上海文艺出版社1990年版,第384页。

大基本特征。

(二) 小说中语言与作者的关系

既然小说在对时间的可逆性叙述处理中展开自己的世界,而时间之所以可逆又总是因为小说家在驾驭时间,对小说语言特征的进一步探讨就必然涉及它和作者的关系问题。这一点,哪怕某些极端的例子都无力改变。例如,普鲁斯特的皇皇巨作《追忆似水年华》通常被看成现代以来客观描绘时间本身的扛鼎之作,即便如此,这部作品从来没有摆脱作者的作用力,缪尔称赞它是“一部关于写小说的小说家的小说”〔1〕,莫洛亚也称道它为“关于一部成功了的小说怎样完成的小说”〔2〕,布斯说得更直接,它是“有关马塞尔如何变成可信的叙述者的故事”〔3〕,都点出了这部杰作在客观展现时间本身这一表象下仍体现着作者干预力量的特征。任何小说对此概莫能外。作者的这种在场性,在小说中也总通过语言表现出来,其主要包括两种方式:显性在场与隐性在场。

1. 作者的显性在场

这是指作者在故事中直接现身向读者说话,内容往往涉及对故事走向的预测和人物命运的评论,或干脆打断读者正常接受故事的思路,以求得一种缓疾有致的节奏感。例如:

(1) 我们这些理解生活的人,才不把数字放在眼里呢!我乐于把这个故事的开头写得像篇童话。我愿意说:“从前,有一位小

〔1〕 缪尔:《小说结构》,罗婉华译,见《小说美学经典三种》,上海文艺出版社1990年版,第409页。

〔2〕 莫洛亚:《从普鲁斯特到萨特》,袁树仁译,漓江出版社1987年版,第122页。

〔3〕 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社1987年版,第323页。

王子,住在一颗比自己大不了多少的星球上,需要一位朋友……”
(圣埃克苏佩里:《小王子》)

(2) 因此请读者别忘了这位马文·马西。因为他将在以后要发生的故事里扮演一个可怕的角色。(麦卡勒斯:《伤心咖啡馆之歌》)

(3) 请您寻出家传的霉绿斑斓的铜香炉,点上一炉沉香屑,听我说一支战前香港的故事,您这一炉沉香屑点完了,我的故事也该完了。(张爱玲:《沉香屑·第一炉香》)

显然都直接在故事发展的正常流程中插入作者的直接干涉力量,这样做的意图,是增强作者与读者的交流,使小说世界以更丰富、立体的面貌展现出来。这种显性在场的突出表现,是作者公开谈论自己这部小说创作情况的所谓“元小说”,例如:

(1) 也许,激励他这样做的,还有另外一个更重要的原因,一件更严重、更贴近他心坎的事情……可是,关于所有这一切,读者到时候自会逐步知道的,只要有耐心读完眼下这部小说,这部小说很冗长,以后越是接近收场部分,场面展开得就越是广泛,越是开阔。(果戈理:《死魂灵》)

(2) 后来的那个女孩我将不在本书中涉及,她是我需要小心保护的一个秘密,在这个长篇里,我不能穷尽我的所有秘密。(林白:《一个人的战争》)

这种出自作者之口的坦诚相告,并未使故事由此显得虚假不可信,反而帮助故事在读者心灵上建立起更加亲切可感的艺术效果,体现出作者对故事游刃有余的驾驭能力。一些学者还由此出发进而发

现了“反元小说”，亦即站在虚构世界深处回过头来谈论作者所处的真实世界，并举《聊斋志异·狐梦》等作品为例作了饶有趣味的论证，〔1〕这则故事，确实是中国古代小说中的写法罕见之作：

毕为人坦直，胸无宿物，微泄之。女已知，责曰：“无惑乎同道者不交狂生也！屡嘱甚密，何尚尔尔？”怫然欲去。毕谢过不遑，女乃稍解，然由此来寝疏矣。积年余，一夕来，兀坐相向。与之弈，不弈；与之寝，不寝。怅然良久，曰：“君视我孰如青凤？”曰：“殆过之。”曰：“我自惭弗如。然聊斋与君文字交，请烦作小传，未必千载下无爱忆如君者。”曰：“夙有此志。曩遵旧嘱，故秘之。”（《聊斋志异·狐梦》）

本为《聊斋》故事中角色的狐仙，一本正经地对同是故事中角色的叙述者说出“请在《聊斋》这部书中为我记上一笔”这么一句话，倒显得狐仙是生活中俨然实有的，《聊斋》一书却成了故事中的道具，这种奇特的间离效果极大地提升了故事的艺术性，在古代能出现具备了这种写作技巧的小说作品，是令人惊叹的。如果说这样的写法尽管新奇，毕竟还比较直接，下面两个“反元小说”的例子则显得更加自然：

（1）她仍旧挂在桌子那儿。眼睛、腿、胳膊都下垂着。桌子上还摆着那个她的粉红色票券。我急忙摊开我的这份手稿——《我们》，用它的纸页盖住那张票券（与其说是为了挡住0—90的视线，不如说是为了挡住我自己的视线）。

“这不，我一直在写。已经写了107页了……有些章节简直

〔1〕 杨义：《中国叙事学》，人民出版社1998年版，第243页。

出乎意料……”(扎米亚京：《我们》)

(2) 王晓明说：“没办法啊，不是我想去破，而是主动向我献身的人太多。目前我手头还有二十多个文学女青年等着我给写文章包装吹捧呢，刚刚又有叫徐坤的女作者托人把小说拿来请我给写评论。文章倒是有几分姿色，也不知道人长得什么模样。”（徐坤：《梵歌》）

第一段描写出自小说第十九部分，在原版书籍上的页码正是第107页，在这里，作者又别出机杼地将手头正在一页页往下写的《我们》一书当作了故事里的一项道具，有鼻子有眼地声称这尚是手稿，甚至还不忘拿起《我们》手稿做一些工作，这一切迹象都弄得《我们》一书像虚构物，本来正在被《我们》一书所描绘的这个世界倒成了真实的，真真假假，妙趣盎然，任何读者读到这里恐怕都会感到惊愕。第二段则把小说作者当作小说世界中的人物，作者本人倒成了被小说世界真实议论着的对象。类似的例子，还有《堂吉诃德》第二部中人们阅读《堂吉诃德》一书的情景。

2. 作者的隐性在场

这是指作者在故事中并不直接现身向读者说话，而是往往将自己的意图或倾向潜隐地蕴含于故事本身的叙述进程中，使读者在不知不觉中领略到作者的间接干预成分。具体来讲，这种方式在小说中具有不同的表现，有时它隐含着作者的认识态度，例如在以下两例里，我们均不难体会到作者对事件中时间因素和空间因素的无形干涉力量：

(1) 那时还会是深沉的黑夜。你醒来时会觉得十分不舒服，你的睡眠时时被打断，特别当你不得不一直坐在长椅中间这个不舒服的位置上。（布托尔：《变》）

(2) 就在这个时候,她发现了对面墙上的那只蜈蚣。她压低嗓门叫了一声,好像唯恐吓跑了那条虫子:“一只蜈蚣!”(罗伯-格里耶:《嫉妒》)

这是二十世纪两部新小说的片断。新小说以作者隐退于幕后、故事尽最大可能客观现身而著称一时,但即使在有着这样明确创作意图的小说作品中,作者的影子也不曾完全消失。通篇以第二人称写成的《变》中,带有时间性揣测色彩的一个“会”字,明显不来自男主人公本人,而来自作者认识的外部介入。《嫉妒》叙述了一个有趣的故事,故事里隐藏着丈夫的视角,他不停变换方位偷窥着妻子阿 X 和第三者弗兰克的一次次幽会场景,却不流露自己的存在,罗伯-格里耶试图以此来实践新小说的想法。但尽管作者尽了最大努力掩饰自己的存在,一些细节描绘上仍不可避免地带出了作者存在的蛛丝马迹,上面这段文字中的“那只”二字,无意中便告诉我们,蜈蚣不是别的,就是特指的那条,于是丈夫的存在也从中得到了暴露。因为在这个场景出现之前丈夫已看到过同一条蜈蚣:“尽管光线很暗,还是可以在正对着阿 X 的墙壁上看到一只中等大小的蜈蚣(有手指般长短)……”对当事人阿 X 来说,无所谓“那只”,她自始至终仅仅看到一只,“那只”这个带有空间方位指称性质的修饰性副词,只能出自正躲在暗处偷窥着阿 X 一举一动的丈夫之口,出自他因从不同方位偷窥同一事物而不自觉作出的客观化指称,他的这一指称,其实也便向我们指出了他自己的存在。而丈夫的存在就是作者的存在,这一点在这部小说里至少还通过两处透露出来:一处是“要想对此十拿九稳,只消问问她,这份汤是否太咸了点儿”,另一处是“反正重新点燃太麻烦,实在没有必要”〔1〕。这两个

〔1〕 罗伯-格里耶:《嫉妒》,李清安译,译林出版社 2007 年版,第 20、95 页。

语段显然仍发自丈夫的心理活动,但在一次次目睹妻子和情人相会的情况下,为什么丈夫始终保持这样不合常情的高度冷静和镇定呢?我们也只能说,这实际上是作者的心理活动,见证了作者对这个事件的认识。

而更多的情况则是,作者在小说中的隐性在场隐含着他的评价态度,小说中人物由此变得更加鲜活了,例如:

(1) 老师又要新生听写,拼音,翻来覆去地念,才搞清楚了他的名字是夏尔·包法利,就罚这条可怜虫坐到讲台前懒学生坐的板凳上去。他正要去,又站住了。(福楼拜:《包法利夫人》)

(2) 我看了看这碗苦酒,然后咕咚咚一饮而尽。我能说什么呢?(张承志:《黑骏马》)

(3) 此时她已使自己坚强起来,以面对用形形色色的侮辱来发泄的公愤的毒刺和利刃;但是,人们那种庄重的情绪反倒隐含着一种可怕得多的气氛,使她宁可看到那一一张张僵刻的面孔露出轻蔑的嬉笑来嘲弄她。(霍桑:《红字》)

(4) 后来罗大妈撕开门上的封条,从腰里拽出钥匙开了屋门,把住门框迈过了门槛。门槛给罗大妈一个生疏的高度,她的脚抬得很有富余,她就像做了一个广播操里的提腿动作,那个动作的要领是大腿抬起,小腿自然下垂,大腿和躯干要形成九十度角。罗大妈以两个连续的提腿动作进了北屋。(铁凝:《玫瑰门》)

指认包法利为“可怜虫”,寄寓着作者对他笔下这个人物的某种同情,从达瓦仓递上的这碗酒里,作者分明品尝出了被不幸奸污并生下了女儿的索米娅这些年过的苦楚生活,胸前佩挂着红色 A 字的海丝特·白兰即将公开受刑,围观者们纷纷发出的道貌岸然的谴责,构成

了“毒刺”和“利刃”，这种比喻里的意象同样蕴含作者的批判性情感色彩，罗大妈装得若无其事，实则打着自家小算盘，前来鉴定司猗纹家的大房子，为几天后取而代之搬进来作准备，她的一系列看房动作到了作者笔下，便是一副深深让人憎恶的小丑模样。诸如此类的例子，都体现出作者的影子，作者在字里行间不动声色倾注着自己对人物的情感。稍加留意便能发现，这样的隐性评价态度在小说中是屡见不鲜的。

这里有一个值得辨析的问题：作者的在场性会带来遭到德里达攻击的在场形而上学嫌疑吗？作者的显性在场和作者的隐性在场，都是作者的在场，如果作者的在场性是小说语言的特征，它是否和解构主义一心解构的在场形而上学属于一回事？以情感体验见长的文学，离不开小说家的在场，而在文学诸样式中，以换喻性语言极尽个体经验的小说似乎更与小说家的在场性结下了不解之缘。有点碰巧的是，在场问题也是现代以来深受哲学关注的一个重要问题。德里达批判胡塞尔—海德格尔一脉的现象学、存在主义哲学的主要理由，就是它们依旧深陷于在场的幻觉中而不自拔，导致在场形而上学。海德格尔自己就并不否认这一点，他曾说存在就是在场，“在场意味着：解蔽，带入敞开之中。”^{〔1〕}在场，就是亲自在现场，海德格尔把哲学上在场性的起点定在希腊，其实哲学的这个起点和艺术是一致的，艺术史家贡布里希发现，“对希腊人来说，艺术的目的就是把一个神圣的故事描绘得犹如一个目击者实际看到的那样。”^{〔2〕}而这种亲自的现身在场，又不能不紧贴现在正发生着的当下性时间维度，在场总意味着现在发生着的情景。当小说兴

〔1〕 海德格尔：《面向思的事情》，陈小文、孙周兴译，商务印书馆1999年版，第6—8页。

〔2〕 贡布里希：《理想与偶像》，范景中等译，上海人民美术出版社1989年版，第126页。

起后,艺术的这种在场性要求自然也得到了积极的贯彻,如杜拉斯写小说不喜欢用过去时,因为她认为“一过了现在,人们就看不到真实了”〔1〕,昆德拉则表示小说有和“现在在现实中消逝”这情况相对抗的本领,〔2〕鲍温说得更直接,“一篇好故事是一连串效果极强的‘现在’”〔3〕,这些说法都透露出小说家对在场境界的推崇。如果二者是一回事,小说就成了形而上学效应的强化者,那么,我们在前面指认的小说超越形而上学的突出优势性岂非无从谈起了吗?

我对此的回答是,小说语言体现出来的作者的在场不等于德里达所说的形而上学在场。德里达之所以强烈反对胡塞尔意向性学说中仍岿然不动的在场特征,是因为他发现,意向性结构本身隐含着一种受制于语音的“被听见—说话”特征,这种特征来源于意识的自我影响,是一种能指并未完全被抹去、相反仍荫庇于言说者意识中的自恋行为,这带来的后果是直接在场成了幻影,在场只能是间接的,于是,现象学试图达成的意向性结构还原就仍处于在场的虚幻性中,某人对他人的交流也就仍无法向他人亲自在场。这是德里达反对在场的解构主义理论的核心。然而,德里达放弃在场的全部可能性了吗?当他看到传统思想的上述不足,进而打算克服和超越在场形而上学时,他提出了分延、替补等解构策略,这些策略的共同点是彻底扭转以往对语音特权的强调。怎样把思想从语音的特权占有中解放出来呢?最根本的出路显然是重新恢复文字书写的力量,如他所指出的,“写作是对在场的重新占有”〔4〕。正是这一点从根本上保证了包括小说在内

〔1〕 芒索:《闺中女友》,胡小跃译,漓江出版社1999年版,第9页。

〔2〕 昆德拉:《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社1995年版,第118页。

〔3〕 鲍温:《小说家的技巧》,傅惟慈译,见伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》下卷,北京大学出版社1987年版,第214页。

〔4〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第208页。

的文学依旧坚守在场的合法性,文学无疑是一种文字书写,就此而言文学本身其实已经是一条分延和替补在场形而上学局限的途径,德里达对文学的频频谈论,就证明了这一点,文学总体现和传达着文学家们的亲身体验和感受,这自然属于在场之列,但文学通过对文学语言的书写活动在场,又已经区别于哲学的形而上学在场,而毋宁说拥有了自身远为丰富的场域,也诚如德里达所言,对在场的原有欠缺予以解构的“替补补充自身,它是剩余物,是丰富另一种完整性的完整性,是彻头彻尾的在场。它将在场堆积起来,积累起来。”〔1〕换言之,作为替补活动形式之一的文学书写活动乃“彻头彻尾的在场”,它已然不同于哲学意义上那种自我影响的形而上学在场,后者倒是作为前者的替补目标、替补对象而出现在文学中的。

文学是如何重新占有在场并通过在场替补形而上学在场的呢?德里达说,鉴于语音总是会带来逻各斯中心主义,要对这种形而上学效应进行有力解构,便需要借助于文字,“我们迫切需要用文字来补充言语”,文字有“将思想向言语的直接呈现变为表象和想象”的能力〔2〕,在德里达为解构在场而提出的替补(延异)思想中,想象就是一种很行之有效的操作策略,“替补的功效就是想象”〔3〕,想象可以成为一种“超越在场的东西的结构”〔4〕。表象可以引起联想,这是文学亘古的能力,想象更是文学最有利和最得优势之处,而在文学诸样式中,小说又当仁不让地最容易负起联想和想象的任务,雅各布逊的著名区分提醒我们,诗歌侧重相似性,小说侧重邻近性,联想与想象不排斥相似原则(诗歌对隐喻的运用也需要联想活动作为动力),但显然更倚重

〔1〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第209页。

〔2〕 同上,第208—209页。

〔3〕 同上,第448页。

〔4〕 同上,第451页。

邻近原则,尤其是在所打开的邻近内容的宽广程度和纵深程度上,小说中的联想与想象更具突出优势,在这个意义上,小说可以于替补在场形而上学之际重新占有在场,小说对在场形而上学的击中、从而对形而上学的超越,是依然可以通过作者的在场实现的,不管作者的这种在场是显性还是隐性,都并不与小说超越形而上学这一优势性发生矛盾,这两种在场是不一样的。事实上我们看到,作者在小说中的显性或隐性在场,主要不是通过语音层面来完成的,而是通过对文字的精细操作来实现的,也就是说,作者在小说中的在场性主要不依靠能指在意识层面上的滑动,而依靠所指在语言文字层面上所引发的联想或想象,这也是我们将作者在场性放在小说语言部分中加以讨论的一个原因,如在上面举出的六例中,“会觉得”、“那只蜈蚣”在时空性上直接清楚、不借助联想或想象就标示出了所指,并不存在离开语音便无法凸显出作者在场性的问题,“可怜虫”、“苦酒”、“毒刺”、“利刃”都间接地藉由联想标示出所指,联想也不是通过语音、而是通过意义的相似和邻近来顺利进行的,“虫”是一种可以活画出小包法利在课堂上迟钝性格的联想性意象,苦涩的酒、有毒的刺和锋利的刃是三种可以活画出主人公凄凉境遇以及周围看客们冷漠和幸灾乐祸之情的联想性意象,而意象中的意义正属于所指,罗大妈看房子时候的一系列可笑动作描写,则是一种生动的想象,它同样无须仰仗语音层面才能被理解,而更多地有效理解的要求诉诸文字层面,那些动作的情态和频率,如“九十度角”等,在作者笔下生发出来的独特意味不是一种声音上的胜利,而是一种画面上的成功。

这样看来,小说语言确实又有十分灵活多样的作者在场性,可以在或直接显性、或间接隐性的不同程度上,透露出作者对故事中事件和人物的认识态度和评价态度。这一点,同样是戏剧语言所普遍不具备的。比起小说来,戏剧有自己非常严格的程序规则,它在舞台上要

得到客观的表演,就不可能时时插入作者的干预力量,作者通常也不会登台扮演其中的角色,作者在戏剧舞台上是不在场的,这个又截然不同于小说的特征,同样在语言上看得出迹象。

小说语言以其时间相对可逆性区别于戏剧语言的时间相对直线性,又以其作者在场性区别于戏剧语言的作者不在场性,小说语言便由此超越着戏剧语言仍无法彻底摆脱的合理性,而向着大理性跨出得天独厚的一步。戏剧作为文学样式之一当然仍依托形象和情感的运作,但支配着戏剧创作(剧本)的理性动力主要是合理性,因为它得时时处处考虑到表演效果,表演效果就是戏剧创作附属的目标,这一目标客观上规定了戏剧需要在合乎这一目标和有助于达成这一目标的轨道中展开形象构思和情感倾诉。反过来,我们也便不难借此看清小说语言在合理性面前的自主姿态。

至此可总结出小说语言的表层特征:它是一种换喻性的、超越了合理性的文学语言。这也是小说语言的基本性质和必要条件。但问题没有到此为止。我们注意到一个似乎显得矛盾之处:一方面,小说语言是换喻性的,换喻的要义就在于邻近原则,即逐层依序地排列前后事件和推进事件自前至后的发展;而另一方面,小说语言又超越合理性,具有时间上的相对自由可逆性和作者的在场性,即可以自由打破事件前后顺序,按故事表现的需要灵活地组织事件。换喻是正常排列事件,对合理性的超越则是打破事件的正常排列,这两方面岂非构成矛盾?

当我们指认换喻性是小说语言的基本性质时,我们不仅意谓小说语言对按正常顺序进展的事件的描写是换喻的,还意谓小说语言对被打破了正常进展顺序的事件的描写也是换喻的,就是说,换喻性不止于故事中大量事件的表面组接,它也是各种事件按其本来面目构成的故事客观性。在上面举出的小说语言实例中,如果将时间可逆部分与作者在场部分改换为正常时序与作者缺席,固然不会影响我们对故事

的理解,但当时间成为可逆的之后,当作者成为在场的之后,我们对故事的理解不但没有受到阻碍,反而在很大程度上得到增强,故事愈发显得客观了,这究竟是因为什么呢?原因就在话语力量对小说语言的延入和运作中。从表面看,相对可逆的时间与在场的作者似乎都不符合换喻原则所规定的逐层依序进展,但换喻原则并不只通过工具性语言体现出来,由于话语力量的存在,我们又仍可以甚至更好地透过可逆的时间与在场的作者领略客观的故事。如前面所述,故事有着不同的类型,不是任何故事都乐于和善于接纳话语的力量,所以,故事的客观性并不是一个天然具备的现成性事实,而是一种其间充满了差别的生成性价值,话语为我们区分好故事、好小说与坏故事、坏小说描画出界限,也提出了进一步探讨小说语言深层的任务。

第三节 小说语言的深层

对小说语言表层的探讨,还只揭示了小说语言的必要条件。构成着小说语言的充分条件,则需要进而通过探讨小说语言的深层来捕获。如果换一个角度看,仅着眼于小说语言的表层,诚然已经从事实上抓住了小说这门艺术的共性,却尚不足以从价值上来有效判断不同小说的个性,即无法有力区分成功的小说与欠成功的小说。事情很明显,在一部小说中造成相对可逆的灵活时间,或者容纳作者不同程度的在场,并不必然保证这部小说就获得了艺术上的成功,时间在这部小说中的倒错,作者在这部小说中的介入,也可能是出于主观强制意图并满足于使用工具性语言、从而导致失败的。鉴于此,还须再着眼于小说语言的深层,以走向成功为价值目标消解小说语言中的工具性局限。这一价值目标无疑是话语。

话语首先也是通过能被我们看见的、有形的语言发生出来的,虽

然话语笼罩下的语言已挣脱了工具性羁绊。话语发生出来后随即投入了运作,话语的运作则不一定再付诸能被我们看见的、有形的语言。因此,我们应该分别来观察话语在小说中的发生和运作,那可能将会开启出更激动人心的深度。

一 话语在小说中的发生

话语不会凭空发生,话语在小说中的发生起点,显然就是小说的被书写起点,即以语言文字为形体的小说开始处。话语也不到小说为止,它始终只把自己的一部分分配给小说,小说的结束处并不意味着话语的终结,而意味着对话语的重新归属,重新归属又带来了话语的重新发生。因此,以语言文字形式出之的小说开端和小说结尾,是需要我们考察的两个话语发生环节。

(一) 小说开端与话语

小说的开端,使许多小说家感到过表达的焦虑和发现的欣喜,他们事后每每感叹,小说的第一句话或第一段话对一部小说的成败来说太重要了。例如,马尔克斯就郑重表示过,一部小说里的“第一句话很可能是成书各种因素的实验场所,它决定着全书的风格、结构,甚至篇幅”〔1〕,他在接受一次采访时也承认,第一段是小说创作最感困难的地方。〔2〕另一位当代拉美文学的杰出代表、古巴作家亚马多也曾抱怨,任何一部小说的开篇都极其困难,这种困难将一直延续到小说中的人物立起来为止。〔3〕中国作家亦然。残雪说,当开头一句话还没

〔1〕 马尔克斯:《番石榴飘香》,林一安译,三联书店1987年版,第34页。

〔2〕 马尔克斯:《写作是莫大的享受》,柳苏、江泰仁译,见宋兆霖编:《诺贝尔文学奖获奖作家访谈录》,浙江文艺出版社2005年版,第240页。

〔3〕 亚马多:《我是写人民的小说家》,孙成敖译,云南人民出版社1997年版,第57页。

有浮现出来时,她无法开始一部小说的创作。^{〔1〕} 王安忆也积个人创作经验认为,小说中第一句话“决定了后面的许多东西”^{〔2〕}。到底是什么让小说家对小说的开端如此小心翼翼地予以把持?小说的开端到底蕴含着什么奥妙呢?让我们来品味几个例子:

(1) 许多年之后,面对行刑队,奥雷良诺·布恩地亚上校将会回想起,他父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。(马尔克斯:《百年孤独》)

(2) 白嘉轩后来引以为豪壮的是一生里娶过七房女人。(陈忠实:《白鹿原》)

(3) 黎明时分,城市上空响起了工厂的汽笛。浮游在小巷里的阴冷灰暗的夜雾在晨曦中渐渐消散。这就是说,今天的早晨一定是沉闷的,灰色的,雾蒙蒙的。(皮利尼亚克:《不灭的月亮》的故事》)

这分别是三部小说的开端。不难注意到,三者有一个共同之处,即在一句话中把过去、当下和将来三个物理上截然分离的时间段融合在了一起。奥雷良诺立足当下回忆着看冰块的那个下午,被枪决则是这以后的事,白嘉轩立足当下回忆着过去的七个女人,引以为豪也是此时还未发生的事,当下的汽笛声驱走了曾经的夜幕,然而今天早晨将要发生的事情同样是当下无从知晓的。于是,这三个开端均一下子触及了整个世界。《百年孤独》中,奥雷良诺上校不停地做着小金鱼,阿玛兰塔白天织着裹尸布,晚上又拆白天织成了的裹尸布,霍塞·阿

〔1〕 残雪:《为了报仇写小说》,湖南文艺出版社 2003 年版,第 13 页。

〔2〕 王安忆:《王安忆说》,湖南文艺出版社 2003 年版,第 89 页。

卡迪奥第二始终翻阅着羊皮纸手稿,乌苏拉一直回忆着过去,诸如此类描写实际上都印证着乌苏拉的一句感慨:“时间的确是周而复始地循环着的。”小说也由此在多个章节中采用频繁的倒叙手法,它使我们十分自然地想起海德格尔有关“畏”发源于将来、此在本真地已经是将来的了之类论述。尽管当这样开头时,小说家使用的语言在形体上仍是普通的,但其质地已经获得了不同于日常交际行为的内涵,它说出的东西大于我们从它形体上见到的东西。小说家秉持着普通可见的语言写下他小说中第一句话,这对他而言不是一种简单平庸的手工操作,而是一个神圣的仪式,仪式打开了整个世界,小说家在这样下笔的一刹那惊奇地观看到了他将要讲述的这个世界,或者他在观看到他将要讲述的这个世界的一刹那惊奇地下笔,这中间高度微妙的前后顺序并不重要,重要的是,小说家这一下笔就已进入了整个世界,他的语言是整个世界赋予他的,他已经不再企图通过语言去看整个世界,相反,从他下笔的一刹那起整个世界已经在他面前显现出来了,这世界的细枝末节可能还非常模糊,但可以肯定,它确实实已经是一个新的世界。从常规立场看,这似乎令人难以理解,明明是马尔克斯本人拿着笔在一字一句地写下小说的开端,怎么又能说,被他自己写下的这开端是他被整个世界引导着所写下的开端?当我们产生如此纳闷时,我们实际上仍然根深蒂固地处于对语言的工具性理解状态中。而许多成功的小说创作实践表明,超越了工具性意义的语言或曰话语才更透彻地拥有真实客观的力量。漫漫长夜过去之后才会迎来早晨,这个常识有谁不知道呢?如果语言只是传达着这个常识,它就是工具性的,我们通过这句话了解到这个常识。但是,当《烦恼人生》以一句“早晨是从半夜开始的”发端时,池莉决不意在重复这个常识,她已观看到主人公印家厚这个典型的中年男人在疲惫中打起精气神儿奔波和养家、日复一日处于人生夹缝中的尴尬生存境遇,这个开头便见证了她对于

小说世界的观看,在此,这九个字不再作为工具来传达那个常识,而是自足地成了世界的深刻缩影,简言之,它发生出了话语。

(二)小说结尾与话语

同样,小说的结尾也能集中窥见话语的发生。和开端相似,小说的结尾就是被我们看到的小小说最后一句话或最后一段话。这似乎又有悖于我们的一般理解,一部小说写完最后一句话后显然已经划上了句号,怎么还能和话语的发生扯上关系呢?这样的理解其实也还只局限于语言的工具性意义。工具性是和目的性相对的,当一部小说写完最后一句话便认为已完成自己的任务时,这部小说实际上暗暗地向我们规定了任务,即我们读它不是为了认识别的,只是为了认识它,仅此而已,它本身就是我们通过它的语言应当去认识的东西,在这种格局中,语言是工具性的,服务于一个目的:认识这部小说。但小说家显然并无权垄断这部小说的意义,他向我们规定的这项任务是专断的,我们不接受它的自由,那就是说,这部小说将会被我们认为是欠成功的。我们有理由要求小说超越语言的工具性,重归话语本身,那才可能造就小说的成功状态。那也就是说,小说的一大成功之处,恰恰在于结束之际依旧让人回味无穷,产生出提供新的意义可能性的浓厚兴趣和动机,好小说总能够避免让人读一遍就从此放下,觉得再也无话可说,并不是这样的,好小说总具有意在言外的特征,能让人咀嚼再三,掩卷仍深感不尽然,身为其结尾的最后一句话便承担着释放话语空间的效能,正是在此意义上,小说的结尾同样发生着话语。这当然取决于有形可见的小小说最后一句(段)话能否写出令人真正余味不尽的魅力来。具体地看,成功的小小说语言在结尾处经常有两种表现,一是对可能越出合理界限的主体性专断力量保持充足自省,从而看护住那不可说的、溢出了工具性层次的意义,二是索性将意义的可能性建构空间留给读者,邀请人们自由地参与它。让我们再来品味几个例子:

(1) 这个人也许永远不回来了,也许“明天”回来!(沈从文:
《边城》)

(2) 胡斐到底能不能平安归来和她相会,他这一刀到底劈下
去还是不劈?(金庸:《雪山飞狐》)

这两个结尾共同拥有的特征是,都变设问为反问,径直把问题留给了我们。前者的揣测语气并不改变其反问性质,它等于是在问,这个人明天会回来吗?回不回来呢?答案何去何从已经不重要了,重要的是翠翠依旧迎着朝阳在茶峒溪岩上痴痴等待着二老催送这一跃动着理想、希望和信念的举动,而这个举动透露出来的生命亮色贯穿着整部小说,从客观方向上引导着我们对它的意义参与,读了这个结尾,我们会感到小说并未结束,沿循着结尾里坦然包容着的生命力量,再回想整个故事,我们会感到获得了尽管与初读时有所不同、但更为积极明朗的印象,这也意味着,这一结尾成功地发生出话语来了。对金庸来说,问题同样不在于这一刀能否砍下去,而在于这个空白本身所蕴含着的一种复杂性和模糊性,它们在《雪山飞狐》这样的小说中也不声不响地总具备着,现在,就这样,这个结尾发生出话语的力量,我们被话语的这种力量摆置到小说中去领略那些江湖恩怨背后的复杂人性了,撇开武侠小说的特定背景,人性的复杂也是我们每个当代人共同面对的问题。我们在前面曾说过,金庸小说中的故事总体上处于主体性弱层次,令人回味的余地并不很明显,但这个结尾是一个例外。也许我们会记不清小说情节的来龙去脉,却可能对这个空白式结尾过目难忘,因为话语是最深入人心的,而当有了它,我们展卷再读这部小说时又会顺利地很快进入情节,因为话语的调节功能总是温暖的、客观的。

当话语在小说中发生出来后,它又经历了什么?比起第一句(段)话和最后一句(段)话来,洋洋洒洒的浩瀚小说正文是更重要的,没有

了正文的中心位置,开端和结尾也谈不上话语意义。话语在正文中的运作便是应该继续探讨的问题。

二 话语在小说中的运作

上面讨论小说开端和结尾的语言特征时,我们已经反复提醒自己,对语言的理解不应再局囿于工具性层次上,不应当一说到语言便立刻总条件反射般地想起那种传统意义上承载着背后目的的语言,语言还有话语的一面。如果说这一点在小说开端结尾虽有呈露、毕竟还较为微观,那么在小说正文中,话语的力量饱满地运作出来了。一部小说打动我们的过程,是我们一句一句读着这部小说中语言的过程,我们的感动其实已不再针对语言的工具性面目,而来自语言无形的、不可见的表征,这就是话语。小说语言的深层特征主要就体现于此。一些西方学者曾经指出,“小说语言”这个词不仅指“小说中各种类型的语言模式”,还指“起着支配作用的小说的整体结构”〔1〕,这种认为小说语言超越了工具性层次的见解自有道理,但它把超越了工具性层次的语言仅归结为结构,仅从结构角度看待小说语言的深层,则还失之狭隘。在我看来,小说区别于其他文学样式的突出优势性是拥有超越形而上学的能力,而这种优势性的两个主要方面——时间的相对可逆性和作者的在场性,在小说中又分别通过事件和人物这两种成分表现出来,话语在这两个因素上运作得更集中、酣畅,可以说,这两种具体运作过程直接决定着—部小说的品质。

(一) 话语在小说事件中的运作

事件是小说中非常引人注目的一个主要因素。以小说为基本对

〔1〕 雷班:《现代小说写作技巧》,戈木译,陕西人民出版社1984年版,第129页。

象的当代叙事学,从来都绕不过对事件因素的研究。如罗兰·巴特在其影响很大的《叙事作品结构分析导论》一文中就赋予事件以醒目的位置。巴特把语言学作为叙事作品结构分析模式的基础,以意义为划分标准,将千姿百态的叙事作品从结构上划分为功能层、行动层和叙述层三个彼此密切相关的层次,其中处于基础层次的功能层就集中探讨叙事中的事件问题。功能是内容单位,既不是从形式、心理上作出的分类,也不是语言单位,对后者,巴特十分形象而令人信服地举例说,电话铃响了,“他拿起四只听筒中的一只”,这句话中的“四”从来不是指“四”的意思,而是让人理解为先进的官僚技术。功能层又可分为功能和标志,“功能包含换喻关系,标志包含隐喻关系”〔1〕,功能是换喻的,事件又在功能层中被集中讨论,这足证事件与换喻语言的对应关系。功能又可分为基本功能(核心)和催化这两种成分,前者既是连续单位又是后果单位,后者则只是填补核心与核心之间隔开的叙述空间的连续单位,只起交际性功能,鉴于“叙述活动的动力正是连续和后果的混淆不清”〔2〕,事件便在叙事中起到了灵活显示时间的作用,是事件而不是别的因素使“叙事作品结构本身造成连续和后果、时间和逻辑的混淆”〔3〕。相比之下,标志则以其隐喻性自居,它不同于叙事中的信息成分。在功能与标志这两种成分的关系问题上,巴特认为,一方面二者不是彼此孤立而是相互联系着的,比如一些叙述既可以是催化,又不难视作某种气氛的标志,另一方面,催化、标志和信息成分又是核心的扩展。罗兰·巴特虽未直接点明这些论述乃就小说而发,但他举出的叙事作品例证多为小说,因而我们完全有理由认为,这些

〔1〕 巴特:《叙事作品结构分析导论》,张裕禾译,见伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》下卷,北京大学出版社1987年版,第483页。

〔2〕 同上,第484页。

〔3〕 同上,第486页。

分析也适用于小说。

罗兰·巴特的这些分析是环环相扣、头头是道的。但如果我们意识到他的划分和界定都严格地在结构主义视野中展开,便很快会感到其中的不足。巴特对事件及其组成成分的分析,是服从于他对整个叙事作品结构模式的分析的,前者必须是、事实上也确实是在后者的一个有机组成部分,“一个序列是一连串合乎逻辑的、由连带关系结合起来的核⼼”〔1〕,而序列本身是被他从结构主义立场出发假想到的一种设定,它以其高度的概括性和化约性抹去了原本可以相当具体丰富的内涵,变得抽象划一了,在这样的结构主义格局中谈论事件的性质,我们实际上并没有得到切实的印象,事件在小说中究竟是怎样通过语言表现出来的呢?对此罗兰·巴特没有讲出多少实质性的东西,特别是,即使按他的这一划分,我们也难以从价值上区分开语言对事件的成功表现和欠成功表现。考虑到这些不足,我们探讨小说中的事件就不能局限于结构主义眼光,从话语这一本体论维度着手才是有效的。

要言之,话语力量在小说事件中的运作过程凝结成了两个主要特征,一是多义性,一是空白性,现有小说理论对这两个特征的讨论皆可进一步充实。

1. 多义性

这是指小说中事件的意义决不定于—尊,而是带有多角度、多侧面的意义可能性,焕发出无穷的意义魅力,谦逊地吸引每个人去追索它,我们被自由地激发起动力,去开放地分享它可能提供给我们的意义,多义仍通过语言体现出来,这时的语言超越了工具性意义,无声地成为无数意义赖以交流碰撞的话语空间。

〔1〕 巴特:《叙事作品结构分析导论》,张裕禾译,见伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》下卷,北京大学出版社1987年版,第488页。

不妨举卡夫卡的短篇小说《在流放地》为例。这个故事沿袭了卡夫卡一贯的怪诞风格。一名旅行者来到某热带地区一个流放地,在当地军官的热情邀请下参观一次处决犯人之举。军官负责操纵一台由前司令发明的奇特处决机器,对犯人执行死刑。这架机器无须人操纵,就可以在十二小时内将犯人自动肢解粉碎,同时通过尖利的针头将犯人所犯之罪和宣判结果刻写在犯人身上。这一处决方式的残暴,使这架机器面临着被废弃的命运。军官出于对前司令的忠诚和对这项活动的爱好,恳求旅行者在新的司令面前代为美言一番,让这架机器能继续得到使用。当遭到拒绝后,军官让犯人下来,自己接替他躺上这架行刑机器,对自己实施处决。恰恰在此时,机器没按规定运作,出了故障,一瞬间就将军官给刺死,然后散架坍塌。旅行者在厌恶心情中挣脱士兵和被判决犯人的纠缠,匆匆离开了流放地。

这是个虚构出来的有趣故事,当作寓言来读一点不过分。既是寓言,一定有意思。从中能读出什么意思呢?表面上看,有许多可供解释的动机。机器的被人发明和反过来对人形成束缚、构成威胁,显然暗示着异化主题,现代人就这样置身于一个反人性的异化世界中,不仅如此,人还时时充当着异化的帮凶。这应该是最重要的主题,其余动机都不难看作对它在不同程度上的延伸。例如,军官一迭连声恳求旅行者去新司令面前极尽歌颂之能事,显然暗示出官僚主义气息;不经审判便草菅人命,又显然暗示着法律被玩弄于股掌之上的命运,它们无疑属于异化现象在现代社会各个方面的流露。这些是不是故事的全部呢?

我们还可以说,卡夫卡这个荒谬绝伦的故事,骨子里是对理性的无情调侃。从古希腊到十九世纪前期,“人是理性的动物”都是一顶高悬在我们每个人头上的皇冠,它令我们飘飘然,满心以为理性是自己区别和优越于自然的资本,却忘了理性也会指使人干坏事,卡夫卡不动声色,在寓言的冷峻笔调中冷冷谑笑着理性力量的独断性和机械

性,把理性看似刚强、实则脆弱、一换了具体情势便捉襟见肘的本性揭示得丝丝入扣,不著一字,尽得风流。我们更可以说,理性之后是什么?这是卡夫卡留给我们的问题。对这个问题的回答是肯定还是否定,已经不重要了,重要的是从这问答姿态本身透露出来的一种与理性至上主义无关的欲求,那将使你我不再沉沦于思想的流放地。这又是对这部小说的一种意义参与。

以上各种意义阐释均适用于《在流放地》这部小说,但与此同时,我们又感到其中任何一种阐释都无法穷尽小说的意义,其实,小说的魅力就存乎意义的这种多解和无定解之中。不过,意义的多解和无定解并不意味着意义可以被作任性的随意解,多义的合法存在仍然有一个必要的前提,那就是对小说中客观运作出来的语言(话语)的尊重。语言乃是一切意义阐释的根据。读这部小说时我们会感到,它的语言风格不带作者个人情感和意图指向,通篇是面无表情的客观叙述,我们无法像读传统小说那样,轻易地透过字句去截获作者赋予小说的意义倾向性,相反,我们读不出那隐藏在字句后的固定意义,字句本身对我们的这一企图关闭了,取而代之的是对多义的允诺。多义性使参与交锋的各种意义均处于话语中,在话语维度下,谁都有理解意义的自由,但谁也都具备对他人的悉心倾听姿态,换句话说,他有所不知地知道着,小说本身的多义对每一个有限的人而言又总留下了空白,空白性是多义性的必然延伸。

2. 空白性

这是指小说中的事件在发展进程中出人意料留下的空白部分,一方面,它通常延宕着我们的期待,甚至阻断了我们的期待,使我们无法作出及时的解释,另一方面,尽管空白令人感到新奇陌生,我们读着包含它在内的小说时,通常又并不感到难以理喻,空白里有一种开放的力量,仍牢牢吸引着,增强着我们对小说品质的肯定性判断。

一些小说家对空白怀有浓厚的兴趣,例如海明威。他提出的冰山理论,可谓小说中空白理论在现代收获的最佳成果。海明威这个理论的核心是,一部小说就像一座冰山,八分之一显露在水面上,八分之七则隐藏在水面下。八分之一和八分之七只是比喻的说法,海明威的意思是,隐于水下、不直接说出的部分应当比露在水上、直接说出的部分更多、更厚实。海明威紧接着给出了一段更加重要的解释:“你可以略去你所知道的任何东西,这只会使你的冰山深厚起来。这是并不显现出来的部分。如果一位作家省略某一部分是因为你不知道它,那么在小说里面就有破绽了。”也就是说,如果“一个作家因为不了解而省略某些东西,他的作品只会出现漏洞。”〔1〕空白是有积极意义的,但小说家自己应该对空白的意义有估计,有作为,否则,便可能出现前面所述的《螺丝在拧紧》缺乏事件间合理发展逻辑这样的不足,海明威这番说明是深刻的。小说中的空白留给我们不确定感,而这种不确定感其实更合乎客观世界本来面目的确定感。成功的小说把某些部分隐藏起来了,这是为了显现某种更富生机、关照着任何解读这部小说者的客观意义,如海明威所言,冰山理论的深层动机是“你老得想着别人”〔2〕。就此而言,空白也是话语力量的积极呈现。略萨读海明威、罗伯—格里耶等人的小说时,发现它们的“文字部分只是所讲故事的局部或者片断”〔3〕,因为故事整体是故事的任何讲法根本无法穷尽的。毛姆读《呼啸山庄》,也发现其中没有交代希刺克利夫在离开呼啸山庄后那些年如何受到教育并发了财,〔4〕因为就连作者艾米莉·勃

〔1〕 海明威:《“冰山”理论及其他》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》上册,工人出版社1987年版,第79、85页。

〔2〕 同上,第92页。

〔3〕 略萨:《给青年小说家的信》,赵德明译,上海译文出版社2004年版,第132页。

〔4〕 毛姆:《巨匠与杰作》,李锋译,南京大学出版社2008年版,第122页。

朗特本人也无法填补这段时间空白,我们每个人只能尽情端出自己在这段时间空白中希刺克利夫所作所为的理解,理解的结果是什么并不重要,重要的是我们在话语中潜心观看着这个客观发展的故事,这就够了。让我们再举海明威本人的短篇小说《白象似的群山》为例。

这个故事里的所有人物是一男一女,他们在车站里喝着啤酒聊着天等候着要四十分钟后才从巴塞罗那开来的火车,初读几乎全由对话组织而成的这个文本,我们搞不清他和她是什么关系以及他们究竟想干什么,小说压根儿没有向我们清楚交代所有背景因素,跃入我们视线的只是两人有一搭没一搭、表面上缺乏主题的对话,这显然是一个很大的空白。海明威意在让我们不借助任何背景提示、纯粹透过两个人物之间的对话来了解发生了什么事。首先,我们通过小说中“那实在是一种非常简便的手术”、“如果你不想做手术,我并不硬要你去”之类男人的话慢慢得知,女人被要求去做一个手术。做什么手术呢?我们又通过下面这样不动声色的对话,产生出胎儿的印象:

姑娘正在眺望远处群山的轮廓。山在阳光下是白色的,而乡野则是灰褐色的干巴巴的一片。

“它们看上去像一群白象,”她说。

“我从来没有见过一头象,”男人把啤酒一饮而尽。

“你是不会见过。”

“我也许见到过的,”男人说。“光凭你说我不会见过,并不说明什么问题。”

.....

“我知道。但是如果我去做了,那么倘使我说某某东西像一群白象,就会和和顺顺的,你又会喜欢了?”

这些话表面看东拉西扯,意义松散零乱,但透过字面,我们还是可以体味出“白象”与婴孩之间的隐喻性对应,“和和顺顺”之类通常修饰人的形容词强化着这种对应,这都说明海明威知道这些空白的存在。我们终于开始察觉到,这是一个涉及堕胎手术的故事。海明威用高超的笔法,不触及事情的正面而让我们很自然地沉浸在事情的氛围里,身体力行地实践了他的冰山理论。这是一篇从头到尾成功运用空白技巧的小说,它张开了话语的充裕空间。

空白是无声的语言,是话语,它的力量尽管内敛,却远较工具性语言的喋喋不休深刻。和多义一样,空白也主要出现在事件的发展上。但在小说中,事件容许空白,人物却不可能变得空白,人物总是被我们见到的,话语是如何对人物起作用的呢?

(二) 话语在小说人物中的运作

人物是小说中另一个引人注目的主要因素。在《叙事作品结构分析导论》中,继功能层之后得到探讨的,就是以人物为主要成分的行动层,同样以结构主义为宗旨,罗兰·巴特感兴趣的是叙事中的人物结构法则,主张以人物参加的某个行动范围来阐述人物的特征。小说家对人物的重视是一贯的,主张小说最重要因素在于人物者有之,^{〔1〕}主张小说中心在于写人物者有之,^{〔2〕}主张小说深度取决于人物者有之,^{〔3〕}认为所有小说都写人物者也有之,^{〔4〕}人物被推到了小说艺术的最前台。即使在一些显得很极端的现代小说情形中,人物也很难说已完全消失,二十世纪以物本主义著称的新小说就是个例子,以罗

〔1〕 洛奇:《小说的艺术》,王峻岩等译,作家出版社1998年版,第76页。

〔2〕 吴组缃:《中国小说研究论集》,北京大学出版社1998年版,第363页。

〔3〕 德利维斯:《小说技法探究》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,工人出版社1987年版,第872页。

〔4〕 伍尔芙:《班奈特先生和勃朗太太》,朱虹译,见伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》下卷,北京大学出版社1987年版,第165页。

伯一格里耶为代表的新小说作家为了破除本质主义观念,达成事物更坚实直接存在的条件,花费了很多笔墨去描述静物的定位、标界和视觉印象,仿佛取消了人物及其故事,但在新小说中,物总有人的眼光在审视,从未脱离人的知觉而显现,人没有消失,随着人的看视变化,物显现出反光和影像,但反光和影像仍属于物,仍显现着物在世界中存在的故事,〔1〕这表明,人物是小说难以取消或回避的独特因素,小说区别于其他诸文学样式的作者在场性,就主要通过人物体现出来。

二十世纪以来,在小说人物的理论探讨方面,较有代表性的成果首推福斯特的扁平人物和圆形人物理论,以及这一理论所引发的批评意见。扁平人物以狄更斯小说为代表,特点是性格单一、易于辨认和记忆,圆形人物则以奥斯丁小说为代表,特点是性格复杂,给人以新奇感。这一划分当然是十分粗略的,它很快引起了同时代人们的不满。例如纳博科夫曾表示,狄更斯小说中的人物是活生生的人,并非平面化的思想象征,〔2〕将其简单归结成扁平人物是不公正的,这也是现代以来许多小说家的共同看法。理论家如华莱士·马丁在察觉到其中的不足后,建议用“人物与虚构世界的相互作用”这一更具有伸缩性的观照尺度来取代“扁平”、“圆形”这对仍显粗糙的概念。〔3〕缪尔则一反福斯特的观点,认为扁平人物是小说家表现其对人生的观察的必需方法,“它表现的正是那习惯掩盖之下的真实”〔4〕。这当中,与福斯特作出较全面商榷的是里蒙—凯南,他细致地总结出了扁平/圆形人物理论的三个不足:首先是和纳博科夫等人一样,认为福斯特对扁平人

〔1〕 罗伯一格里耶:《快照集》,余中先译,湖南美术出版社2001年版,第212页。

〔2〕 纳博科夫:《文学讲稿》,申慧辉译,上海三联书店2005年版,第56页。

〔3〕 马丁:《当代叙事学》,伍晓明译,北京大学出版社2005年版,第113页。

〔4〕 缪尔:《小说结构》,罗婉华译,见《小说美学经典三种》,上海文艺出版社1990年版,第354、421页。

物缺乏深度生命力的判断不够客观,事实上即使按福斯特的界定标准,许多小说中的扁平人物同样具有给人以深刻印象的深度和生命力,他举的例子也是狄更斯小说;其次但很重要,扁平人物/圆形人物这种二分法本身就失之简单,忽视了许多程度上的细微差别,而众所周知,小说中人物的性格恰恰是以细微见长的;最后,凯南别具只眼地发现,福斯特这一划分不恰当地混淆了两个并不总是重合的标准,在福斯特看来,扁平人物以性格简单而不发展见长,圆形人物则以性格复杂而发展擅胜,但凯南举例反驳说,一些小说中的人物尽管性格也简单,却仍是明显发展着的,如那些寓言体小说,另一些小说中的人物尽管性格复杂,在发展趋势上倒并不明显,如乔伊斯的若干作品。^{〔1〕}基于这种理论的不足,我们今天谈论小说人物便需要找到新的、可以更深入把握小说人物因素的生长点。

新生长点在哪里呢?鉴于扁平人物/圆形人物这种高度抽象概括的划分仍有意无意剪裁着林林总总的小说人物,使之服从于自己的理论设定,首先需要做的便是跳出这种带有说明性质的分类思维,从小说人物内部寻找带有描述性质的动力。这只能再次联系语言来实现。罗兰·巴特正确地指出,人物在小说中是“纸头上的生命”^{〔2〕},确实,小说中人物们的一举一动,说到底无非是语言在调控,人物们说出的话固然属于工具性层次上的语言调控表现,当我们读着小说看着人物开展自己的故事从而逐渐形成我们对人物的判断时,也是语言在起调控作用,这时的语言就是话语,它不通过直接有形可见的渠道表现出来,但总能使我们感受到人物具有的性格力量。这尤其是成功小说的一条门道。那么,话语对小说人物发生了什么呢?这就是一种符合话

〔1〕 凯南:《叙事虚构作品》,姚锦清等译,三联书店1989年版,第73页。

〔2〕 巴特:《叙事作品结构分析导论》,张裕禾译,见伍蠡甫、胡经之主编:《西方文艺理论名著选编》下卷,北京大学出版社1987年版,第495页。

语本性的守拙姿态。我们会发现,小说中的人物面目虽气象万千,难以一概而论,但成功的小说人物面目有其共性,那是一种每每天真纯朴、不带机心的“傻”或曰“愚蠢”。成功的小说人物在面目上总留有拙守的余裕,真正存活在读者心中的他或她,往往不是被料事如神、聪明得无以复加的主体意识所灌满了的,唯其“傻”或曰“愚蠢”,才退一步海阔天空,把自己当作世界的有限一分子而非主宰,从而承认意义的无限可能性和客观性。这是一种话语的境界。让我们举出一些小说作品来说明这点。

一个首要但也最典型的例子,是福楼拜的《包法利夫人》。为什么百年以来,从昆德拉、詹姆斯、纳博科夫到苏童、王安忆、格非,中西方最优秀的小说家们都极为推崇这部表面上看不过批判现实主义之作的小说?它包藏着何种玄机,以至于让一代代读者为之心醉神迷?其实,答案就是包法利夫人爱玛因为天真痴迷爱情小说而最终陷入人生绝境的“傻”。爱玛不满于和忠厚丈夫、乡镇医生夏尔的平庸婚后生活,迁居到荣镇后,结识了比她年轻、言谈举止还带着羞涩的俊秀实习生莱昂,可胆小怕事的莱昂没有抓住她给的机会便去了巴黎。紧接着,巧言令色的情场老手罗多夫闯进了爱玛百无聊赖的生活,在巴黎的高床暖枕中两人迅速私通,然而不久后,罗多夫便以其一贯的浪荡作风,在即将约定私奔的前夕抛弃了她。梦想破灭后的一天,爱玛重遇从巴黎实习归来的莱昂,那已是个经过历练的成熟男人了,她又做起了他的情妇,很快这样的生活便变得平淡乏味,且伴随着债台高筑、已经无法全身而退的恶果,尝尽爱情滋味的爱玛终于走投无路,服毒自杀。这个故事对爱玛天真到极点的“傻”的描画,淋漓尽致地展现在她的两段婚外情中。

比如当罗多夫在短暂的颠鸾倒凤后已生出灰色、图谋着甩开爱玛时,爱玛还兀自陶醉在爱情的幸福中,“她还不肯相信,反而加倍温存

体贴；而罗多夫却越来越不耐烦，越来越不在乎了。”罗多夫已经由不耐烦而开始变得对她不客气，她却还“对他是一片痴情，拜倒得五体投地，自己也神魂颠倒，陷入一个极乐的深渊”，甚至小孩般地让罗多夫把她连同她女儿一起带走，远走高飞，使罗多夫吃惊地发出“居然有这种女人”的嗤笑。私奔前夕爱玛一声亲密的“明天见”让我们对她的愚蠢欲哭无泪，罗多夫拿水假充眼泪，在写给她的条子上心不在焉地做手脚，反衬着后者的极度幼稚。这幼稚甚至延续到两人再见面的时候，一句“啊，罗多夫！你不知道……我过去多爱你”令我们对爱玛的一切道德指责都失去了分量，她自己并不怨，我们为何要替她怨呢？她在天真之外又加上了性质相似的脆弱：“我多脆弱，对不对？原谅我吧！”同样的情形也发生在她和莱昂的露水情中，情人之间是相似的，莱昂也已反感爱玛靠近他的胸脯，后者却一如既往地满心念叨“只要能有一次心满意足的幽会，她就是牺牲一切，也在所不惜了”。对爱玛这份天真烂漫的狂热，你是忍心嘲笑还是止不住同情？

其实两者都谈不上。小说的奇妙之处在于，明明是越出了当时伦理道德规范的偷情行为，我们读着读着却愣找不到批评爱玛的底气和借口，她当然自作自受，与人无尤，可故事杜绝了我们轻易指责她伤风败俗的可能，除了两段婚外情，她甚至就是一个好妻子、好母亲：“她要搬到荣镇来住，帮她管家，他们不再分开了。她很机灵，又很疼爱儿子，对于失而复得的母子之情，内心感到非常高兴。”这样的生活表白几乎使她无愧于丈夫和家庭，也为她天真、傻气的人生代价增添了纯洁的一笔，使我们无法居高临下对她产生廉价的同情。她根本不是个坏女人，当互诉衷肠的时候，她对罗多夫和莱昂的爱都是真挚的，她在真挚中走向自我的毁灭，像爱玛死后夏尔与罗多夫相对而坐时吐出的那句“一切都要怪命”。天真是一种痴愚，它在本性上是无罪的，而是直抵爱玛的灵魂深处，揭示出世界的透明真相，因为，如果没有爱玛这

种迹近无知少女的痴愚,我们便不会清楚看到男女之情如此不加掩饰和篡改的本然面目,精明是容易写的,但是,写出愚拙,写出不掺机心、使人震惊到哑口无言的愚拙,却是很难的,如果爱玛和罗多夫一样工于心计,或者如果她像莱昂那样当断则断,她就不会卷入倾家荡产的悲剧,我们也就将看到另一个虽勾心斗角却被戏剧化了的的故事,这个世界上,确实有着许多移情别恋的男女,他们要面对不可靠的爱情,这才是事情的本相,也是这部小说直到今天依然魅力不减的原因。

爱情确实最能体现人的“傻”,我们也可以在王安忆的中篇小说《米尼》中窥见包法利夫人的影子,这部小说讲述“文革”年代一个知青女孩因为“傻”而爱上另一个并不同样爱自己的男人的故事。阿康对米尼由起初的新鲜开始发展为后来的逐渐不在乎和若即若离,他甚至一字一句地告诉米尼“你这样的女人,就像鞋底一样”,爱得如此浪漫的米尼对这样的嘲讽依旧无怨无悔:“我怎么像鞋底呢?我像鞋底你又像什么?”现实生活中类似的傻态,恐怕也不少。类似的“傻”还表现在米尼将小姐妹带回家、因阿康多看了几眼而两人大吵一架,之后阿康负气出走,刚才还在气头上的米尼很快就牵挂起他来了,“冤家,可千万别出事啊!”然后在他再回到家里时温柔地抱住他的肩膀说“阿康,你笑一笑吧,我是怕丢掉你,才发火的。”上床后更孩子般向他撒娇:“阿康,没有你我没法活啊!活着也像死了一样。”这意味着,不顾一切的痴狂的爱已经成为米尼的全部世界了,没了这份痴狂,米尼也便失去了自己的世界,失去了自己的存在理由,米尼将不再是米尼了。所以到故事最后,阿康走上偷窃的不归路并被抓进牢房,已怀了阿康孩子的米尼迫于生计也开始当小偷,再次相见时两人离婚并变成皮条客与卖淫女,在精明和利欲里,“傻”一去不复返了,米尼的更加贴近我们每个人的故事也到此结束了,代之以并不具备普遍性的、充满了戏剧性的收场。王安忆显然已经深谙爱玛的奥妙,她以人物后半段的急

剧性格变化作为反衬,将米尼前半段的“傻”推向了相当彻底的地步,这种“傻”不也在清醒观照着至今依然真实不减的世态人情吗?

小说中人物的“傻”不只体现于爱情,更多聚焦在平凡人物的生活中。老舍的《大悲寺外》叙述忠厚的、胖胖的校学监黄先生任劳任怨勤勉守职、却每每引起学生们的不满与蔑视,在一次学潮风波中,黄先生像平时一样不顾别人好心相劝,坚持站出来试图维持正常秩序,不幸被从人群中暗暗扔出来的一块砖砸中太阳穴,三天后死在医院。这个人物当然也很“傻”,比如他遭到偷袭后平静说出口的两句话,一句是临死前仍认真地照章办事:“死,死在这里;我是学监!我怎能走呢——校长们都没在这里!”另一句则是发自淳厚天性的宽恕:“无论是谁打我来着,我决不,决不计较!”在常人眼中,这些表现简直近乎迂腐,可这的确的确,就是我们看到的这位仿佛没有半点儿脾气的胖胖学监。有人不解,现实生活中果真有这样唾面自干的人吗?其实,且不论小说是对现实的超越,即使现实中并无这样的人物,黄先生因“傻”而死,也代表着作者对更其本然的人生状况的一种价值性勘探,证据是,当初扔砖头打死黄先生的学生丁庚在此后二十多年里不断地受到良心的折磨,黄先生虽然死去了,他最后那声“决不计较”始终萦绕在他耳际,迫使他来到黄先生的坟头上低徊不已。有人从这个故事里发掘出了宗教意味,自有其道理,因为这里的“傻”已经具有洞照和化解世界上一切纷争的意义,“傻”是单纯的,而单纯的才是深刻的,哪怕在读过许多小说后,老舍笔下这个善良、傻傻的胖学监形象仍旧鲜活地浮现在我们眼前,使我们难以忘怀,这就是“傻”无须任何添置、已足温暖感人的魅力所在。

尽管这样,小说中平凡人物身上的“傻”可以不是一贯的,许多情况下倒先以聪明机灵的外表出之,做足了文章后忽然图穷匕见,大彻大悟地端出那种“傻”来,引我们看清返璞归真的具体过程。英国作家

奈保尔的《米格尔街》就一步步逼出着人物的“傻”。这部由短篇小说连缀起来的剪影式作品中至少有两个人物被我们深深记住了,那就是《懦夫》中的“大脚”和《焰火师》中的手艺人墨尔根。“大脚”平素给人以凶悍的外表印象,当美国兵企图欺侮弱小的“我”时,“大脚”及时挺身而出帮“我”解围,更加坚定了我们对他勇武过人性格的判断,可一次非常偶然的机,“我”和“大脚”遇上一条并无恶意的狗,“大脚”竟然极度出人意料地被吓得逃出老远,甚至因逃得太快而把脚扎伤了,那一刻“我”的观感惊诧而复杂。勇敢并不是“大脚”真实面目的全部,而是对于真实的化妆和变形,本质上的他可能恰恰是非常胆小的,被一条小狗吓得“傻”了,这充分打开了“大脚”这个人物的真实世界。与此类似,墨尔根平日里早已把爱耍嘴皮子的玩世不恭形象留给了我们,可是有一天大家目睹了他被老婆狠狠教训而不敢反抗一声的奇特一幕,“一个高头大马的女人拎着一个瘦小的男人”,原来伶牙俐齿的他也有乖乖变“傻”的时候!奈保尔写道,“这是墨尔根自打来到米格尔街后,第一次真正博得人们的笑。”其实人们已经笑过好多次了,只有这一次才是由于领略了墨尔根不加虚饰的本然面目而发自内心的、善意的笑。唯有“傻”才能引发这样善意的笑,因为“傻”是不带机心的,不带机心的人才会收获不带机心的笑。

极而言之,“傻”的最终归宿乃是对信仰的看护。我们可以来看美国当代作家艾萨克·辛格以《傻瓜吉姆佩尔》为代表的系列短篇小说。这位犹太人的儿子总是塑造着傻人们的奇妙形象。《傻瓜吉姆佩尔》叙述一个有“呆子”等七个绰号的小老百姓吉姆佩尔不断遭到人们恶作剧的捉弄,明明撞见别人夜晚和自己的老婆同床,却被后者欺骗成是看到“一根横梁的影子”而已,更妙的是,此举被他不急不躁地以“做一生傻瓜也比做恶一小时强”的想法打发过去了。老婆死了,有一天,他忽然想往面团里撒尿来报复世人对他的嘲戏,却梦见亡妻斥责他

“因为我弄虚作假，难道所有的东西也都是假的吗？”不难感受到，在这个有趣的故事底下，流淌着一股生存的辛酸，那便是信仰的力量和看护信仰的艰难。辛格在诺贝尔文学奖领奖台上曾忧虑地表示，信仰在今天比人类历史上任何时期都弱小和淡薄。他用许多不可思议的小说逼近着这一恒久主题。《扫烟囱工人黑雅什》叙写原本平凡的主人公一次扫烟囱时掉下来跌伤了头，变得能未卜而预知一切。这下全镇人心惶惶，那些受贿的贵人们揣着不可告人的心思纷纷来看他，事情惊动了华沙来的调查团，等他们一本正经来到黑雅什的病床前时，他又一次摔伤了脑袋，恢复如初了。《死而复生的人》写一对殷实夫妇，丈夫刚病死，妻子趴在他耳边疯狂地呼唤他回人世，他竟活过来了，但此后，一向老实的男人开始玩女人、偷盗，和从前判若两人，直到犯事被处死。作者最后的结论是，“天晓得当今世界上有多少死后又被叫活过来的人？我们的种种不幸都是他们造成的。”

显然，这类故事里的人物殊途同归，它们呈现出两种形象。一种是信仰悬于每个人头顶上，人们由此心甘情愿地变得“傻”。另一种则是，信仰像皮球般被任意踢来踢去，大家都变得异常聪明，不懂看护和珍惜，反而拼命追逐不可靠的东西。辛格提醒我们，文明在今天出现困境，实有人类自身不知不觉遗忘了世界本身的缘由可寻。这其中被怠慢了的智慧力量，中西方人同此心。中国小说对此的类似揭示，我们在贾平凹《秦腔》中引生的疯子世界、阿来《尘埃落定》中土司二儿子和池莉《看麦娘》中患精神病却“与天使仅一纸之隔”的上官瑞芳的傻子世界，以及莫言《透明的红萝卜》中始终没说一句话、迹近哑巴的黑孩的世界里都可以领略到，至于叶兆言《状元境》中老实忠厚的张二胡、毕飞宇《青衣》中任劳任怨的面瓜等一系列形象，又令我们一次次震惊于人物之“傻”为小说品格提升带来的醇厚动力。许多年后，在回答文学的永恒性超越力量体现在何处这个问题时，莫言依然未能忘情

于黑孩,很快地把黑孩形象当作了答案,认为这个形象是造就文学“既是现实又不是现实”的、“似是而非的超越”魅力的根本缘由,^{〔1〕}小说家的这番回答,难道没有给我们启示吗?

“傻”已不是一种简单的性格描画,而直接成为话语力量的表征,我们感到小说中的人物“傻”,是话语在无形中起作用。因为“傻”摊开了人物如其本然的真实面目,从而带来了对人物在认识上的一目了然,我们不必再花费去揭开意义的种种精力便已可理解它和把握住它,提供着这种透明性的动力,就已不是依然充当着媒介作用、仍试图引诱人们通过自己去揭开意义的工具性语言,而是超越了工具性意义、上升为世界存在之根据的话语。话语不再冒失地要求透过它去找意义,而是如其本然地将意义摆置于我们面前供我们观看。透过语言去找意义,会因为人言言殊而变得不可交流、无法沟通,给形而上学的倾向留下乘虚而入的缝隙。在语言上观看意义,不再把语言当主观意图的载体,而是把语言当客观平台,在这一客观平台上如其本然地领略意义,我们才拥有了交流沟通的可能空间,每个人的看法仍可以不同,但这不同被语言这一客观平台共同吸纳着,反过来消解着我们每个人可能有的形而上学倾向。话语在小说人物中的运作成果是“傻”。这就是我们探讨小说人物得出的基本结论。

至此,也可以总结出小说语言的深层特征:它是一种积极开启出了话语力量的文学语言。好故事、好小说必然具备这一特征。从价值上区分成功小说与欠成功小说的主要标准就系于这一深层特征。我们的问题只在于,语言足够担当小说的本体吗?

小说不只写故事,因为叙述学意义上的故事不能涵盖话语运作下的故事,这样便涉及了语言。但小说也不只写语言,因为当我们从事

〔1〕 莫言:《小说的气味》,春风文艺出版社2003年版,第192—193页。

实上区分开小说语言的表层和深层时,也已从价值上肯定了表层向深层的提升,而完成这一提升过程的动力,只能来自人对理性的看护,这样便又在某种程度上不可避免地触及了意识。看来,故事与语言这两者中的任何一者,都不足以独立担当小说的自体,对小说自体的考察,便需要从二者的互动关系着眼。比起意识层面来,语言层面确实更接近小说自体真相,但从语言层面对小说进行的描述仍只属于静态描述,它无法清晰阐明小说中意识层面与语言层面的复杂联系,这样,我们就应再引入动态描述,分析小说中故事的自动运行与主体虚构意识,及小说中语言的自主控制与存在的客观性,完成这两个环节的论证后,小说自体才可能真正确立起来。

第十章

故事的自动运行与 主体虚构意识

对上面两种代表性意见的清理和评析最终显明,小说中的意识总与小说中的语言纠结在一起,呈现出相互依存的动态关系。因此,探讨存在在小说中的显现、小说与存在的对话,就得在这个基本关系图式中展开。这种探讨将分别关注意识与语言在二者关系图式中的动态显现。我将先讨论意识在这一图式中的具体显现。讨论分三步,先看小说中故事自动运行的一般性,再看小说中故事自动运行的特殊性,最后分析小说中主体虚构意识的性质。

当一部小说开始讲故事时,故事讲述者——小说家的意识开始了活动,故事接受者——我们的意识也开始了活动。事实上,如果离开与动物相区别、以自识性为特征的意识活动,小说家就不会提笔写小说,我们也不会展卷读小说,写小说与读小说本身就已经拉开了意识活动的帷幕。那么,小说中的意识活动有何特征呢?

小说中的意识虚构着故事并且配合着故事的自动运行。

第一节 小说中故事自动运行的一般性

表面上,这似乎颇令人费解。意识给人以清醒主动的印象,小说里的故事明明被小说家清醒主动地写着,被我们清醒主动地读着,怎么又会是自动运行着的呢?其实,这首先涉及文学活动中一个共同的特征,德国作家德布林对叙事体作品中这一共同特征的两阶段描述就很有代表性,他指出,在叙事体作品创作开始的第一阶段,作者失去了对作品的主动权,他在他正着手进行着创作的这部作品面前“至少已经部分地失去了控制”,紧接着在第二阶段,“作者自己在他的作品面前完全不能坚持了,这时刻作品吞食了作者和他的有意识的‘我’”〔1〕,他的作品神奇地自己动起来了,自己运作起来了。从某种程度上说,文学活动都有自动运行的特征,因为故事并不专为小说所有(尽管故事的重镇无疑是小说),诗歌中的叙事诗和戏剧等文学样式中也有故事,诗歌创作和戏剧(剧本)创作中都存在故事自动运行的现象,但叙事体文学作品更加突出着这种特征,在小说创作中,这种现象更强烈、更显著。因而,谈论小说中故事的自动运行问题,也便面临一般性与特殊性的问题。在这个问题上首先应该分析小说和其他文学样式相类似的一般性,即首先来对小说中故事的自动运行现象作一基本清理。

具体地说,我们仍将紧紧立足事件和人物这两种小说艺术最重要、最引人注目的成分,分别考察故事在这两种成分中的自动运行表现。

〔1〕 德布林:《叙事体作品的建构》,孙龙生译,见艾略特等:《小说的艺术》,社会科学文献出版社1997年版,第302页。

一 在事件中的自动运行

小说中,事件离开小说家和读者而自己发动起来,这在中外小说中都是一个有趣的现象。为便于进一步讨论问题,我们从浩瀚现象中尽可能抽取代表性说法,形成较丰厚的初步印象。

一些论者已发现,在《堂吉诃德》之类早期小说中,故事的自动运行已是客观的事实,对塞万提斯来说,“他一面写,一面生发。”〔1〕前苏联著名作家帕乌斯托夫斯基曾总结道,当小说家写小说时,虽然他可能有一个提纲,可一俟动笔后提纲马上会遭到破坏,作品中的事件开始按其自身逻辑向前发展,弄得小说家一筹莫展。〔2〕有鉴于此,他本人创作小说前干脆不写提纲了。《天使望乡》的作者、美国现代作家托马斯·沃尔夫也努力地回忆,最后依然以一个非常形象的比喻确认道,小说并不是一字一句一行一章写出来的,不如说它更像火山口冲出的岩浆,“这条激流般的力量流过了我,将我挟带而去,我没有办法不写。关于那最初的一段时间,我想我现在能说的就只是,那书是它自己写出来的。”〔3〕从上下文看,他这番话主要就小说中自我奔腾着的事件而言。必然的结果是,小说家赶不上小说中事件的趟,因为开笔之际作品竟然已好端端在那儿了,“有时,手太慢,赶不上。”〔4〕这是杜拉斯的真实体会。另一位美国现代作家、《国王的人马》的作者沃伦概括得十分精练:一切都像“小说自己在写自己”〔5〕。以短篇小说集《魔桶》著称文坛的国际笔会美国分会前主席马拉默德

〔1〕 杨绛:《春泥集》,上海文艺出版社1983年版,第12页。

〔2〕 帕乌斯托夫斯基:《面向秋野》,张铁夫译,湖南文艺出版社1992年版,第106页。

〔3〕 沃尔夫:《一部小说的故事》,黄雨石译,三联书店1991年版,第46页。

〔4〕 芒索:《闺中女友》,胡小跃译,漓江出版社1999年版,第47页。

〔5〕 沃伦:《〈春寒〉:一段回忆》,主万译,见布鲁克斯、沃伦编:《小说鉴赏》,世界图书出版公司2006年版,第477页。

的另一个概括可视为对沃伦之语的解释：小说中许多东西为作家所始料不及。^{〔1〕}他列举的这类东西主要便包括事件，用他的话来说是“一个有声有色的小世界”。海明威用一个更通俗的说法阐发道，小说里“什么样的事，一边写，一边发生”^{〔2〕}，不是将发生着的事件写下来，而是在写的时候事件依旧自顾自发生着，这确实令人称奇。我们在前面提到的辛格和奈保尔对此都心领神会，辛格说小说中的事件自己会自然而然流泻出来，^{〔3〕}奈保尔也不能完全控制小说里发生的东西，那和他的原先打算很不相同，因而他无法对它们负责，^{〔4〕}两人不谋而合。

我们没有理由不认可小说家们的这些体会之谈，但考虑到小说家对自己创作的一些谈论未必尽信，我们还需要通过具体作品文本实例来稍加检验。在此举陀斯妥耶夫斯基长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》为例。在对存在的看护上，陀斯妥耶夫斯基几乎可以与托尔斯泰匹敌，这部译成中文后近皇皇八十万言的作品，不时出现笔随事件走的痕迹，我们试举两例。一例是在第二部第一卷中，上尉“树皮擦子”接过阿辽沙给的钱，却猛然作出了一个令人意想不到的动作：

“如果我为我所受的耻辱拿了您的钱，叫我怎么对我的孩子说话呢？”说完了这话，他就急急跑开了，这一次再也没有回头。阿辽沙目送着他，怀着无法形容的怅惘。唉，他明白，上尉直到最

〔1〕 马拉默德：《创作的乐趣与报偿》，见崔道怡等编：《“冰山”理论：对话与潜对话》上册，工人出版社 1987 年版，第 158 页。

〔2〕 海明威：《散论四题》，董衡巽译，见王宁主编：《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》，北京大学出版社 1987 年版，第 250 页。

〔3〕 辛格：《写作上最困难的是故事的构思》，顾明栋译，见宋兆霖编：《诺贝尔文学奖获奖作家访谈录》，浙江文艺出版社 2005 年版，第 191 页。

〔4〕 奈保尔：《我相信人类的良知》，邹海仑译，见宋兆霖编：《诺贝尔文学奖获奖作家访谈录》，浙江文艺出版社 2005 年版，第 404 页。

后的一刹那,也还连自己都不曾料到会把钞票揉皱扔下。奔跑的人一次也没有回头,阿辽沙也知道不会回头的。他不愿意去追他,叫他,他知道对方这么做是为了什么。在上尉的影子消失以后,阿辽沙拣起了两张钞票。

上尉“连自己都不曾料到会把钞票揉皱扔下”,看得出,由于作者的在场性,是自动急速发展着的事件突然迫使作者改变了动作设计,真正没有料到这个举动的其实是作者,当他不多不少写到这儿时,才忽然想到事件得这么发展,得有这样出现的一环,这是此前的他根本没有想到的,对此他一定在心中暗暗称奇和得意。另一例是在小说第二部第二卷,伊凡正要责骂斯麦尔佳科夫,奇妙的情形又出现了:

伊万·费尧多罗维奇怒火冲天,他差点破口骂道:

“滚开,无赖!谁是你的同党?你这个蠢猪!”

但是,他竟脱口说出完全违背他最初的想法、令他自己都惊讶不已的话来。

“父亲是睡着还是醒着?”他平静地问,接着在长椅上坐下来。这些完全是在意料之外的事情。他事后才想起来,有很短的一会儿时间他几乎感到害怕。

能想象到,也由于作者的在场性,也是自动急速发展着的事件突然迫使作者改变了已到笔端的话头,真正违背了最初想法的人其实也是作者。这种关键时刻的一瞬间改变,极好地见证了故事在事件中的自动运行。事件总带有自前往后发展推进的连续性和流动性,小说中它经常抛下小说家本人,自己朝前极大自由地进发了,同样,我们读小说时也时常沉浸于其中而不可自拔,仿佛急速流动着的事件挟裹着我

们匆匆往前去了,我们老挂在嘴边的如痴如醉、喘不过气来之类真切阅读感受,很大程度上便来自小说中事件的这种自动运行。

二 在人物中的自动运行

和事件的自动运行相应,小说中的人物也会自己动起来,出乎小说家的料想,这在中外小说实践中同样是一个有趣的现象。大体上说,人物自动运行的基本流程是,人物首先挣脱小说家笔触而离去,然后,随着小说的深入而渐行渐远,直到终于呈露出自己独立、独特和全新的面目。

为了形成丰厚的印象,让我们也再来看小说家们的一些代表性说法。在君特·格拉斯的小说创作中,人物“捍卫自己,不听作者任意摆布,他们不容对他们施加暴力”,简言之,“他们迫使作者跟他们对话。”〔1〕“迫使”一词意味着,这种对话甚至有着地位上的高下之分,获得了发展活力的人物居于更主动的位置,正是这个位置有力保证了他对作者的反叛。当莫里亚克感叹,人物不但不是小说家的表现、反而构成着对小说家的反叛时,〔2〕一种同样的奇妙感也频频在阿·托尔斯泰和爱伦堡这两位俄国作家心中滋生,前者深感人物的开始了自己的独立生活,“作家跟着他们走了”〔3〕,后者则无可奈何于人物对小说家意图的抗拒,以及由此带来的故事情节上的变动。〔4〕人物就这样从容走上自己的路了。在传统现实主义小说中是这样,例如毛姆曾对

〔1〕 格拉斯:《谈文学》,张佳珏等译,见吕同六编:《二十世纪世界小说理论经典》下册,华夏出版社1996年版,第256页。

〔2〕 莫里亚克:《小说家及其笔下的人物》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,工人出版社1987年版,第444页。

〔3〕 阿·托尔斯泰:《感觉、视点、结构》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》上册,工人出版社1987年版,第206页。

〔4〕 爱伦堡:《谈谈作家的工作》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》上册,工人出版社1987年版,第243页。

《红与黑》精彩评论道,这部小说的后三分之一比起前三分之二来显得逊色,因为在前三分之二里,于连是按自己的生命道路展开个人命运的,司汤达成功地使人物自动运行起来了,但到后三分之一中,作者却不恰当地硬将已在走着自己道路的于连拉回到自己起初设计的环境中来,试图迫使于连去适应作者主观意图中设置的环境,这就破坏了人物自动运行的自然进程,打断了自动运行的成效。〔1〕

亚马多确信,当小说中的人物起来和作者抗争时,人物便有了自己的鲜活生命,〔2〕俄国作家安德烈·别雷表示,小说中的主人公一再推翻他的想法,弄得他只好跟着主人公亦步亦趋,〔3〕德国作家海因里希·伯尔在同样意义上补充说,人物尽管是自己来到小说中的,这逻辑是事先无法设计的,但这个过程又是完全符合逻辑的。〔4〕即使在二十世纪光怪陆离的现代主义小说阵营中,同样不乏人物自动运行的特征,马尔克斯曾经十分幽默地表示,即使他想杀死他笔下的人,也无能为力,因为人物早离他而去,〔5〕现代主义小说宗师福克纳则进一步描述说,小说写作中总有那么个节骨眼儿,人物不由他做主而自己动起来了,每当这时,他便“让这些人物的发展完全由着一个出自本性的单纯的动机去支配”〔6〕,胡安·鲁尔福也老老实实承认,当小说中人物和作者分离、走上自己的路时,他已无法干涉和强迫他,而只能去紧紧

〔1〕 毛姆:《毛姆读书随笔》,刘文荣译,上海三联书店1999年版,第128页。

〔2〕 亚马多:《我是写人民的小说家》,孙成敖译,云南人民出版社1997年版,第170页。

〔3〕 别雷:《我们怎样写作》,张小军译,见吕同六编:《二十世纪世界小说理论经典》上册,华夏出版社1996年版,第203页。

〔4〕 伯尔:《莱尼和卡塔琳娜·勃罗姆》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,工人出版社1987年版,第808页。

〔5〕 马尔克斯:《写作是莫大的享受》,柳苏、江泰仁译,见宋兆霖编:《诺贝尔文学奖获奖作家访谈录》,浙江文艺出版社2005年版,第238—239页。

〔6〕 福克纳:《创作源泉与作家的生命》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》上册,工人出版社1987年版,第96页。

跟踪他。〔1〕结果是,在这种自由的创作空间中,人物获得了自己的崭新独立面貌,以其不同于且每每高于作者事先设计的面貌呈现在我们眼前,那是一个极为活跃、极具生命力的新人,莫里亚克总结得好,这个新人在小说故事发展中显示出新的各种可能性,生机勃勃地占有了我们事先未曾料到的地位,〔2〕相应地,面对身为读者的我们,人物也以出乎我们意料却仍深深征服了我们的形象,自动现身了。

具体的创作实例同样不难检验小说家们的以上谈论。例如,我们记得,鲁迅写阿Q最后上了刑场,就是脚踩瓜皮的产物,他事先没有想到让阿Q接受被枪毙的命运归宿,可是写着写着,那最后的结果便成了一代代读者现在所看到的,从小说故事整体氛围看,应该说这一归宿是合理的、自然的,以阿Q的劣根性支配下的所想所作所为,最终恐怕确实难逃这样的劫数,这是小说故事在人物因素上自动运行的成功表现。又如,文学史上流传着的巴尔扎克、福楼拜等作家写小说渐入佳境,竟然会在书房里和笔下的人物交谈,为笔下人物的悲惨命运流泪扼腕,甚至嘴里也仿佛充满了砒霜味,这类真实的亲身体验,其实都证实着小说故事中人物的自动运行,人物彻底从笔下站起来,和作家同呼吸共命运、生死一线、荣辱与共了,我们看到的欧也妮·葛朗台和爱玛,都不管别人如何瞧,只淋漓尽致地上演着自己的故事,她们的世界是她们自己开启的。

有人可能会问,小说中故事的自动运行,只在事件和人物这两种清晰有形的成分中进行吗?遇到表面上看并不清晰有形的故事部位,比如内心世界,这时,自动运行现象也存在吗?

〔1〕 鲁尔福:《佩德罗·帕拉莫和我》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,工人出版社1987年版,第745—746页。

〔2〕 莫里亚克:《作家的创作个性》,顾明栋译,见宋兆霖编:《诺贝尔文学奖获奖作家访谈录》,浙江文艺出版社2005年版,第53—54页。

“向内转”虽在总体趋势上存在于现代以来的小说中,但这不表示对内心世界的开掘和描绘属于现代小说的专利,事实上,自小说发端以迄,有关内心生活的表现一直是小说创作中延续着的现象,一些学者在谈及理查逊的小说时指出,她意识到那些曾经在开笔前支配着她的创作意念逐渐背离了她,取而代之的是“一位陌生的来客,一种在她的经历中第一次开口说话的内心现实”〔1〕,这不但揭示出了“内心现实”在小说中即已存在这个客观事实,而且颇为中肯地说明,小说中的“内心现实”同样有一个自动运行问题,仿照前面对小说中隐喻成分性质的分析方法,要了解小说故事在内心世界的运作,去考察这种运作的极端情形即可。众所周知,表现内心生活的极端叙述技巧是意识流,意识流是内心独白与自由联想相混合的产物,自动运行现象在意识流叙述中存在吗?如果回答是肯定的,它又是如何存在着的呢?还是来看一段具体文本:

包青突然就从椅子上滑下来了,坐在地上。包青坐在大猫
 脚边喝了最后那杯酒。包青的目光所及是大猫的黑色皮鞋和白色棉袜,大猫的袜子白得刺眼,而皮鞋上沾着的一星黄色的泥巴让包青感到不安。所谓记忆的走廊有时一步而过,昔日重来只在悄无声息之间,包青忽然听见一个熟悉的粗暴的声音,那个声音挟带着武力威胁命令他,把泥巴擦掉,擦掉,擦掉!是大猫的声音,是少年时代的大猫的声音,也是如今的一方富豪大猫的声音,快,把泥巴擦掉!包青顺从地拿起了一块餐巾,就像好多年前他被逼迫做过的那样,他向大猫的黑皮鞋轻轻吐了一口唾沫,说,我

〔1〕 汉弗莱:《现代小说中的意识流》,程爱民、王正文译,湖南人民出版社1987年版,第12—13页。

擦，我擦。

包青听见了别人此起彼伏的笑声，他顾不上抬头，他专注地用餐巾擦着大猫的皮鞋，看见皮鞋变得光亮如新，闪烁出一圈奢华的光晕，然后他听见啪的一声脆响，感到自己的脸上挨了大猫一巴掌，由于一方出手突然，一方缺乏防御，那一巴掌打得结实，包青歪坐在地上了，与此同时他听见大猫暴躁地吼叫起来，怎么光擦左脚，右脚呢，快点，擦右脚！

这个片断摘自苏童的小说《私宴》。小说讲述博士包青春节期间坐长途汽车回到马桥镇老家，其间和李仁政、程少红等老同学共赴早已发财的大猫在富利华饭店摆下的酒宴的故事，这个片断是酒酣耳热之际包青所出的洋相。整个小说的基调是写实的，但苏童作为先锋小说家对意识流显然也不陌生，这两段文字中打着重号的部分在我看来，便都带有意识流色彩。第一段里，喝醉的包青坐在地上看到大猫的鞋袜，突如其来地联想起少年时代给大猫擦鞋的往事，称它运用了意识流技巧应无疑义。第二段是否完全属于意识流叙述呢？一些人认为仍是写实，大猫趁着酒兴打了包青一巴掌，这件事确实发生了，这种看法当然有道理，小说最后李仁政告诉包青的一句“要不是喝醉了，他怎么敢打你的耳光”可视为写实的证据，尽管如此，我仍感到事情并不到此为止，这几句话仍在某种程度上带有意识流痕迹，大猫在少年时代也欺侮过包青，打过包青耳光，小说中包青母亲“至今记得儿子当年与大猫做朋友付出了多么屈辱的代价”便是含蓄的提示，这是如今已成为博士、和大猫“平起平坐”的包青的一块心病，酒醉后他的举动使他自由联想到从前大猫暴躁地打他耳光的情景，因此这些文字仍有一种朦胧而双关的效果，未必仅限于写实那样简单。我们看到，这两段文字在小说上下文中是随

机出现的,没有流露出作家事先已对此作好筹划的蛛丝马迹,而从这两段文字本身看,命令、打耳光、再命令,作为单独的事件也是具备清楚发展脉络的。于是这一例子坚定了我们的两个信念:第一,意识流叙述如果在小说中以局部面目出现,它的出现本身就是小说中故事自动运行的表现,本身就说明了作家对此并无先知先觉;第二,即使小说通篇使用意识流,意识流叙述的内部也仍有相对完整有序的事件发展脉络和人物发展轨迹可寻,并不真的就是一盘散沙和一团乱麻,这其中涉及作家的控制,对此后文还将涉及。我们只要通过这个例子看到小说中内心世界的表现同样没从根本上违背故事的自动运行特征,就可以了。

由此看来,故事的自动运行,在小说事件和小说人物这两大元素中均有不俗的表现,是一种相当普遍的现象。但也得承认,这种现象不独小说才有,不管频率如何,诗歌和戏剧等其他文学样式中也都会时有碰到,兰色姆就轻描淡写地表示过,肯定有很多诗人的头脑,在那儿人物和情节发展得比主题快,“而且是自动地发展的。”〔1〕这不是清晰地道出了诗歌中也存在着自动运行现象吗?撇开运行过程中的诸多细节不谈(这肯定会因为文学样式的不同而各自不同),事件和人物在诗歌中毕竟也存在着自己动起来、自己朝前发展起来的可能,这和小说并无实质性抵触。因此,我们还只是触及了小说中故事自动运行现象的一般性,就此作出的描述虽然为进一步讨论勾画出了基本图景,符合小说这一文学样式的客观实际,却还不足以从更深入的层次上揭示出小说自动运行所独有的特征,基于此,转入对小说中故事自动运行的特殊性的探讨就十分必要。

〔1〕 兰色姆:《诗歌:本体论札记》,蒋一平译,见赵毅衡编选:《“新批评”文集》,百花文艺出版社2001年版,第66页。

第二节 小说中故事自动运行的特殊性

每个读过一定小说的人恐怕都有这样的直观感受,在激发起故事的自动运行这一点上,小说是做得最彻底、最有力的。但感受毕竟还只是感受,对这一点的理性认可仍须通过仔细的论证来完成,我们的论证将首先从根本上去把握小说虚构故事的优势性,在此基础上深入探讨小说中故事自动运行较之其他文学样式的特殊性:故事的绝对性与讲故事的相对性。

一 小说虚构故事的优势性

文学是一种充满想象力的虚构活动。支持这个判断的最有力理由是,人类天生就是一种热衷于听故事的动物,而文学虚构的结果就是故事。在文学诸样式对故事的虚构热情和能力上,小说又具有不可忽视的优势性,这首先可以从发生学源头上看出来。西方诗歌的早期形态是英雄史诗,尽管《荷马史诗》等作品在今天看来充满了奇幻色彩,但在诗人当时的意图中,诗歌多为远古英雄事迹的陈述,至于涉及“诸神与凡人的关系”的虚构,^{〔1〕}则更多来自早期宗教信仰,且并未在西方后世的诗歌中形成虚构的主流。中国诗歌的最早典籍《诗经》中也存在叙事成分,那均为当时农事稼穡、兵役征战等社会现实生活的写照,很难说是虚构。戏剧则按亚里士多德的权威考察,源于即兴表演,^{〔2〕}悲剧和喜剧都是对人的行动的摹仿,都有一套严格的要素和规则,因此,亚氏并不认为戏剧拥有特殊的想象天

〔1〕 柏拉图:《伊安篇》,见《柏拉图全集》第一卷,王晓朝译,人民出版社2003年版,第300页。

〔2〕 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译,商务印书馆1996年版,第48页。

赋和能力，〔1〕这从后来卡斯特尔维屈罗等人进一步据此发展出三一律等戏剧规则也可窥见一斑。小说则不然，事实上早在远古时代，穴居的原始人围坐在夜幕下的篝火边讲故事，便已经有了小说的零星雏形，或者说埋下了虚构故事的本性种子，到十八世纪正式成形后，小说便体现出虚构另一个截然不同与现实世界的小说世界的本领，瓦特总结得很精辟：“自理查逊以来，小说的主要功能之一，就是使一种虚构的创始仪式进入社会的最基本的秘密之中。”〔2〕我们今天读《格列佛游记》之类早期小说，会感到它们在虚构的自由度上丝毫不逊色于现代小说，道理就在于从小说这门文学样式诞生起，虚构性就是它一以贯之、始终引人注目的特征，换言之，小说在起源上比起诗歌和戏剧来，即已具备了虚构故事的优势性。

进而观之，小说在故事虚构方面的优势，还可以从物理层面和心理层面来分别加以深入理解，对这两个层面的论述又可以分别通过和诗歌、戏剧的比较来完成。

一方面，小说在文学诸样式中通常总是具备相对而言更长、更宽广的叙述容量，这为它尽情虚构出一个个波澜起伏的故事提供了物理层面上的优势。讲故事是需要时间的，而如果故事很快就讲完了，这样的故事无法在普遍意义上支撑起一种文学样式的虚构优势性。诗歌就这样，它的篇幅比起小说来大大短小，纵然其中不乏讲故事的成分，却显然在整体上无法与小说抗衡。征之中西方文学史，叙事诗都不是诗歌的主流，而只占据了诗歌中很小一部分，《荷马史诗》这样的长篇巨制，在近现代已极少见到了，诗歌的主要能力显然是抒情而非叙事。因此，普遍意义上的虚构能力，并不为以短小精悍为一般特征

〔1〕 贝西埃：《诗学史》，史忠义译，百花文艺出版社 2002 年版，第 24 页。

〔2〕 瓦特：《小说的兴起》，高原、董红钧译，三联书店 1992 年版，第 189 页。

的诗歌所擅长,相对具有较广容量的小说才有胜任的潜质。进一步追究,容量的大小在很大程度上也取决于语言性质的不同,如前面反复所述,诗歌语言的隐喻性在无形中限制了虚构故事的空间,与之不同,小说语言的换喻性在故事的虚构这一点上,却有着纵横捭阖的得天独厚优势。

另一方面,小说在文学诸样式中通常又总是具备相对而言更灵活的叙述技巧,这也为它极力虚构出一个个抑扬多姿的故事提供了心理层面的优势。讲故事不仅需要时间,还需要方式,这又可以具体分两点来看。

在一般性价值维度上,小说对叙述技巧的运用比戏剧更灵活。如果故事总在一种规则程序中被依照相对固定的时间顺序机械地安排设计,这样的故事因为缺乏深层次活力,同样无法在普遍意义上支撑起一种文学样式的虚构优势性。戏剧就这样,它自然也虚构着故事,以扣人心弦的强烈戏剧性达到吸引观众的目标,可在时间的相对灵活可逆性和作者的灵活参与等元素上,明显不及小说的驾驭来得收放自如。戏剧因其场景、时间和作者元素上的规则性,展现给我们观看的故事在整体上是集中了矛盾冲突的,一瞬爆发,充满机缘巧合的偶然色彩,这其实尚只是叙述技巧的单一运用,或者说,故事在这里充满戏剧性的上演,得利于集中的场景、相对直线式的时间和不在场的作者等。与之不同,可以自由作千变万化的小说,却不难通过更加灵动变幻的技巧方式和手法讲述故事,把故事讲得更丰满,更具备启人心智的心理厚度。我们只要简单想一想,《追忆似水年华》里的故事,若用戏剧方式来讲述是很难想象的,但谁能轻易否认这是一部成功的小说呢?

在理想性价值维度上,小说可以不依赖叙述技巧,戏剧离开了叙述技巧却会失去生命力,它必须紧紧依赖叙述技巧。我们有时称赞一

部小说“极富戏剧性”，这种阅读反应并不一定就是从价值上对该小说的褒奖，所谓小说富有戏剧性，一般指小说的故事有着突出的可看性，有看头，但是，“有看头”却往往仍只着眼于故事的传奇色彩或紧张刺激的效应，它并不就必然表示这是一部成功的小说，正相反，“有看头”可能缘自故事里被不遗余力运用的巧合等手法，而那些手法因其执著于在叙述层面下工夫做文章，反倒可能带给人们不满足，一种放逐了故事客观性面目的不满足，文学史上一些小说杰作并不特别在意叙述技巧，如施笃姆的《茵梦湖》，平静道来如叙家常，可这并不妨碍它依然打动着一代代人的心灵。戏剧则不然，尽管论叙述技巧的丰富可能性，它不及小说，然而，它无法脱离叙述技巧单独存活，戏剧就是叙述技巧的结果，也让我们简单地想一想，把场景集中、把时间拉直，让剧作者退场，在最短时间里和最小空间中最大限度地浓缩生活，这中间哪一点不牵涉机关算尽的叙述技巧呢？戏剧就是制作出来的，我们有时形容一个人不真诚，“像演戏似的”，岂非极好地说明了戏剧对技巧方式的高度依赖吗？

综合上面几方面理由看，在文学大家族中，小说确实具有虚构故事的优势性。这也是被古今中外无数小说作品所证明了的客观事实。不过，理解到此尚不够，更重要的是集中阐述这种优势性的具体内涵。小说是如何充满优势地虚构着一个个故事的呢？在我看来那就是，小说中，故事是绝对的，讲故事则是相对的。

二 故事的绝对性

这是指，当小说中的故事自动运行起来时，故事占据着绝对的位置，它的面目具有如其本然的客观性，被发动后便自动向前，难以打断，无可更改，我们可以从不同角度触碰它，但它本身的活力却不因为观照角度的差异而减损分毫。

这自然是小说与其他文学样式不同之处。如上所述,诗歌不存在普遍意义上虚构故事的能力,戏剧则在无时不刻紧密依托叙述技巧方式的前提下,使它虚构的故事更像制作出来的产物,故事的绝对性在它们当中并不醒目,对这一点的有力达成,是小说的独特能力所在。为了理解这一点,我们有必要从现实主义、现代主义和后现代主义这三种形态入手分别作具体考察。

(一)从现实主义小说看

自古及今,放眼中外,现实主义毫无疑问乃是小说创作的主流,它不能不成为我们的第一个考察对象。其实,故事绝对地位的基本格局,正是由现实主义小说确立起来的。不妨让我们来看中西方两部代表性小说作品。

熟悉中国文学的人都读过巴金的《秋》。这部小说讲述了弥漫礼教霉气的高公馆一步步衰败之途。小说里,懦弱善良的四妹淑贞因受不了母亲百般束缚而从屋里冲出来,独自跑向花园,悲愤地跳进了那口井。多年后,巴金回忆起当初写到这儿时的状态,曾表示“我开始写《秋》的时候,我并没有想到淑贞会投井自杀,我倒想让她在十五岁就嫁出去,这倒是更可能办到的事。但我越往下写,淑贞的路越窄,写到第三十九章(新版第四十二章),淑贞向花园跑去,我才想到了那口井,才想到淑贞要投井自杀,好像这是很自然的事情。”〔1〕

这段自述表明,当巴金全身心沉浸于故事时,淑贞的跳井归宿在不经意间突然抓住了他的思绪,胁迫他身不由己地这样写,更奇妙的是,这样写来还十分自然,丝毫没有破坏故事的展开。

对此,一些学者用无意识来解释。在他们看来,淑贞自己跑向花园跳进了那口井,这是巴金创作时受到灵感驱动的神来之笔,属于无

〔1〕 巴金:《谈〈秋〉》,见《巴金选集》,四川人民出版社2003年版,第151页。

意识。针对巴金的自述,有学者认为,在艺术传达过程中,随着人物性格不断明朗化,构思成果可能产生重大变动,淑贞跳井“这种神来之笔,是作家在创作中经常遇到的。”〔1〕他对神来之笔的性质未作明确界定,但归因于无意识的意图并不难寻。也有学者进而把淑贞跳井“这种神来之笔”解释为“灵感的突然爆发”带来的“非理性活动”：“作家并没有为人物安排这样一个结局,但无意识中井的存在向他自然地暗示了自杀这样的举动,因而这一改变看似机缘巧合,却又自然天成毫无破绽,其奥妙正在于无意识在一瞬间给予作家的直觉。”〔2〕他把神来之笔的性质明确地界定为无意识。总之,淑贞跳井的偶然性,被认为来自巴金创作时的无意识。

让我们把目光再转向另一位女性突如其来的自杀。熟悉西方文学的人也都读过《安娜·卡列宁娜》。主人公安娜是在小说第七部结尾处卧轨的。安娜厌倦了渥伦斯基渐趋冷淡的感情,她到彼得堡站台上等他,却不见人影,前方列车缓缓驶来,自杀念头突然抓住了她,她跳下站台,投到铁轨中间,任庞大的火车从背上碾了过去。在此,托尔斯泰岂非和巴金一样也没想到人物的卧轨,这归宿也在不经意间突然抓住了他的思绪吗?

表面上看确实如此。对这一归宿,托尔斯泰确实曾经表示过,他自己在小说创作过程中完全没有料到安娜的这一卧轨结局,是这个结局突然抓住了他的思绪,帕乌斯托夫斯基记载了托翁的这段自述:“有一次,普希金对他的一个朋友说:‘你想想看,达吉雅娜跟我开了多大的玩笑。她结婚了,我万万没料到她会这样。’关于安娜·卡列尼娜,我也完全可以这样说。她也是跟我开了一个大玩笑。她卧轨自杀了,

〔1〕 王元骧:《文学原理》,广西师范大学出版社2007年版,第79页。

〔2〕 朱立元:《美学》,高等教育出版社2006年版,第280页。

我万万没有料到她会这样。一般说来,我的男女主角们,有时跟我开的那种玩笑,我简直不大喜欢!……不难理解,作品中的人物做那些在现实生活中应该做的,他们的行为是现实生活中常有的,不是我愿意或者不愿意能够决定的。”〔1〕应该说,这个说法传达出来的小说创作现象是经常存在的,所以它已经作为一种原理式创作经验成为文学理论的论据,一些探讨文学存在方式的优秀文学理论著作,也每每称引这段经验谈,认为“托尔斯泰没有‘干涉’安娜的自然发展,相反,将这种发展中自己完全没有料到的结局(安娜的自杀)接受下来”,〔2〕“托尔斯泰没有料到安娜的结局”〔3〕,他“没有想到安娜·卡列尼娜会死,而且以这样的方式去死”〔4〕,以此为“作为看护的文学与作为表达的文学”这一就本身而言十分重要的文学理论提供直接支持。

然而事情并不这么简单。在这个例子中,作家对自我创作经验的谈论又变得不可尽信,亟须通过具体文本来检验之。早在小说第一部里,也是在彼得堡站台上,安娜和接她的哥哥相遇,又碰上来同一车厢接母亲的渥伦斯基,这时,包括她在内的旅客们发觉,一名不知是醉酒还是怕冷包住了耳朵的护路工,被倒退过来的火车轧死了:

显然有什么意外事故发生了。离开车站的人群又跑了回来。

“什么?……什么?……什么地方?……卧轨死的!……轧碎了!……”这类的惊呼从走过去的人群中传来。

卡列宁夫人坐进马车,斯捷潘·阿尔卡季奇惊讶地看到她的

〔1〕 帕乌斯托夫斯基:《金蔷薇》,李时译,上海译文出版社1980年版,第47页。

〔2〕 徐亮:《显现与对话》,百花文艺出版社1993年版,第70页。

〔3〕 徐亮:《意义阐释》,敦煌文艺出版社1999年版,第101页。

〔4〕 徐亮等:《文论的现代性与文学理性》,浙江大学出版社2005年版,第229页。

嘴唇在颤抖,她竭力忍住眼泪。

“怎么回事,安娜?”他问,当他们已经走了几百俄丈的时候。

“这是不祥之兆。”她说。^{〔1〕}

这段原文表明,托尔斯泰安排安娜刚亮相就目睹了一场卧轨。而安娜最终也在同一车站卧轨。据此,我们大有理由提出怀疑:托尔斯泰怎么可能“万万没有料到”安娜会卧轨自杀呢?他的这个开头,岂非已经对安娜卧轨结局的最终同样来临有了某种作为吗?始终没被绕开的卧轨,同时维系于安娜的出场和终场,这是偶然的吗?安娜说看到别人卧轨是种“不祥之兆”,这句高度议论化的露骨台词是托尔斯泰本人的想法吗?在安娜之死中,托尔斯泰扮演了一个暗中插手的神秘角色吗?是他把安娜一手推上那冰冷铁轨的吗?

这是一个吸引了许多人的谜。在西方,已过八十岁的米兰·昆德拉依然对它陷入不解的沉思中:“这一对称结构,这一用在火车站的双重死亡的主题来框住她整个爱情故事的做法究竟意味着什么?是不是托尔斯泰的一种诗学处理?是他运用象征的一种方法?”^{〔2〕}甚至在自己的小说《生命中不能承受之轻》中他也不忘再提到这个谜,认为“安娜与渥伦斯基是在一种奇怪的情境中相遇的:他们俩在火车站相见,其时有一个人被火车轧死。在这部小说的结尾,安娜自己也躺在火车下。这是文章的对应”^{〔3〕},像音乐的对位结构。在中国,作家格非同样饶有兴味地为这个谜激动,在他眼中,安娜的死是注定了的,托尔

〔1〕 托尔斯泰:《安娜·卡列宁娜》,周扬、谢素台译,人民文学出版社1989年版,第87—89页。着重号为笔者所加。

〔2〕 昆德拉:《帷幕》,董强译,上海译文出版社2006年版,第32—33页。

〔3〕 昆德拉:《生命中不能承受之轻》,韩少功、韩刚译,作家出版社1991年版,第51页。

斯泰早将她列入了牺牲者名单，“事实上，作者安排安娜与渥伦斯基在车站月台上的第一次见面，宿命的阴影已经将两人笼罩于其中了。”〔1〕无论是看成文章的对应，还是视为宿命的阴影，都还只是在现象层面上的模糊表述，它们并没有明确道出托尔斯泰这样写的缘由，至少尚未避免可能带给人的一个印象：托翁写下这样一个开头，是有意的伏笔吗？

一些学者就是这样看的。在他们看来，安娜起先出场时目睹他人卧轨，最终自己谢幕时也以卧轨告终，这是托尔斯泰以全知方式进行的封闭叙述，属于叙述学上的“全聚焦”，换言之，对站台上安娜亮相时卧轨自杀者事件的描写，使“小说的开头便包含着结尾”，体现了小说全聚焦模式的“封闭性”：“尽管有些作家并不喜欢将这个结局过于明确地端出来摆在读者面前，但他也并不拒绝在文本中通过各种巧妙的设计将它暗示出来。”〔2〕护路工卧轨事件，便是托尔斯泰为通向安娜的归宿而精心设计出来的。总之，安娜卧轨的必然性，被认为来自托尔斯泰创作时的全聚焦。

这种看法成立吗？我们感到它作出的判定，决绝则决绝矣，却把小说创作弄得有些僵硬、机械和逼仄。按不少小说家的经验，在开始着手写一部小说时，作家能隐隐约约地看到这部小说的大致轮廓，〔3〕据此推断，在《安娜·卡列宁娜》创作开端，托尔斯泰脑海中可能也已有了一个对安娜如何谢下人生大幕的设想轮廓。设想意味着一种有方向感的控制，有了设想便有了控制，在控制中一步步实现着设想。米兰·昆德拉指出，托尔斯泰在写到安娜卧轨时并没有跟着安娜丧失了理性的因果考虑，而是在“揭示非逻辑、非理性的介入”〔4〕。“揭示”这个动词很重

〔1〕 格非：《塞壬的歌声》，上海文艺出版社 2001 年版，第 115 页。

〔2〕 徐岱：《小说叙事学》，中国社会科学出版社 1992 年版，第 192 页。

〔3〕 曹文轩：《小说门》，作家出版社 2002 年版，第 339 页。

〔4〕 昆德拉：《小说的艺术》，董强译，三联书店 2004 年版，第 75—76 页。

要,揭示行为的施动者是托尔斯泰,是他用理性在揭示安娜的非理性,这不是发自开端的控制又是什么?安娜没控制住自己的死法,托尔斯泰却控制住了安娜的死法,从而印证了“不祥之兆”的设想。当纳博科夫形象地表示,《安娜·卡列宁娜》是一颗“作者的生花妙笔控制下的给人快乐的炸弹”时,〔1〕他也窥测到了一个正控制着故事的托尔斯泰。

但那是怎样一种自主控制?难道托尔斯泰竟是封闭地从护路工卧轨事件写到安娜卧轨结局的吗?这个问题的另一种更加全面的表述是:安娜到底是如何被托翁的笔推上了那冰冷铁轨的?有两种可能。

可能性之一是从后面退回到前面。如我们所知,托尔斯泰相当重视作品修改,《战争与和平》开头前后改动十四次等经历早成文坛佳话,他同样可能先写至第七部安娜卧轨,再在修改中往第一部里有意地增添入护路工卧轨这“不祥”的一幕。然而以托尔斯泰的高度,他恐怕深谙这样做将付出破坏艺术完整效果的代价,从作品前后衔接的自如看,这种可能性不大。

可能性之二是从前面自然地写到后面。有人怀疑《复活》是“为了最后才写前面的”〔2〕,这可能也适用于《安娜·卡列宁娜》,他同样可能为了实现让安娜去卧轨的计划,先写护路工卧轨,暗示出“不祥之兆”,再在繁复情节的开枝散叶中设法最终收拢安娜相似的命运线。不过,这无疑很有可能使小说创作陷入僵化。全聚焦无法透彻解释之处就在这里:计划终究是初始的,也按照许多小说家的经验,小说家的意图是朦朦胧胧的,“意图起的作用,与其说是起计划的作用,不如说起酵母的作用。”〔3〕而我们看到,在这个庞大故事的逐渐展开中,常常

〔1〕 纳博科夫:《文学讲稿》,申慧辉译,上海三联书店2005年版,第7页。

〔2〕 王安忆:《王安忆说》,湖南文艺出版社2003年版,第182页。

〔3〕 马尔罗:《创作的意志》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,工人出版社1987年版,第512页。

出现托尔斯泰不知不觉暂忘了初始计划而被故事牵着走的情形(而全知的上帝是不会被牵着走的),他是时而清醒、时而模糊、跌跌撞撞地抵达安娜卧轨这一目标的。小说里,安娜去车站前摇曳的心理描写,见证着托尔斯泰的犹豫不决:想以死来使不肯和自己离婚的卡列宁后悔痛苦,也想以死惩罚不再继续爱自己的渥伦斯基,过了一会儿死的念头又不强烈了,她想等渥伦斯基,打算等不到他就公开揭穿他,又忘了要去哪儿,最后,车上一位太太随口一句话鬼使神差地坚定了她结束生命的决心。大段大段意识流,实际上告诉我们此刻托尔斯泰和安娜一样彷徨。据说,他甚至彷徨到忘了起初对安娜之死的卧轨设想,一度想让她用手枪自尽,可是在故事高速自动运行的促迫吸力下,开枪自杀这横岔的一笔被迅速消融,“安娜要去车站卧轨!”托尔斯泰的笔终于把安娜推下了站台。就是说,从护路工卧轨到安娜卧轨,托尔斯泰虽可能在意图上有计划,却在接下来的创作中并未扮演洞察一切来龙去脉的上帝,他知道一些东西,但有限地知道着,更有他压根儿不知道的,最重要的是,这种知与不知都已稳然置身于故事本身凸显出来的客观进程中了,这种可能性大得多。

基于这样的分析,用“全聚焦”解释护路工卧轨和安娜卧轨之间的巧合,有明显局限,这一解释简化了托尔斯泰小说中复杂的控制性因素。

复杂的控制性因素是什么呢?应当跳出意识层面的限制,从语言层面来考虑这种因素。昆德拉,格非,以及其他一些论者,都注意到小说第一卷中这一幕高度相似的情景,但他们对它的解释其实都还是从意识性上着眼,关注的都是托尔斯泰在他意识活动中对小说的计划或安排如何如何,看到的都是意象的同一和命运安排的叠影,却没有揭示出一个在我看来更关键的要害:小说开头的这一幕情景,首先是一个被用语言文字书写下来的事实。不管托翁在主观意图上究竟是否赋予了这一幕开头以暗示作用,不管他要通过这一幕开头暗示给我们什么,

当他一字一句地写下这一幕时,已经不是意识活动在单纯支配他,而是语言活动以占了上风的地位和力量在支配着他了。

这是因为,意识层面究其实仍无可避免地体现着主体性,人的意识活动究其实仍暗中围绕着自己的主体性力量而进行着,对此,现代以来的现象学思想已多有揭橥,如梅洛—庞蒂就曾直截了当指出,“意识的观点认为,一个世界首先在我周围展现和开始为我存在。”〔1〕由于我的意识总为我而存在着,如果托尔斯泰仅在意识中试图把两场卧轨事件以巧合形式拉拢在一起,他的做法就属于一种暗示。暗示是一种自己知道结果、却设定他人不知道结果的他律行为,是自己对他人的独断强迫,因而这样的他律行为仍属于主客二分的形而上学行为,它存在于主体性色彩无法得以根除、因而会不时趋于独断的意识中。要超越这种形而上学行为,他律便应向自律转化,转化所得的自律行为在我看来就是预计。和暗示不同,预计意味着自己和他人均不知道结果,因而均投身于观看结果的过程中,这依赖于一个真正具有客观性的平台,这个平台就是语言。与其武断而简单地判定,托尔斯泰最后让安娜卧轨就是为了和这开头的一幕取得呼应,以致认为这开头一幕就是为了暗示出安娜最后的相同结局,为什么不作一种更加合理的分析呢?在这种更合理、符合更多成功小说创作实际的分析视野中,托尔斯泰写这开头一幕,只是对故事全景有一种朦胧的预计,这种预计并不现成地规定什么,而随着书写过程中语言逐渐开显出来的力量不断调整自己的趋势动向,在语言的力量中随顺于自动运行的故事并最终收获类似的结局。每部小说创作伊始,小说家都会有所预计,但不是每个小说家都把自己的预计形诸作品中的语言文字,有的人只把预计保存于意识,这样,由于意识活动如德里达等人揭示出来的自恋

〔1〕 梅洛—庞蒂:《知觉现象学》,姜志辉译,商务印书馆2001年版,第3页。

性,它可能带上人为操纵的痕迹,无法将故事自然地发动下去,《安娜·卡列宁娜》这开头一幕,则以一种非常醒目的方式体现出了小说家的预计,它告诉我们,小说中控制着故事走向的因素其实是语言,当托翁拿起笔一字一句写下护路工卧轨这一幕时,语言就已经开始悄悄发挥作用了,以语言形式写下、而非以意识形式说出“这是不祥之兆”这个句子时,实际上语言自身已悄悄把安娜此生不幸命运的前景给突现在了托尔斯泰眼前,就这样,他的笔被语言自发开启出来的力量拉着往前走,直到最后语言告诉他,安娜的归宿也在那段铁轨上。

现在已不难看清,在上面两个例子中,故事都居于了绝对的地位。淑贞跳井这一段,以无意识带出了客观的故事,故事进程已不是清醒的意识所能一力把握,而需借助于无意识来完成,这显然意味着故事本身大于、高于人凭借意识活动对它的讲述,在此意义上故事无疑是客观的。安娜卧轨这一段,则见证了语言对意识的超越,可谓更成功地带出了客观的故事,不是先有故事的安排设计,然后找到与故事对应着的语言,而是语言一点一滴酝酿着、开发着、生成着故事的进展可能,客观分配而非主观施加的语言,调控着故事的走向,也使故事本身超越了人们对它的讲述。这两种情形固然有着价值上的差别,后者在成功的可能性方面高于前者,但归根结底,故事都以这样纯然客观的面貌自动地朝前运行开去,拥有了不以讲故事者个人意志为转移的绝对性。

这一点,和西方现代本体论思想有着某种程度上的相容性,我们不妨以之为参照来稍加检审一下上述两番例证。海德格尔在去蔽与遮蔽并存的双重视野中讨论“存在”在艺术中的显现,诚然由于某种表述上的含糊而令我们感到不够满意(详见第一章第三节“理论的生成性”部分),但伽达默尔继承海德格尔从存在出发把握艺术作品的本体论思路,认为艺术作品的存在方式是游戏,却表述得十分清楚。他认

为,在艺术活动中,游戏者全神贯注投身于游戏的展现过程。一方面,游戏相对于游戏者具有优先性,游戏的主体不是游戏者,而是游戏本身,游戏在不断往返重复的自我更新中自我表现着,游戏的魅力正在于游戏超越游戏者而成为主宰,艺术作品哪怕在表现中发生变形,仍然是作为意义整体的它自身。另一方面,游戏又离不开游戏者,游戏通过游戏者才能得到表现,游戏者在游戏中是一个既“自由”又“冒险”的人:〔1〕说自由,是因为游戏者在作出决定、从事创造;说冒险,则是因为游戏又制约着游戏者的再创造,而不认同游戏者的审美意识或体验。在自由中沿循游戏这一实事本身提供的合理通道,是游戏者参与游戏的责任。以此观照,巴金和托尔斯泰的笔固然都不安分,都企图亲自描画出淑贞和安娜由生到灭的最佳人生路,但这两条路其实是被他们观看到的,他们总有所作为,但这种作为又总被故事的自动运行态势照示着,总不断把自动运行着的故事可能性从隐藏状态下引导出来,加以实现。在这里,起决定性作用的已不再是小说家的意识,而是小说的语言,在语言力量的运作下,故事的本来面目自动地显现出来了。

故事的绝对性,在现实主义小说中得到了基本的证明,鉴于现实主义小说至今延续不衰的主流地位,小说中故事的绝对自动运行态势,这一特殊性在很大程度上也得到了支持。让我们进而考察现代小说,它里面的故事是否也存在着绝对性呢?

(二)从现代主义小说看

现代主义小说尽管较之传统大大强化和深化了创作的技巧手法,掘进了对人的内部世界的深入观照和细致刻画,却仍未从根本上动摇

〔1〕 Gadamer: *Truth and Method*, The Crossroad Publishing Company, 1975, 95.

故事这根最基本的小说支柱,现代主义仍向我们讲述着一个个有事件有的人物、有板有眼甚至更奇诡的故事。那么,依然没有消失的故事,在现代主义小说中也是绝对的吗?

海明威的一个小说创作经验,对此作了肯定的回答。他曾经在巴黎一家咖啡馆写作短篇小说《在密执安北部》,起先“这短篇在自动发展,要赶上它的步伐,有一段时间我写得很艰苦”,这时,从咖啡馆门外忽然走进来一个漂亮姑娘,吸引了他的注意力,思绪被打断了,创作停了下来,过了一会儿,海明威的心情才得以平静,“接着我又写起来,我深深地进入了这个短篇,迷失在其中了。现在是我写而不是它在自动发展了。”〔1〕写同一篇小说,海明威有时感到故事在“自动发展”,笔尖跟不上故事自动运行出来的世界,倍感吃力,有时则又意识到故事正在被“我写”,他又分明在“深深地进入”故事的前提下写着笔下的这个故事。这个用平静口气认真道出的经验,告诉了我们什么呢?

仍然是意识与语言的关系问题。当海明威事后宣称,自己刚动笔之际遭遇到故事“自动发展”现象时,是语言的力量一下子抓住了他,把他的创作吸纳到自己的力量运作中来了,否则,倘若“自动发展”着的只是海明威的意识活动,那我们很难反过来设想:意识活动的高度活跃发展怎么竟又会使他感到“很艰苦”呢?前面已说过,意识活动总带有潜在的主体性色彩,意识是世界为我而存在,它的极大自由进展又怎么会带给人压迫感呢?合理的解释只能是,一开始已经是语言而非单纯的意识作用于海明威了。而当他被现实环境中发生在他眼前的意外事故骤然打断、继而定定神再重新拿起笔回到小说创作状态中时,他经历了一个从语言中抽身出来的过程,他又回到了意识活动中,

〔1〕 海明威:《不固定的圣诞节》,汤永宽译,上海译文出版社2004年版,第6页。

想弄清眼前这个突然出现的漂亮姑娘是怎么一回事儿,便是他带有认识性指向的意识活动的流露,这和他笔下正在写的小说是无关的,再度进入小说后,他面临着两个问题,先得从留意周围现实环境的清醒意识中恢复过来,找到写小说的感觉,即意识到“我在写小说”,尔后,很快,写着写着,原先的语言力量又开始起作用了,故事继续自动运行起来了,他又“迷失在其中了”,他虽说“现在是我写而不是它在自动发展”,强调的却是后一点,“自动发展”就在他这番话所道出的状态后头,只要是写小说,海明威根本没有避开过故事自动运行的命运。

换个角度思考,如果海明威自始至终只是在意识活动中写作这个故事,当意识因为外界事故而被打断、过了一会儿才接续上时,谁能保证前后两阶段的意识活动能够保持一贯性、从而造就小说面目的浑然一体呢?意识既然无法彻底摆脱主体性动机,被外界事故所阻隔开了的前后两阶段意识无论在理论上还是在实践中,均难以令人信服地一以贯之,因为,主观的是活跃的,却也是容易分散的。真正为前后两阶段的衔接提供一贯性、从而切实保证小说艺术完整性的,只能是一种客观的动力,那便是语言。事实是否如此?鉴于海明威这个经验主要是针对其短篇小说《在密执安北部》而发的,让我们来具体分析一下这篇作品。

小说故事并不复杂。铁匠吉姆在史密斯家搭伙,史密斯家的女仆莉芝偷偷爱上了他,却从不敢明言,吉姆也从没因此受到什么影响,一次吉姆和史密斯等人打猎回来,吉姆亲手打下了一只大雄鹿,愈发增强了莉芝对他的敬佩和爱慕,大家围坐在一起吃晚饭,莉芝也坐在同一桌上,饭后她挨着火炉假装看书,实则在等吉姆出来时能看上他一眼,“这样她就能带着他的神态上床了”,吉姆终于出来了,却出其不意地从后面抱住她,吻了她,邀请她出门散步,把她放在仓库的地上做爱,重重压在她身上,吉姆睡着了,莉芝用自己的上装盖住他的身体,

独自回家去睡。

海明威声称写这篇小说时思绪曾被打断过一次，根据他这番诚恳的自述，我们不妨有趣地问：小说中看得出被打断过的痕迹吗？猛一看很难说有，勉强要指认的话，我们或许可以说，吉姆先前一直对莉芝的爱意冷冷淡淡，不以为然，“从没把她放在心上”，何以会在这样一个尽管喝了一点酒、却并非第一次沾酒、更无甚特殊意义的夜晚忽然试图和莉芝发生亲密关系？这可能是小说的一个转弯之处，它是海明威那次被打断经历的结果吗？这种心理主义分析，意义不大。实际上，呈现在我们眼前的这篇小说仍然是连贯一体的，成功支撑起这种连贯性的奥妙就在于语言。海明威擅长用短句，我们知道，长句在信息交代方面总显得繁复，涉及的各种事物一多，当然更有助于表意精确性的形成，但对小说而言，有时表意上的精确反倒可能构成丧失余味的阻碍，短句却因其短，有时匠心独运地隐去一些直露的东西，反而可能收到意在言外的艺术效果，《在密执安北部》同样体现出这股鲜明的现代主义小说特色，它的句子总体上看都并不长，我们读由短句组成的这篇小说，总能够体会到一种既能如此、也能如彼的两可意味，小说家只展示出这种两可性，并不直接点穿或加以粗暴的评判：

“别……，吉姆，”莉芝说道。吉姆的手更朝上滑。

“你不可以，吉姆。你不可以的呀。”无论吉姆还是吉姆的大手都没理她。

地板很硬。吉姆把她的衣服掀了起来，并且正要对她干什么事哩。她很害怕，可是她需要它。她得接受它，但是它又让她害怕。

“你不可以干这样的事，吉姆。你不可以的呀。”

“我一定要，我就是要。你知道我们一定要。”

“不,我们还没有,吉姆。我们一定不能。哦,这是不对的呀。你不能呀。哦,吉姆。吉姆,哦。”

“你不可以的”,“这是不对的”,“你不能”,本来是三个表达否定意的判断句,但最后分别加上带有感叹意味语气的“呀”,又分明不是在简单否定、而是在肯定性地欣赏这一切,给人“你可以”、“你对”、“你能”的潜台词,极为生动地传达出暗恋吉姆已久、忽然一朝得到吉姆的爱爱的莉芝那种既紧张又满足的心情,这就是一种成功的两可意味。小说从头到尾都被这种充满现代色彩的两可意味深深笼罩着,吉姆对莉芝的爱从一开始便没有反应,为什么最后竟会狂热地对莉芝这么做,这个小说中最大的两可表现,海明威甚至没有告诉我们理由,故事就在空白中结束了,所以,这种意味没有因为现实中那个漂亮姑娘的突然进门而被打断,它一直延续下来了,因为它从根本上来自语言,被打断前与被打断后,海明威的语言风格是一贯的,正是这点有力保证着故事的从容自动运行。

对我们试图探讨的目标来说,这不是孤证。现代主义小说中的另一部杰出作品也显示出故事自动运行的绝对性,那就是存在主义哲学家萨特的名作《厌恶》。这部日记体小说讲述主人公、未婚的青年知识分子洛根丁因厌倦于漂泊生活而返回布维勒城故里,感到生活已经失去意义,厌恶甚至生出呕吐感,遂住进一家旅馆动笔撰写十八世纪法国阴谋家德·洛勒旁侯爵的传记,以为写作能推迟困扰着内心世界的厌恶,然而不久以后,他觉得一切仍令自己厌恶,心灵得不到慰藉,遂又离开故里,前往巴黎。小说以文学的形象方式阐释着作者本人的存在主义思想,属于典型的现代主义小说。值得注意的,是小说中洛根丁写作洛勒旁传记时的微妙心理活动。洛根丁自然不是在写小说而是在写人物传记,但鉴于写传记这整个事件在小说中无非是一场游

戏,一场由小说创作活动虚构出来的游戏,我们也完全可以将洛根丁谈到的写作过程和萨特自己的小说写作过程联系起来观察,书中写书,书中人物自述写作的艰苦,颇带元小说色彩,事情由此变得富有兴趣了。萨特借洛根丁之笔写道,当准备拉开人物故事的大幕时,“我知道得很清楚会发生什么事情。我还不想它发生。它总是发生得太早。”这已悄然奏响了自动运行的先声,接着,萨特有一长段心理描绘:“为着他我才吃饭,为着他我才呼吸,我的一举一动的意义都是外在的,不在我身上,恰好在我的对面,在他的身上;我再也看不见我的手在纸上写字,也看不见我写下的句子——可是,在纸张的背后,我看见了侯爵,是他要我作这个手势,而这个手势延长了和加强了他的存在。我只是使他生存的一个手段,他是我存在的理由,他把我从我的身上解放出来。”作者跟着笔下的人物走了,人物成全着作者的存在,这不是人物的自动运行是什么?尤妙者,他“一时控制不了这个动作”,只因为那个人物形象已然“溶化在我身上,在我身上流着,充满了我”〔1〕,这明显透露出,自动运行的兴奋阶段乃至高潮到来了。即使作品里总萦绕着存在、虚无之类现代主义主题,萨特也没有放弃讲故事的努力,而在他讲故事之际,故事不在乎小说家来自现实主义阵地还是举着现代主义大旗,在故事的绝对客观的自动运行态势面前,萨特同样避无可避。

这两个例子很好地说明,那种在现实主义小说中显得最醒目的故事的绝对性,也是现代主义小说面临的命运。有人也许会问,现代小说中不乏反对故事的极端情形,如二十世纪的“新小说”,没有了故事又谈何自运行?前面阐述过,新小说中仍有物随着人的看视变化而

〔1〕 萨特:《厌恶》,见《萨特小说集》下卷,亚丁、郑永慧等译,安徽文艺出版社1998年版,第589—590页。

发生出来的故事,其实,即使在罗伯一格里耶等新小说作家们看来,文学艺术中也不存在任何预先被认识的东西,作品中的东西不甚明了,却自由地发展着,“相信小说家有‘什么东西要说’,相信他随后就寻求着怎么说,实际上体现了最最严重的违背常理”,以恰当的方式去讲述这些东西,恰恰构成着作家的构思计划。不管这恰当方式具体指什么,新小说有一点显然很坚定,那就是不去粗暴地干涉故事进展的自然纹理,“在作品之前,什么都没有,没有确定性,没有论断,没有信息。”〔1〕如前面分析过的《嫉妒》,尽管有作家的隐性在场,却仍不难使人抽取出故事本身的过程,即妻子阿 X 和第三者弗兰克的偷情,作家的笔一样是紧跟着这个故事走的,他不断地变换观察的视点,但视点的选择决不是随随便便的,而随着阿 X 和弗兰克私下相会的不同地点而定,就是说,作家的看视是以故事中人物的活动情况为前提的。可见,故事的绝对性在现代主义小说极端情形中依然受到着尊重,这颇耐人寻味。

(三) 从后现代主义小说看

从时间上讲,后现代小说是离我们最近的一种小说形态,它以消解权威姿态和削平深度模式为显著特征,在事件描叙和人物刻画等方面,呈现出比现代小说更加激进和锋芒毕露的色彩。后现代小说仍有强烈的故事性,无非从总体上看,它每每以更眩人耳目的艺术手法将故事讲得越来越上天入地,卓异神奇,充满偶然、断裂之类的零碎感,既如此,故事在后现代主义小说中又处于了何种地位呢?

我们可以来考察一位举世公认为典范的后现代主义小说家,他就是意大利当代文坛巨子卡尔维诺。鉴于他在著名的《美国讲稿》中对

〔1〕 罗伯一格里耶:《快照集》,余中先译,湖南美术出版社 2001 年版,第 212 页。

小说家们的一段亲身体会之谈涉及创作的精微过程,我们有必要先原原本本照录这段话:“构思一篇故事时,我头脑里出现的第一个东西是一个形象。它代表着某种含义,但我还不能把这个含义用语言或概念表述出来。当这个形象在我头脑中变得足够清晰时,我便着手把它发展成一篇故事,或者说得更确切些,是这些形象渐渐显露出它们自身的活力,变成它们的故事。每个形象周围又产生了其他形象,形成一个类比、对称和相互映衬的场所。在对这些此时已不再是视觉形象而是已变成概念的素材进行组织时,我的意图才开始起作用,试图把它们排列起来使故事得以展开。或者说,我的工作只是看看哪些东西与我对故事的构思一致,哪些不一致。当然,这样做时,我还要为各种可能的选择留有余地。这时,写作,即文字表达,变得越来越重要了;我是说,当我开始在白纸上写黑字时,语言才是起决定作用的:首先寻找一个与视觉形象相等的表达式,再看它是否符合既定的风格,最后使之逐渐变成故事的主宰。文字将把故事的发展引向流畅的方向,视觉形象这时只能尾随其后。”〔1〕很少有小说家有这样自觉的解释兴趣和理论意识,尤其是在后现代平面上,卡尔维诺这番自述可谓弥足珍贵,在信赖他的前提下,我们能从中提取出什么来呢?

平心而言,出自小说家之口的这段话并不是没有含糊之处,但纠缠于对小说家经验谈的逻辑分析也意义不大,通过这番话尽可能抽取出小说家的创作奥妙,才是值得做的工作。在我看来,卡尔维诺写一部小说大体经历三个阶段。首先,当他构思故事时,头脑里出现一个形象,它还难以言传,然后形象逐渐呼之欲出,形象间也不可避免地产生了各种关系,关系呼唤得到排列整理,于是,意识开始起作用,他开

〔1〕 卡尔维诺:《美国讲稿》,萧天佑译,译林出版社 2001 年版,第 390—391 页。

始斟酌形象与意图的出入,循此以进,他愈来愈进入状态,相对于起初的意识活动,语言开始起指挥笔触走向的决定作用,文字表达开始把故事发展引向流畅的方向。形象自动运行,伴随着意识的斟酌,意识又被语言的力量引入合理发展轨道,这个被卡尔维诺用来描述他那些迷宫文本创作过程的图式,也不难理解为意识和语言的有机统一,用卡尔维诺的话说,小说写作中的意识总应该和语言结合在一起,达到“把幻想中自发出现的形象与语言思维中的意图统一起来”,“语言思维中的意图”这个提法是精警深刻的。他还特别强调,在整个进程中“视觉形象仍然是决定性的,有时它能出人意料地解决思维与语言所不能解决的问题”〔1〕,那坚定了我们先前已经阐述过的一条原理,意识和语言中任何一极都无法涵盖小说的全部,二者服从于一个更高的“视觉形象”的本源。“视觉形象”既不单纯是被意识想出来的,也不单纯是被语言说出来的,而是被小说家观看到的,那便是如一道闪电照出了全景可能性的故事轮廓。这和前面伽达默尔游戏优先于游戏者的本体论思想,不啻有着很大程度上的相容性。这个亲身经验岂非同样证明,故事的绝对性在后现代主义小说中也赫然存在着吗?

不过,这番经验之谈尽管被小说家道出,毕竟仍带有某种抽象性。卡尔维诺本人的小说是否如此呢?我们可以再来考察他的代表作《寒冬夜行人》。这部小说按卡尔维诺本人的说法,是一次打破时间连续性的试验,他认为“时间的连续性我们只能在历史上那样一个时期的小说中才能看到”,和过去的历史相比,很不幸“现在的时间已被分割成许多片段”〔2〕,他只关注非连续的、呈片段状的时间,那便是充满了偶然和断裂色彩的时间,就此而言,这部小说属于后现代主义阵营。

〔1〕 卡尔维诺:《美国讲稿》,萧天佑译,译林出版社2001年版,第391页。

〔2〕 卡尔维诺:《寒冬夜行人》,萧天佑译,译林出版社2001年版,第11页。

小说的奇妙写法几乎前无古人后无来者：男主人公是个在车站错过了换车机会的乘客（从第八章我们得知他名叫西拉·弗兰奈里），他进书店买了本卡尔维诺刚出版的最新小说《寒冬夜行人》就津津有味读起来，发现买到的这本小说只有开头，后文却因装订错误而在内容上显得牛头不对马嘴，于是他拿到原先那家书店调换，碰到女主人公柳德米拉也为同样问题而来，两人互相留下对方的电话号码，约定如果再出问题则彼此帮助，就这样开始寻找《寒冬夜行人》的原书，一路找下去，只找到十部风马牛不相及的小说的十个截然不同开头，故事走向尾声，男女主角在这个过程中相爱并最终作出了结婚决定，小说最后一句话是，“我这就读完伊塔洛·卡尔维诺的小说《寒冬夜行人》了。”

视觉形象在这部小说中出现了吗？当然。小说的题目“寒冬夜行人”其实就已经给出了一幅非常形象、顿时能够吸引住我们注意力的图画。小说中被男女主人公共同寻找着的这部《寒冬夜行人》小说本身，有一个给人留下了鲜明印象的开头：冬雨淅沥的寒夜，一个人在冷清的车站里等候着远方开来的列车，却久等不至，这就是构思时出现于卡尔维诺头脑中的一个形象。卡尔维诺把这个形象概括为小说题目，足以见出这个形象发生之际带给他的强烈诱惑力，他始终就怀着这个视觉形象洋洋洒洒铺展开小说的笔墨。在不同阶段，它可能具有幻想或清晰图像的不同程度外观，但它一直是存在着的，这无可怀疑。而小说自身中，男女主人公寻找《寒冬夜行人》一书的漫长曲折过程，不正是夜行人在寒夜里苦苦等车这个视觉形象的象征吗？书里书外极其巧妙地相得益彰，故事的全景由此遂被照示出来了，就此而言故事是绝对存在着的。

接下来，我们看到整部小说是奇形怪状、在结构上充满了新创意的，这反映了卡尔维诺企图写出一部不落俗套的小说的意识活动，寒

冬夜行人等车这个基本视觉形象一确定下来,围绕着他本人而存在的意识便高度活跃起来了。从最后成形的小说面貌中我们看到,至少有两个彼此相关的方案是卡尔维诺意识活动的结果,这也是整部小说在艺术上最为显眼的两个特征:第二人称的运用;十个只有开头的互不相干的故事。小说中都留下了卡尔维诺当初在意识中设计出这两个具体方案的痕迹。关于前者,作家表示,他很想让阅读自己这部作品的读者“能够进入角色并与小说中的‘读者’等同起来”〔1〕,在他看来,写作应超越个人局限性,而超越个体范围的关键,则在于保证作品“经过读者个人的思维回路得到阅读”〔2〕,为此,他不把男女主人公看作第三人称的人物,而径直以第二人称“你”称呼(小说第七章以“你”分别指代男女主角、又以“你们”指代两人,集中体现出了这一匠心),这在自古以来的小说创作中毕竟极为罕见(另一个典型的例子是布托尔的《变》),卡尔维诺有意识的创新思维于此尽显。关于后者,他首先以一种遗憾的心情指出,许多小说开头的魅力很快地消失了,“我真想写一本小说,它只是一个开头,或者说,它在故事展开的全过程中一直保持着开头时的那种魅力,维持住读者尚无具体内容的期望。”〔3〕只给开头不给结尾,这种技巧性考虑同样是卡尔维诺有意识的流露,它和前一点有关,意图是充分照顾到读者的反应,以连续不断的悬念来紧紧抓住读者的心。在贯穿始终的故事主体部分运用第二人称叙述方式,以及颇费苦心设置出十个独立故事的开头,都属于卡尔维诺写作《寒冬夜行人》时主观意识活动作用下的结果。

但卡尔维诺到这一步就心满意足了吗?当然远没有。这两点基本意图确定下来后,作家落笔为文,一落笔即成语言文字,语言文字旋

〔1〕 卡尔维诺:《寒冬夜行人》,萧天佑译,译林出版社2001年版,第124页。

〔2〕 同上,第154页。

〔3〕 同上,第155页。

即运作出自身与基本意图相对勘的力量。首先,“你”字的通篇运用是很有讲究的,较之第一和第三人称难以避免的全知性,它拥有更大的未知性,作者和读者均被置入共同探索的平等命运中,双方在作品中均读出自己尚不知道的东西,〔1〕任何一方均不对另一方构成独断的施与,当第二人称被以主要人称手段高密度地写下去时,语言从心所欲引导着卡尔维诺展开欢快的故事,去教授家查访,被柳德米拉的姐姐罗塔里娅横岔一笔另起波折,老编辑又提供影印件,这变动频繁的进程正是“你”字造就的相关语言效果,一切预设“你”这样的活跃呼告和良性诱发姿态面前都显得无力了,“你”极大自由地一路运行出没有在当下言明但却更丰富的东西,〔2〕斯可见语言控制之一斑。至于十个面目各异的精彩故事开头,由于不必考虑下文如何,语言更自由甚至随机地导出着故事的可能,从这十个开头看,有些故事的基本线条是清楚的,有些则显得模糊,语言不时透露出的杂乱无章,说明它们只是他为达到出人意料写完《寒冬夜行人》一书这目标的手段而已。

我们看到,把十个故事开头嵌套插入,并没有影响“男女主人公共同寻找《寒冬夜行人》一书”这个总故事的自动运行,因为,小说每章开头都紧紧承接着上一个“套盒”中的故事余音,小说各章和十个“套盒”是密切联系着、衔接自如的,“套盒”的出现不曾阻断基本故事线索,明晰的故事总进程完好无损。在我看来,卡尔维诺这样写有两个目的。其一当然体现了消解中心、权威和一元性的鲜明后现代主义姿态,十个故事均只有开头,而在人们刚读出点味儿、兴致勃勃准备进入故事状态时便戛然而止,丧失了后文,这明显地暴露出小说家反对同一力量、谋求灵活差异的后现代思想用心,这十个或仇杀、或爱情、或革命

〔1〕 卡尔维诺:《寒冬夜行人》,萧天佑译,译林出版社2001年版,第162页。

〔2〕 同上,第178页。

题材的开头,相互之间完全不可沟通,后现代视野中的众声喧哗格局直观地展现无遗。但是,其二,这不表示卡尔维诺唯平面化是问,在尽情颠覆传统的戏谑姿态背后,《寒冬夜行人》仍包含着—份深刻的人文关怀,小说行将结束时,十个故事的小标题本身连起来成为十句话,竟也读得通,轻易就被陌生人理解为另一个故事的开头,这看似荒谬的偶然错误其实潜藏着—种必然性:—切追求完美的过程都是永远没有尽头的,比它更重要的是,“生命在继续,死亡不可避免”,—个人首先得倍加珍视自己有限的生命。这是卡尔维诺作为—位优秀小说家在后现代思潮中突出重围,依然提供给我们的一份生存根基和信念。所以,这十个开头看似不断干扰着男女主人公寻找原书的总故事,—则在展现生命有限这个思想基调上,和总故事—致的,“套盒”里有始无终的象征性暗示,在“套盒”外—男—女苦苦追踪小说的完美定本而未果、在此过程中终于参透了生命真谛而喜结连理的现实故事中,得到了实现。

这些分析表明,从现实主义、现代主义到后现代主义,小说的故事性不仅—直未从根本上受到动摇,而且故事都占据着绝对的位置。故事本身就是—个客观自足的存在,它在小说中自动运行出来,绝对地高于它被讲出来的那—面。小说的成功与欠成功之分,很大程度上取决于对故事绝对性的态度,成功的小说超越小说家对故事的单纯掌握,释放出故事被人人共同观看到的活力与生机,欠成功的小说则每每将故事当成被讲出来的故事,故事的活力与生机并未被完全释放出来。这样,反过—来看,讲故事就是相对的。

三 讲故事的相对性

这是指,当小说中的故事自动运行起来时,对故事的讲述处于相对位置,讲故事并不能代替故事本身,从事实上说,发自任何角度的讲

述都不能穷尽故事客观面目的全部,而只能说出故事的一个侧面,从价值上说,尊重故事绝对性的小说更容易趋于成功。

这同样不失为小说与其他文学样式的区别。如前面所述,诗歌中以讲故事为主要内容的作品非常少,叙事诗不成其为诗歌的主流。进一步看,正如小说语言中的隐喻成分仍服从于换喻性原则,诗歌特别是叙事诗中的换喻成分也仍服从于隐喻性原则,这点不难从构成诗歌艺术的声律、韵脚等形式元素中得到分析,试举例观之:“故事发生在苏格兰的一个岛上/名叫古老王城的地方/在一个晴朗的六月天/下午沉闷得昏昏欲眠/两条狗在家闷得发慌/就出门会合,一同游荡。”(彭斯:《两只狗》)

这是一首叙事诗的首段,虽仅为开头,全诗往下都这样铺开,窥一斑可见全豹。诗歌以拟人手法讲述了两只分别来自富家和贫户的狗结伴出游、一路上围绕各自生存状况互相问答的故事,相当于小说中的童话故事。不难感到,尽管为了讲好这个故事,它也是一句句清楚交代下来的,但和小说的讲故事比起来却别有一番风味。这种区别主要来自语言上的特征:每行诗句的字数大体相等、整饬;诗行与诗行之间严格押韵,富有协调的音乐感;不断频繁换行起句;等等。叙事诗对押韵之类语音因素的追求是以身相许、须臾不离的,失去了语音因素的交错结合与综合表现,也便失去了诗歌艺术。能指在诗歌中强烈地凸显出来了。我们看到,这首诗里的故事自动运行的过程,具体表现为韵脚的自主引导,诗人确定首句的韵脚“岛上”,由押韵原则依次唤起“地方”、“发慌”、“游荡”等关键词,再根据这些被相互唤起的关键词组织起故事情节:在岛上某个地方,两条狗闷得发慌,一块儿结伴游荡……能否据此称故事在叙事诗中处于绝对性位置呢?回答是否定的。有以下两个理由。

理由之一是韵脚的有限性。尽管如我们看到的,全诗中故事在韵

脚的引导下欢快地自动运行出来,但无法被我们回避的事实是,全诗的韵脚在整体上是单一的,唯因单一,它便是有限的。在被译为汉语的这首诗中,符合韵脚“ang”的汉字决不是无穷的,而总有一定的数量,换言之,诗人只能调配出一定数量的汉字来与该韵脚匹配,且汉字之间还不能重复,在原文中亦如此,这就有一个选择合适的文字去适应韵脚的过程。无限的范围中不存在选择问题,有限的范围内才存在选择问题。而选择就已成为一种意识活动。鉴于特定韵脚的有限性和避免重复的要求,诗人在叙事诗中讲述故事时,其实仍总在语言的自主引导中悄悄掺进了一个意识暗中选择的微妙环节(比如选择一个余音袅袅的“ang”韵脚),而这就总是暂时阻断着语言的自主引导行程,诗人会为押准一个韵脚而调换出场的事物,由此影响到故事进展的全局。就此而言,叙事诗中故事的自动运行,在对语言的自主引导力量的接受上是谈不上彻底的。

理由之二则是声音的回响。在主要体现出全诗音乐美的“ang”这一韵脚的强烈刺激下,诗人讲故事的过程中,耳边总回响着这一韵脚发出的声音,韵脚的声音以其音乐性回响不断刺激着他的意识,这便在意识中形成一种定势。这种定势使叙事诗中语言对故事的自主引导带上了某种程式性,换言之,诗人总是沿着这样的顺序讲述着故事:这一韵脚所配置出来的相应文字→这些文字所代表的事物→这些事物所组织起来的故事。而程式性加深着意识中自我肯定的成分,它逐渐习惯于不谋求新的变化而是单纯服从既有程式的安排。如后面将要谈到的,小说语言偶尔也会出现押韵之类对语音因素的利用情况,但那只是能指的纯粹自由游戏,谈不上语音因素对主体意识中自我肯定成分的加强。从接受方面说,叙事诗中的故事也更多地不是以本身来龙去脉吸引我们,而是以鲜明的韵律性打动我们,读这首诗时,我们固然跟随着诗人的笔一步步追踪着故事发展,却也沉浸于不同韵脚的

相近声音所造成的和谐美感中,在基本上句句押韵、一句另起一句的诗行编排中,我们领会到的故事与其说和热闹的小说世界相似,莫若说更是一种气氛的象征,我们从诗中获得的决不只限于故事带来的快感,而还有着对语言形式本身的惊奇和注意,这种惊奇和注意同样会带给我们在解读叙事诗时的程式化的一面,例如因满足于韵脚的相似而沾沾自喜,机械地醉心于韵脚处文字在声音上的彼此响应。就此而言,叙事诗中语言的自主引导力量,对故事的自动运行又有程式化干扰的一面。

基于这两个理由,表征着讲故事的一面的意识,仍在叙事诗对故事的讲述中若隐若现,这在某种程度上削弱了故事的自动运行效应。故事与讲故事便在诗歌中平行地结合在一起,无明显界隔,也就是说,诗歌中不存在故事的绝对性与讲故事的相对性问题。有人可能会问,诗歌不是意在言外吗?诗歌保护那不可言说之物,由此,话语的运作力量不是可以稳稳降临于它身上吗?对(作为诗歌主流的)抒情诗而言,确实如此。但叙事诗在这一点上的优势并不明显。从语言形式看,抒情诗和叙事诗诚然无本质差别,二者都高度重视语音性形式元素,都依赖隐喻,但在叙事诗中,故事内在的自前往后逐次发展递进性,受到它所密切依赖着的形式元素的制约,叙事诗要像小说那样讲故事,要吸引读者,得把故事讲得精彩,然而叙事诗不具备小说那样讲起故事来有滋有味有板有眼的酣畅语言,它讲故事的效果比起小说来遂每每总逊一筹,故事的绝对性在此是不明显的。

对戏剧来讲,情况又如何呢?如果说诗歌将故事与讲故事平行结合在一起,那么,戏剧则每每把讲故事置于了故事之上,这仍然是由戏剧的艺术特征决定的。和小说一样,戏剧也讲故事,它要在最短时间和最小空间中最大限度地面向观众上演一个紧紧吸引住他们注意力的故事,剧作家就需要充分压缩现实生活,从中提取和创造出有看头

的故事,这本身已积极允诺戏剧运用技巧手段的极大自由,简言之,努力把故事讲好,时刻考虑到观众的反应,让观众们都对戏剧在舞台上讲述出来的故事产生兴趣,是戏剧这一文学样式的内在要求。

具体地说,任何剧本都包含着若干出场人物,人物之间的对话是剧本的主要内容,剧本自始至终都主要由发自各种人物不同视角的台词组成,任一单个的剧中人对故事的后续进展均不知情,理论上,这是危险的,一群身处其中而均不知下文如何的人,怎能在特定时空中向我们讲述出一个合理的故事呢?那不是很有可能在舞台上陷入无法收拾的失控状态吗?实践早已克服了这种危险的可能,那就是剧作家在戏剧中故事各个环节上的精心安排设计。我们在前面说过,话语一般不欣赏主体性姿态下的人为介入安排设计,话语希望作者有限地开采出它的能量,就此而言,戏剧总带有制作成分,总体上每每不能令话语满意,日常生活语言中所谓的“做戏”一词带有贬义,某种程度上倒是道出了戏剧无法彻底摆脱的制作性。没有一个剧本不是以获得演出为目的的,但在实际的戏剧演出过程中,常常会发生的情形是,我们作为观众已经可以在一定程度上窥见故事的后续发展,剧中人们却还在舞台上毫不知情地分别上演着只属于自己的故事,这时,我们之所以还坐得住,而不至于很快不耐烦地退场,毋宁说是因为演员的表演紧紧扣住了我们的心,深深吸引了我们的注意力,我们在津津有味地观赏着剧中人物已被我们猜知一二的命运,日常生活语言中“看戏”一词引申出来的袖手旁观和幸灾乐祸等含义,恰不难与戏剧的这种特征联系起来理解。这也是文字剧本在整体魅力上远不及实际戏剧演出的原因所在(当然莎剧等经典作品并不受此限),戏剧本就是一门更强调实践性的文学样式。我们也不妨通过具体的例子来稍加鉴定这一点,我选择意大利当代著名剧作家达里奥·福的名剧《一个无政府主义者的意外死亡》。

这部两幕政治讽刺剧讲述了一个让人啼笑皆非的故事。警察局抓到一名无政府主义者,不严格审讯而是严刑逼供,将其活活打死后从窗口推下楼去,卑鄙地制造了犯罪嫌疑人畏罪自杀的假象,一个“疯子”偶然在警局发现了有关案卷,遂乔装成最高法院法官复审此案,在一系列随机应变的驳诘中终使冤案真相大白,剥去了警局的画皮。我们阅读剧本时发现,剧作家动用了许多技巧手段:他屡屡安排人物做出能透露相关身份和心态的表情动作,如让“疯子”捉弄警长时“最好做一个充满讥笑意味的鬼脸……如果再发出嘲讽的嘟哝声,那就更妙”;设置戏剧性的巧合,如使“侧幕迅速伸出一只胳膊”打倒虚伪、愚蠢的贝托佐警长;创造神奇的特异功能,如令“疯子”向警长宣布,他有一种特殊本领,谁在他面前撒谎,他脖子上的筋就会跳动起来;等等。这都体现出剧作家躲在幕后讲故事时对故事的鲜明主体性操控姿态,由此我们能想象剧本搬上舞台后综合发挥出来的生动效果。特别是,在这个剧中,观众们从一开始其实已不难获悉整个案件的真相,吸引他们的除了故事本身,更有着“疯子”对警长和局长的尽情调侃,剧作家深谙这一点,他不但安排了一个警察的角色,此人总是傻乎乎地在“疯子”查问警长时冷不丁爆出几句真话,拆警长的台,而且在第二幕中直接安插进一个“疯子大笑,转身面向观众席”、朝观众大喊一声“诸位别害怕,真正的奸细就坐在你们当中”的互动环节,让人在忍俊不禁中由衷赞叹剧作家的巧智,当然,这一切仍是作家试图把故事给讲精妙的匠心流露。读这样的剧本,我们有应接不暇之感,但观看这样的剧作,我们又觉得意趣盎然。这个例子生动表明,戏剧中居于绝对位置的是讲故事的技巧方式本身,没了讲故事的技巧手段,便无法使戏剧在舞台上引人入胜,故事就在把它讲述出来的技巧手段中存在着,这样,戏剧便也不存在故事的绝对性与讲故事的相对性问题。

讲故事的对立性，是小说这一文学样式独有的，它意味着相互关联的两个方面。一方面，除非小说中讲述的故事明显不符合逻辑和无法令人作起码理解，故事一旦在小说中被发动，便具有了朝前面自动运行下去的绝对态势，这与小说语言的换喻性质直接相关。于是，另一方面，在故事的绝对自动运行态势面前，小说家大体有四种选择：他要么自觉看护住绝对的故事，不在讲故事层面上透露自己的介入力量，这形成非主体性强层次上的故事；要么尽管在讲故事层面上透露自己的介入力量，却谦逊地把这股力量控制在不影响读者接受、不造成话语负累的范围之内，这形成非主体性弱层次上的故事；要么在讲故事层面上透露自己的介入力量，极尽技巧方式之能事把故事讲好，而不考虑读者在这种介入力量面前的被动接受姿态，这形成主体性弱层次上的故事；要么在讲故事层面上透露自己的介入力量，不但极尽技巧方式之能事把故事讲好，而且在故事中注入自己明确的意义倾向性，一并施加给读者，这形成主体性强层次上的故事。在前两个层次上，小说语言体现出了话语的一面，小说家对故事的讲述，不打破故事那个自然进展着的客观面目，而以相对态势讲出故事面向小说家展示出来的一面。在后两个层次上，小说语言则集中在叙述的一面，小说家对故事的讲述，容易确立起自己的绝对态势，并以之打断、强迫乃至取代故事自然进展着的客观面目。

在我们关于故事类型与层次的描述中，居于较高层的非主体性强层次故事以小说家主体非觉知状态看护住绝对自动运行着的故事，讲出《喧哗与骚动》这样的客观故事，其成功是明显的；居于较低层的主体性强层次故事以小说家强烈的主体性介入力量安排和设计故事、向故事灌注意义倾向性，在《狂欢的季节》这样的故事中留下较浓重的小说家干预痕迹，其欠成功也容易见出。故事在这两个层次上的表现均不难得理解 and 辨别。相比之下，令我们时常感到困惑的倒是

中间两个层次。在故事的绝对自动运行态势面前，非主体性弱层次故事和主体性弱层次故事在各自表现上有何区别？这两种故事中分别蕴含着的主体性力量，如何不同地讲述着绝对自动运行着的故事？我们依据何种标准区分这两种都带有主体性力量的故事的效果呢？让我们对比两个具体例子，它们是霍桑的《红字》和杜穆里埃的《蝴蝶梦》。

在长篇小说大家族中，《红字》显得很薄，但没有哪部文学史会不说它是经典。它究竟有着何种魅力呢？魅力首先来自直观感受。一口气读完它后我们会发现，小说的线条是那样清晰，只要读上一遍，脑海里便不会忘记。这故事的来龙去脉实在是太明晰了，明晰到三言两语即可概括，不就是一个牧师从通奸到忏悔、再到结束生命么？故事甚至没怎么交代牧师丁梅斯代尔和弱女子海丝特·白兰是如何相爱的，小说一开始，我们看到的海丝特就已经在监狱中了，她胸前佩戴着的红色 A 字过于神圣，以至于我们这些好事的看客都急切地想知道，谁是她怀中那个可爱婴儿的父亲？

这个谜，小说里的人们都蒙在鼓里。可是，几页读下去，我，以及任何读这部小说的人——我相信都会很快猜到，她的奸夫，就是此刻应贝灵汉总督之请缓缓走上刑台去动员这个女人招供的丁梅斯代尔牧师。然而，他那么柔弱，连一片俗世里的飞絮都不忍用手触碰，这么位纯洁的圣子又怎会失足至此？对书里人来说，这是小说巨大的悬念所在。但对书外人，答案似乎已在那儿好好摆放着了。

果然，再一章章读下去，真相越来越吻合我们的猜度：牧师禁不住人性的欲望，和丈夫两年里杳无音讯、谣传已经葬身海底的孤苦少妇海丝特两情相悦并发生了关系，生下了带点野性的小女孩珠儿。也在这时，齐灵渥斯，这个海丝特的有着一张丑陋面目的前夫，如幽灵一般悄悄找到了这座城市，渐渐察觉出两人的私情。齐灵渥斯没有选择

马上报复,而是一一次次邪恶地折磨着牧师的灵魂,玩弄牧师那本性清白的灵魂于股掌,使之痛不欲生,身体里的病也更加重了。终于,海丝特决定带着珠儿和牧师远走高飞,一切都计划停当,船偷偷准备好了,牧师也没有表示反对,但这一切早已在齐灵渥斯这老魔鬼的掌控中,他歹毒地盘算着,等他俩出逃那天当众揭穿两个人的不正当爱情。令他始料未及的是,出发那日,一心向善的牧师当着公众的面坦陈了自己的罪过,在求得神的宽恕后,恬静地死在海丝特的怀里,死在了齐灵渥斯失望、惊诧而又在某种程度上有所良心发现的复杂眼神中。

故事的结局诚然是震撼人心的,那在红字面前流泪忏悔的经典一幕,已永留在文学史上。但故事的缘由既已早被我们侦知,何以我们仍能满怀热情地读完小说呢?从正常阅读心理讲,一名读者倘若在读一部小说开头时就已经大致猜到小说的结尾,通常意味着小说创作的失败,泄了底的小说还是好小说吗?但《红字》是例外,它的泄底并没让我们泄气,而仍在讲故事的过程中保持了故事的绝对尊严,使一代代的读者依然为之牵肠挂肚。

在这部小说中谁都容易感觉到,作者从头至尾的介入力量是很强的,“她面对公众的毒刺和利刃”,这种极富主体情感色彩的喻体固然见证着小说家的不平,“从今以后我们就这么称呼他了”,诸如此类的提示也时时提醒着我们,作家就站在故事边上推动着故事的走向,再如这些频频跃入我们视线的句段:

(1) 那些向世界隐瞒着的一切内疚,本可以获得世界的博大心胸的怜悯和原谅的,如今却要揭示给他这个毫无怜悯心的人,给他这个不肯原谅人的人!那珍藏着的一切隐私,竟然滥施给这样一个人,最最恰如其分地让他得偿复仇之夙债。(第十一章)

(2) 我们将要看到海丝特·白兰以后会不会受到这种点化,

再变成女人。(第十三章)

(3) 一棵肃穆的老树对另一棵树悲声低吟,仿佛在倾诉树下坐着的这一对人儿的伤心的故事,或是在不得不预告那行将到来的邪恶。(第十七章)

(4) 而这条忧郁的小溪也将在它那已经过于沉重的小小心灵中再加上另一个神秘的故事,它将继续潺潺向前,悄声低语,其音调比起先前的多少世纪绝不会有半点欢快。(第十九章)

第一段发生在齐灵渥斯对牧师实行攻心战、牧师在神志恍惚中向齐灵渥斯坦露激荡内心世界之前,“如今却要揭示给他这个毫无怜悯心的人”,小说家就这样把将要发生的故事迹象慷慨地向我们提前预告了一声。第二段出现于海丝特发觉牧师健康状况下降后,小说家通过它暗示,海丝特将会在接下去的故事中采取女性的爱的态度,对此,我们“将要看到”。第三段,小说家以藏不住的笔锋向我们挑开了故事的半面纱帘,“预告那行将到来的邪恶”,即马上要发生的俩人私奔和齐灵渥斯当众搅局;最后一段中,小说家同样以平静的口气向我们预报,接着将会有“另一个神秘的故事”,是什么呢?现在还不清楚,读下去才明白那是指牧师以令人意想不到的勇气在公众面前承认真相。这些句段,显然无不透露出小说家主体性力量的强烈介入姿态,小说家毫不避忌而是光明正大地现身出场,向我们明确预告故事将要走向哪一步,提请我们留心故事接下来会发生的蛛丝马迹,就是说,小说家一个劲地讲着故事,把他自己的意图提早告知我们了。这本来是小说的大忌,可奇怪的是,纵然如此,我们读完整部小说后并不对小说家这类频繁介入的举动感到厌烦,而仍深感荡气回肠、余味不尽,明明是小说家把后面的故事忍不住提前捅了出来,明明是小说家让我们提前做好了好看故事的准备,我们却仍读得津津有味,觉得故事扣人心弦而不

忍释卷,怎样解释这个奇怪的现象呢?

冷静地分析,造成这种现象的原因在于,霍桑是在话语的范围内行使主体介入力量的。从以上四段文字的语式语调上,我们可以体会到这一点。前两段文字尽管透露出一些“故事下文如何”的信息,使我们对齐灵渥斯和海丝特的下一步举动有了某种方向上的察觉,但它们所使用的语言却不是斩钉截铁、确信无疑的,而仍都带有一丝未知意味:第一段中“如今却要揭示给他这个毫无怜悯心的人”一句,显然有着不敢相信、不愿相信这情形发生的意味在内,而不敢和不愿又都属于对这情形的不肯定;第二段以“我们将要看到”这个句式引出有关事件的预告,也显然带有并不充分确知、而和读者一同观看着故事后续发展的意味在内。至于后两段文字,则在语言上均不直接采用事件与人物下一步动向的肯定性陈述,而是借助悲伤、忧郁的环境描写(树的低吟、溪的低语),间接作故事后续发展情况的提示,在气氛渲染中不经意透露出“故事下文如何”的信息,明确的与模糊的均自然融为了一体,这意味着,小说家不是决绝地写出这一切的,毋宁说他不知不觉地碰见了这一切,而不是从一开始就有意识计划好这样写下去的,就此而言,它们也仍都带有一丝未知意味。鉴于语言上被悉心保存着的这些未知意味,霍桑虽然在信息交代上给人以操控着故事进展的介入者形象,却仍归属于语言中深刻的话语一面。小说中至少还有一处能证明这点,那就是,齐灵渥斯究竟是怎么得知牧师和海丝特将要双双坐船私奔的?对这个巨大的空白,小说中未置一辞,这表明,霍桑也还有他不知道的,虽然这种不知道又已是一种潜在的估计,它被包括结局在内的故事全景给笼罩住了。霍桑毕竟和小说之外的我们一起观看着故事发展。这种平等性不就是话语存在的最有力证明吗?霍桑作为一流小说家的功力于此可见,《红字》里这个感伤的故事,也因为他的这份功力而落在了非主体性弱层次上,其客观性仍被成功地看护住

了,小说由此避免了主体介入姿态可能造成的对读者热情的消减,告诉我们:撇开对故事绝对性的极度尊重姿态和对讲故事相对性的极度放任姿态,在构成古今中外小说故事主要表现的中间层次上,故事的客观本相(在事实上)无法、也(在价值上)不应被穷尽,故事本身总是大于讲故事的。

中间层次有非主体性与主体性的程度之别。如果说前者是对“故事大于讲故事”的自觉恪守,那么后者则在不自觉中从反面更加证实着这条原则。英国作家达夫妮·杜穆里埃充满浪漫主义情调的长篇小说《蝴蝶梦》可以为例。读这部小说时,我们似乎和作者一样对故事情节的走向充满了清醒估计,对故事的来龙去脉屡屡有着“果然不出所料”的感受,如当吕蓓卡的表兄费弗尔来到曼陀丽山庄、引起女主人公夫妇反感时,小说写道:

吕蓓卡的表兄。为什么迈克西姆不喜欢吕蓓卡的表兄?为什么不许他上曼陀丽来?比阿特丽斯称他为浪荡公子,别的就没什么。我越想越觉得比阿特丽斯说得有道理。那双火辣辣的蓝眼睛,那张肌肉松弛的嘴,还有那种肆无忌惮的笑声。

这是一段故作懵懂之状的文字。隐藏在它的问号后的答案其实对我们早已不成为问题,明眼人通过上下文都能看出迈克西姆不喜欢费弗尔来山庄的原因,因为费弗尔对吕蓓卡存有爱情企图,有破坏迈克西姆家庭生活的危险,为之不悦是人之常情。小说家在此依旧天真问出的一句“为什么迈克西姆不喜欢吕蓓卡的表兄”就多少显得可笑了,她并不明智地低估了读者的判断能力。导致这种滑稽效果的原因,是小说家少了一点自己不知道的东西,却以为读者必定有不知道的东西,读者的迷津有必要被小说家指点,换言之,小说家占据了一个

优越于读者的高位,话语空间便在一定程度上受到了挤兑,小说家一方的主体性得到了增强,当这种增强恰好和我们理解小说能力的增强叠合在一起时,读小说的体验便变得乏味了,小说家故作不知的姿态便显得不够真诚了。这仍然不难被我们通过语言体会到,已经对答案心知肚明的我们,在这几个反问句中读出的是一种决绝的糊涂,唯其糊涂得决绝,它在效果上也就越显得轻慢。在这个例子中,故事落在了主体性弱层次上,和《红字》虽也使我们对故事发展早有察觉、却丝毫不感乏味的情形比起来,效果是不同的。

最后值得指出,一些优秀小说表面上虽采取全知全能的主体性介入姿态,但我们读后仍倍感魅力无穷,被深深地打动,因为在这些情况中,小说家讲故事时的相对性姿态已经获得了深层保证,那就是爱与怜悯,质言之人文关怀。在《红字》中,故事虽然被霍桑以显得颇主动的姿态叙述出来,以至于我们读了起因已基本能猜到概貌,但霍桑以充盈其间的宗教博爱精神深刻吸引和叩击着我们每个人的心灵,使我们并不滋生一切尽收眼底的厌烦,而是随小说中人物一起归属于这份温暖的悲悯情怀,峰回路转,一咏三叹。正是这份超越了叙述力量的单纯支配动机,确保着话语力量在小说故事中成功地运作出来。没有关怀便没有话语,这也就是小说本体论把历史上那些超越了叙述学意义的故事奉为价值追求目标的意图所在。

小说中故事自动运行的特殊性既然在于故事的绝对性和讲故事的相对性,这就带来了讲故事和故事之间的动态联系问题。小说家对故事的讲述,是怎么最终汇聚入故事本身中去的?对此问题的回答涉及小说语言的控制问题,或更确切地说,涉及小说意识和小说语言的关系。在解开这个问题前,还有一步工作尚需完成,那就是分析小说中主体虚构意识的性质。

第三节 小说中主体虚构意识的性质

小说中故事的自动运行,和小说家的意识活动究竟呈何关系?鉴于小说虚构故事的优势性,小说家的意识是一种虚构意识。在了解意识如何向语言转化前,我们有必要探讨小说家主体虚构意识的性质。这一探讨将深入澄清小说中故事自动运行与超现实主义自动写作的区别、与无意识的关系,以及与想象的关系。

一 小说中故事的自动运行不同于自动写作

这是首先应予辨析的重要问题。当我们指出故事在小说中自动运行着的时候,这种现象和二十世纪重要文艺流派——超现实主义一度倡导的“自动书写”是一回事吗?如果不是一回事,两者有何区别呢?不妨先让我们来清理一下“自动写作”理论的要点。

“自动写作”是上世纪二十年代法国超现实主义文艺流派的核心主张。按照其创始人、法国诗人安德烈·布勒东在《第一次超现实主义宣言》(1924年)中的界定,所谓超现实主义,包含两点根本意思,一是在对象上,面向“纯粹的精神学自发现象”,二是在方法上,它“不得由理智进行任何监核”〔1〕。为什么要大张旗鼓提出这样的主张呢?因为在超现实主义者们看来,逻辑不可以主宰生活中的一切活动领域,逻辑在今天应该受到质疑,人们更应做的事是去努力寻找逻辑的终极目标,〔2〕逻辑的智能恰恰具有朦胧性,它会使人“将他明要讲的、同他在这个问题上不知道该怎么讲而却又讲了的东西调和在

〔1〕 布勒东:《第一次超现实主义宣言》,丁世中译,见柳鸣九编:《未来主义·超现实主义·魔幻现实主义》,中国社会科学出版社1987年版,第259页。

〔2〕 同上,第245页。

一起”〔1〕,因此,文艺创作便应当摆脱理性的操纵,大力发挥灵感的力量。〔2〕这也是他们呼吁“自动写作”的目的所在,在他们那里,“自动写作”的更精确表述是“口述或书面自动创作法”〔3〕。从这个名称即可看出,自动性是“自动写作”的基本宗旨,它大体包括密切相关的两点具体内涵。一是被动性,它认为文艺创作过程中,精神应完全处于被动的接受性状态中,在这种相当神秘、接近迷狂的状态中,作品的第一个句子会自动到来,〔4〕创作主体处于一种被攫获了的、身不由己的奇妙状态中,他“不再属于他自己”〔5〕,仅须记录下那自动发展出来的一系列思想即可,“而不让任何意识功能参与活动”,相反,让无意识在此过程中自发地表现出来,他则“记录下无意识的信息”〔6〕,不去引导其流势。〔7〕受此影响,“自动写作”就还具有不自由性,如一些学者所言,沿着超现实主义者的这种自动书写设想,结果只能是“他并没有得到自由,只要那神秘的钟声总是发出声音,他就会没完没了地说下去”〔8〕,它更像是在无休止地做着同一个动作。作为现代以来的一个重要文艺流派,超现实主义在今天已成为历史,但超现实主义者们留

〔1〕 布勒东:《第二次超现实主义宣言》,丁世中译,见柳鸣九编:《未来主义·超现实主义·魔幻现实主义》,中国社会科学出版社1987年版,第309页。

〔2〕 同上,第311页。

〔3〕 布勒东:《论活生生的作品之中的超现实主义》,丁世中译,见柳鸣九编:《未来主义·超现实主义·魔幻现实主义》,中国社会科学出版社1987年版,第347页。

〔4〕 布勒东:《第一次超现实主义宣言》,丁世中译,见柳鸣九编:《未来主义·超现实主义·魔幻现实主义》,中国社会科学出版社1987年版,第262页。

〔5〕 布勒东:《第二次超现实主义宣言》,丁世中译,见柳鸣九编:《未来主义·超现实主义·魔幻现实主义》,中国社会科学出版社1987年版,第312页。

〔6〕 杜布莱西斯:《超现实主义》,老高放译,三联书店1988年版,第63—67页。

〔7〕 布勒东:《论活生生的作品之中的超现实主义》,丁世中译,见柳鸣九编:《未来主义·超现实主义·魔幻现实主义》,中国社会科学出版社1987年版,第348页。

〔8〕 杜布莱西斯:《超现实主义》,老高放译,三联书店1988年版,第69页。

下了包括小说在内的一些文学作品,根据他们中一些人的声称,这些作品便都是“自动写作”出来的。

那么,“自动写作”是否就等同于小说中故事的自动运行呢?回答是否定的,我们至少已经发现“自动写作”这种理论存在着三点缺陷。

首先,“自动写作”理论是不严格的,在理论逻辑上存在着明显的失洽,这导致的后果是,更多地以一种艺术家的激情口号面目出现的“自动写作”理论,带有形而上学性。仍以布勒东的第一次宣言为例,在不可避免谈及“自动写作”中的意识成分和属性时,他的说法是这样的:“它(注:指自动写作)似乎既从属于我们有意识的活动,也从属于无意识的活动,……只要你愿意,就一直往下写。”〔1〕这显然是一种相当暧昧的表述,“自动写作”究竟是意识活动还是无意识活动呢?还是它一会儿受制于意识、一会儿又来自无意识呢?对这个关系到“自动写作”在理论上能否成立的关键问题,身为发起者的布勒东本人也并不清楚,而只以模棱两可的语气蒙混过关,这就使他的这个主张带上了极不可靠的独断论色彩。事实上,纵观超现实主义者的有关宣言纲领,其在不同程度上暴露出来的非严格性是令人疑惑的,就此而言,“自动写作”还难以称得上是真正的理论。

其次,从超现实主义对“自动写作”主张的具体阐述看,无意识被界定为“自动写作”的基本动力,无意识性被当作了“自动写作”的基本性质,这从该主张对理智成分的排斥、对不由自主进入被攫获状态的热烈向往等做法中皆可见出。问题是,无意识能够成为“自动”的同义词、进而足够担当“写作”的全部动因吗?一般人仅从常理上也不免深深怀疑,假如一部小说纯乎来自小说家的无意识活动,而无丝毫理

〔1〕 布勒东:《第一次超现实主义宣言》,丁世中译,见柳鸣九编:《未来主义·超现实主义·魔幻现实主义》,中国社会科学出版社1987年版,第262—263页。

性活动的参与,文学史上真会留下那么多优秀之作吗?在这种视野中,小说本体无疑将变得十分简单,我们还有必要来理性地分析小说本体之类理论问题吗?实际上,包括小说在内的文学创作不可能只受到无意识的支配,其复杂微妙的具体过程中充满了控制环节,而控制因素就决不是只用无意识就能透彻解释的,它仍和意识有关(尽管不完全来自意识的作用,而得考虑到意识与语言的关系)。前面提到的淑贞跳井一段尽管确实出自无意识作用,但这段在《秋》中毕竟只是故事的一个较小局部,在整体故事开展中,巴金并不自始至终只靠无意识,而安娜卧轨一段在《安娜·卡列宁娜》中则属于故事整体中的主线,它就并非无意识的结果,并非灵机一动那样简单,开头那被书写下来的护路工卧轨一幕,开启了语言控制小说家之笔的历程,哪是一句无意识所能涵盖的呢?我们曾指出后者在成功的可能性上高于前者,包含着无意识在小说创作中不处于终极层次的判断在内,这是符合小说创作实际的。

例如,美国现代作家亨利·米勒名噪一时的长篇小说《北回归线》被认为是超现实主义文学“自动写作”的代表作,小说第E部分中西尔维斯特莱一句“看来你是一位超现实主义者”证实了这点,故事以巴黎波勒兹别墅为中心,连缀起了小说家和一帮朋友纵情声色、耽玩风月的活动片断。从表面看,这部作品确实充满了梦魇的流动和潜意识的跳跃,很合乎“自动写作”的要旨,但只要耐下心来仔细品读,透过迷离的字面我们仍不难感知到小说家的控制力量,随便举一段:

也许这是因为我已打好了那本书的腹稿吧,我就带着这本书到处走。我像个怀孕的大肚子女人在街上穿来穿去,警察领着我过马路,女人们站起来给我让座,再也没有人粗暴地推我了。我怀孕了,我滑稽可笑地蹒跚而行,大肚子上压着全世界的重量。

乍一看是主人公高度活跃的无意识遐想,想到哪写到哪,意象显得怪异而飘忽不定(把男人想成孕妇,确属胡思乱想),但一个无意中穿插其间的“像”字,让我们看到了小说家的控制,“是”和“像”一字之差,却有着根本区别:前者可能是脱离了控制力量的纯粹无意识结果,主体处于非对象性的统一状态中,小说家完全变身为“我”;后者却一定是控制力量的体现,主体处在了对象性的分裂状态中,小说家观看和评价着小说中的“我”,这岂不是控制吗?这个例子生动地说明,以“自动写作”概括《北回归线》一书不准确,自动性只是外观的表象而已,表现为凌乱的意象和随机的心态等,在自动的背后,依然有着主动。

再次,也因此,“自动写作”对理性的理解便显得十分片面了,这直接导致超现实主义文艺流派在理论上的简单化倾向。超现实主义者们拼命谋求一种不掺杂理性的“自动写作”,其对抗平庸社会现实的用意固然不难得到理解,但它将理性理解为逻辑意义上的工具理性、合理性,忽略了理性本身存在着的上升功能,或曰大理性。无意识活动的确不依靠逻辑进行,在此意义上不诉诸理性,然而逻辑以外就没了理性的合法存在吗?逻辑耗尽了理性内涵吗?

超现实主义者们之所以认定文艺创作“不得由理智进行任何监核”,是出于反抗社会规范的意图、进而把理性理解为现实规范的缘故,殊不知,这种理解只对应了理性(reason)在近代转折为合理性(rationality)之后的表征,或曰工具理性(马克斯·韦伯形象地将这种社会规范意义上的理性比喻为“铁笼”),却忽略了理性原有的根本无法被排除的宏大内涵。根据当今一些西方学者的研究,理性在古希腊时代本有的整体性功能,在近代醒目的合理性转折中失去了,取而代之的是不同领域的个别性,即科学、道德和审美,这导致的局面是,一方面,审美领域力图为自身存在的合法性找到证明(这正是包括超现实主义在内的现代艺术的主题),另一方面,这种努力又恰是理性转折和分化的结果。现

代思想的一大主题,就是对理性的合理性转折作出深刻的反思,从内部重新恢复理性原有的整体性和上升功能。〔1〕这在文艺活动中自然体现为看护功能。所以,文艺创作只能克服公式化、规范化的合理性,却不应去试图彻底摆脱始终以存在的看护力量现身的理性,那尤其是成功小说家摆脱不掉的。

关于理性在小说创作中的地位和作用,中外小说家都有过自己的看法,有些人坚持小说对理性的排拒,如略萨认为小说中那些屡见不鲜的、连作者本人也没察觉的自发事情,是“用理性无法解释”的,〔2〕持相同论调的残雪也称,她的小说完全排除理性,反之,把那股无法清楚说出来的情绪“控制在非理性的状态中”,因为“不控制很可能出现理性的东西”〔3〕,而理性的东西将不利于好小说的产生。和这种小说非理性论形成了有趣对比的,是另一种支持理性的小说观,王安忆的说法和残雪正好构成对立,她主张好作家要写长篇小说,长篇小说最重要的是“创作者思想体积的大小”,而这在她看来只能通过理性实现,“长篇小说的创作一定要非常理性”遂成为她的小说理性论。〔4〕一方主非理性,一方主理性,表面看似乎对立,其实这些小说家对“理性”一词的使用都是不严格的,更多地表达着一种朴素的创作感觉,学术探讨时对他们的这些说法应细加甄别。略萨和残雪真正想表达的意思,其实是反对小说创作陷入那种使故事失去自由的人为操控状态,但这只是在工具理性意义上使用“理性”一词(人为操纵故事即把故事当工具来满足自己的意图),而未顾及理性内涵的全部,以此为理

〔1〕 威尔士:《理性:传统和当代》,张敦敏译,见《哲学译丛》2000年第4期。

〔2〕 略萨:《给青年小说家的信》,赵德明译,上海译文出版社2004年版,第110页。

〔3〕 残雪:《为了报仇写小说》,湖南文艺出版社2003年版,第49页。

〔4〕 王安忆:《王安忆说》,湖南文艺出版社2003年版,第86—87页。

由就将理性一举逐出小说,小而言之片面,大而言之错误,故事并未因此得到真正的自由。王安忆的一席话倒是照顾到了理性超越工具性的上升的一面,她所谓的“创作者思想体积”显然已不单指创作者的意图,决非技术操作层面上的工具性努力所能穷尽,毋宁说更强调着创作者对作品中那个崭新世界的悉心倾听和看护,那是一种拥有审美超越性的素质,它来自作家的爱,作家的怜悯,质言之作家的人文关怀的高度与深度,纵然如此,她对此的表意仍是不严格的,指称小说创作“一定要非常理性”,这样高度精简的表述也有语焉不详之处。这些,对我们反观超现实主义在“理性”一词上的简单使用,都提供了有益的参照。

“自动写作”这种主张的特点,就在模糊的表述中把文艺创作看作纯粹的、排除了理性力量的无意识活动。这和小说中故事的自动运行有着泾渭之别。对后者而言,非但起着支配作用的不限于无意识成分,而且理性在成功状态中仍发挥着深刻的作用。尽管如此,这一点仍以其表面上的相似假象而不断引发着误解,昆德拉对卡夫卡一夜之间完成中篇小说《审判》一事的论断就很有代表性,他把这个事例中蕴含的神奇速度感和超现实主义的“自动写作”相提并论,并认为原因在于“被理智警戒的潜意识获得解放”〔1〕,在这里,小说中故事的自动运行又被和“自动写作”、无意识纠缠在一起了,看来,要解除这种纠缠,还须从学理上分析故事自动运行与无意识的关系。

二 小说中故事的自动运行与主体无意识的关系

故事在小说中的自动运行态势,和小说家无意识活动有关系,但

〔1〕 昆德拉:《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社1995年版,第107页。

前者是否就只来自后者呢？对这个重要问题，可以分别从事实角度和价值角度来分析。

从事实角度看，应该承认，包括小说在内的文艺创作中确实存在着无意识现象，历史上许多文艺杰作中的一些精彩部分，例如《秋》中的淑贞跳井一段，确实得自艺术家无意识的作用，但这无法从根本上动摇一个客观事实：文艺创作的驱动力不可能纯粹从无意识上得到合理解释。对此，我们至少有三条理由。首先，任何文艺创作都有一个起点，而起点的确立就离不开意识的参与，这表明文艺创作中必定离不开意识成分。其次，文艺活动的具体运作有赖于自己的媒介材料和创作手段，不同的文艺门类及其所包含的体裁有不同的媒介材料和创作手段，小说的材料手法有别于诗歌的材料手法，诗歌的材料手法有别于戏剧的材料手法，戏剧的材料手法又有别于音乐、绘画、雕塑和建筑等其他艺术门类的材料手法，仅立足于无意识，不能有力解释各门具体艺术的运作过程，无法揭示出彼此相异的各自独特性，而可能犯笼统化约、简化文艺创作复杂过程的毛病。再次，如果支配着文艺创作的动力只是无意识，它的终点又在哪儿呢？又据何判断呢？文艺活动不是很可能变成了一个无休止被做下去的动作吗？基于这些理由，文艺创作中就既存在无意识又不唯无意识，最低限度，意识的作用决不在无意识的作用之下。

再从价值角度看，既然文艺创作同时具备着意识与无意识两种成分，两者的关系问题便无法被回避。它们在价值上平等吗？从而，较少得自无意识作用的小说和较多得自无意识的小说没有高下之分吗？要透彻回答这些问题，须来剖析无意识理论。

无意识理论主要由弗洛伊德和荣格完成，后者以集体无意识的分析心理学去改进前者，正确地指明了一点：弗洛伊德精神分析理论中的无意识是个人无意识。在弗洛伊德看来，每个人精神最深层的无意

识在现实生活中遭受着不同程度的压抑,可能不自觉地把这种得不到满足的愿望转移到梦境中,创造出替代了压抑的丰富充实的未来,文艺创作的动因就是白日梦,艺术家本人就是“光天化日之下的梦幻者”〔1〕,这种白日的梦幻,一般是对艺术家孩提时代的经验的回忆,回忆产生出愿望,愿望希图在文艺作品中得到实现,这就把过去、现在和未来共同联系在了文艺作品中。不但艺术家在自己的文艺作品中做着白日梦,在作品面前我们作为听众或观众,也能“靠着艺术家的能力”享受白日梦带来的快乐,〔2〕这是一种直观的快乐,它能缓解现实中被抑制而得不到满足的愿望,解除精神上的紧张。一言以蔽之,文艺作品是艺术家“最个性化的、充满愿望的幻想在他的表达中得到实现”的结果。〔3〕虽然弗洛伊德声称个性化幻想在艺术中经过了转化,但如何转化,却语焉不详(他用“这是作家内心深处的秘密”含混跳过),〔4〕而且,他给出的取悦于读者的快乐补偿方式仍归结于“隐藏着的本能释放这个源泉”〔5〕,未脱个性化思路。按弗洛伊德,文艺中的无意识基本未超越个性。

怎样评价弗洛伊德的这一无意识理论呢?在更大背景上,这关涉怎样评价精神分析理论的问题。继二十世纪某个时期风靡一时以后,这一理论的影响力在当代已日渐消退,尤其是,它越来越受到包括小说家在内的艺术家的批评和抵制,每每被指责为一种武断肢解文艺作品的理论暴力和骗术,措辞之激烈,令人无法等闲视之(详见第一章第一节)。置身于这样的语境中,我们该如何把握这一理论呢?其实,弗

〔1〕 弗洛伊德:《弗洛伊德论美文选》,张唤民、陈伟奇译,知识出版社1987年版,第34页。

〔2〕 同上,第171页。

〔3〕 同上,第139页。

〔4〕 同上,第37页。

〔5〕 同上,第139页。

洛伊德本人也清醒地知道,他的无意识理论从创立之始就存在着“对作家的论述比对幻想的论述少得多”的不足,他的兴趣明显集中在后一方面,那才能发挥他的专长,至于前一方面,他并不否认,“作家在他的创作中用什么手段引起了我们内心的感情效果——到目前为止我们根本没有触及到。”〔1〕这份坦诚应予肯定。我认为,今天看待“文艺创作即白日梦”的精神分析理论时,确实已无须再过高估计它对文艺创作实际的洽适性问题,值得反思的,倒是被这一理论背景牵引出的无意识与个性的密切联系。

弗洛伊德认为文艺作品是艺术家最个性化的幻想的实现,文艺作品又是无意识中受到着压抑的愿望得以转移和实现的结果,他便把无意识背后的动力归结为了艺术家的个性。这对无意识理论而言至为关键的一点,日渐引起现代文艺研究的不满。因为这种观念有一个十分不利于文艺创作的症结:它在肯定个性的同时,容易忽视客观性在文学艺术中的存在。二十世纪现象学美学的主要代表杜夫海纳就认为,艺术家不应把“无意识”、“生命自动论”和“原始”混为一谈,“无意识”只是感情的爆发,只显示出“个性的根源、冲动和特殊倾向”,看似自由的自发行为,实乃不自由的历史结果,“原始”才是“表现生命的一种智慧”,“但它恰恰丝毫不带有个性的印记”,基于同样的理由,文艺创作中所谓的“生命自动论”也“常常是一种丧失的自由”,这显然意味着超现实主义对无意识状态下“自动写作”的张扬是错误的,总之,“无论如何原始的东酉中,甚至在最简单的形式中都找不到个性的特殊标志”〔2〕。那么,这种高于无意识的“原始的东西”是什么呢?

〔1〕 弗洛伊德:《弗洛伊德论美文选》,张唤民、陈伟奇译,知识出版社1987年版,第36—37页。

〔2〕 杜夫海纳:《审美经验现象学》,韩树站译,文化艺术出版社1996年版,第135页。

这就是文艺创作的至高表现,即原始的、朴实无华的、因而已接通了普遍客观性的“最真实的主体意识”〔1〕。主体的最真实意识不是主体的无意识,杜夫海纳对这两者有清楚的辨析。在他看来,“无意识的人不是创作者。进行创作的艺术家是知道他是在创作的。”而在艺术创作中出现的自动运行现象,表示着艺术家身上不是他的那些东西,是被艺术家听到的一声呼唤,〔2〕这其实已不再是艺术家的何所是,而是艺术家的何所为,那才体现出真正的深度,它只“存在于我们之所为而不存在于我们之所是之中”,“深度”就不同于“隐蔽”,后者只属于个性化的无意识。〔3〕艺术家应该自觉让“灵感”去“获得自己的充实意义:艺术家感到存在在召唤他,并对存在负责。”〔4〕就是说,有一种比灵感更高更深刻的使命期待着艺术家,有一种超越了艺术家个性、充盈着普遍生存关怀的客观性召唤着艺术家,正是它让故事自己神奇地活动起来了,优秀的艺术家总逮不住自动的它,总凝固不了自动的它,它的伟大力量笼罩全篇,超出了笔下所能传达的,将使观众包括艺术家自己都震惊无言,这就是存在。存在的客观性和艺术家的主观意识活动并不必然矛盾,更不是只维系于无意识,“主观性和艺术家揭示世界的真实性之间没有矛盾,艺术家的天职的有意识方面和无意识方面之间也没有矛盾。”〔5〕就是说,文艺创作决不是只凭无意识来进行的,有意识地控制、在控制中小心翼翼地看护住那挣脱了个性羁绊的、将他人当作平等对话和交流的对象的客观意味,才往往是成功的文艺作品的深度所在。

小说创作的一般状态中,无意识客观存在着,但由于无意识的个

〔1〕 杜夫海纳:《审美经验现象学》,韩树站译,文化艺术出版社1996年版,第143页。

〔2〕 同上,第57—58页。

〔3〕 同上,第441页。

〔4〕 同上,第596页。

〔5〕 同上,第597页。

个性化色彩,小说创作的理想状态中无意识便得到着有机控制,个性也得到着超越。一些小说家敏锐地看到了这点,主张“除非你不断努力把自己的个性磨灭掉,你是无法写出什么可读的东西来的”〔1〕,众所周知,一个人的个性是不可能磨灭的,这种观点的真实意思只是说,理想的小说创作过程是现实个性向客观性转化的生成过程。相反,如果在小说创作中失去控制意识、一任自我个性放纵,则每每会带给人艺术品上的意犹未尽感,李健吾对巴金小说的批评是一个例子,他认为巴金小说“坏时节,文章不等上口,便已滑了过去,你正要注目,却已经卷进了下文”〔2〕,巴金在现实生活中是一位极热情冲动的作家,写《秋》时他每晚三四点钟才搁笔,带着满眼鬼魂似的影子上床仍久久无法入眠,完全和自己小说里的人物同呼吸共命运了,当这种个性不自觉地渗入他笔下的小说时,便每每让人感觉不够含蓄蕴藉,李健吾的不满足,便在某种程度上道出了小说家个性在小说创作中的非终极地位。淑贞跳井一段作为故事的局部,得自无意识,但故事整体并不是纯粹无意识作用的结果,故事中既可能出现在无意识作用下放任个性的“坏时节”,也可能出现无意识得到意识有机控制而导向客观普遍性的“好时节”,故事由此变得有血有肉,而后者更加影响着甚至决定着—部小说的艺术品质。

现在我们要问,既然小说创作中客观存在着的无意识并不总起积极作用,而仍常会以其个性化色彩造成消极效果,故需要得到有机的控制,那么,小说家如何控制那过分活跃因而可能使作品在客观性价值上受到损伤的无意识成分呢?这便涉及小说创作中的理性问题。在这个问题上,现代以来涌现出一些有价值的成果,法国学者马利坦

〔1〕 奥威尔:《我为什么要写作》,董乐山译,上海译文出版社2006年版,第104页。

〔2〕 韩石山:《李健吾传》,山西人民出版社2006年版,第153页。

的观点是其中较具代表性者。马利坦看到理性在弗洛伊德无意识理论中所处的尴尬地位,而在自己的理论体系中将无意识分为两种:一种是“自动的无意识”,它就是弗洛伊德意义上的、“对智性充耳不闻”的无意识;另一种则是“精神的无意识”,它才是马利坦探讨的重点。〔1〕什么是“精神的无意识”呢?马利坦将之命名为“诗性经验”、“诗性直觉”〔2〕,它是一种“既不存在于超现实主义的地狱之中,也不存在于柏拉图的天国之中”的“创造性直觉”〔3〕。从这个界定可以看出,马利坦试图发展出一种既不完全排除理性、又不完全诉诸理性的文艺活动方式,这在深度上显然已较之弗洛伊德无意识学说提升了一步。马利坦认为,艺术不依托于逻辑理性,其本质是智性,智性是一种与“逻辑的理性”针锋相对的、“从理性自身中解放出来的”“直觉的理性”,〔4〕它不带概念表达,不采取推论形式,却比逻辑理性富有更深沉的认识力量,在三个方向上成为与精神有关的创造性直觉:指向诗性意义本身;指向纯粹的艺术创造性;指向人的自我探究。在马利坦紧接着的两种辨析工作中,诗性经验既区别于神秘主义,因为它不趋向沉默而是仍然行动着,又区别于形而上学,因为它肯定肉体感受,避免了抽象的智力活动。〔5〕就这样,包括小说在内的艺术被认为来自“精神的无意识”作用。

尽管马利坦独创出“智性”一词来阐明艺术活动的动力,但他所谓“智性”显然就相当于被我们在前面已揭示出来的上升理性或曰大理性,马利坦有时将“智性”与“理性”作为同一个词不加区分

〔1〕 马利坦:《艺术与诗中的创造性直觉》,刘有元等译,三联书店1991年版,第79页。

〔2〕 同上,第100、191页。

〔3〕 同上,第78页。

〔4〕 同上,第66页。

〔5〕 同上,第183页。

地使用,〔1〕便说明了这一点。一方面,由于确认了理性在文艺创作中合法存在着,理性又来自意识,文艺创作中便离不开意识;另一方面,文艺创作中也合法地存在着无意识(他指出“两类无意识生命同时发生作用”)。于是,怎样看待意识和无意识的关系便成为摆在马利坦面前的难题。对此他的说法是,他所谓的无意识并不指“纯粹的无意识活动”,而是指一种“大体上的无意识活动”,其特点在于“无意识是在意识中发生的”,对艺术家而言,“诗性直觉源于无意识,但它是在意识中出现的”〔2〕,从这些论述看,他强调的是作用于意识中的智性(大理性)对无意识成分的适度控制。控制之所以必要,则是因为马利坦同样察觉到,那种纯粹无意识的迷狂或灵感状态究其实,属于一种“可完全征服的本能行动”〔3〕,而智性的超越能力就体现在,它能把人从“物质个性的领域和沉溺于私利和权欲的以自我为中心的领域”中解放出来,转化至“诗的领域”、“创造性自我的领域”〔4〕。这表明,和杜夫海纳等学者的分析结果一样,马利坦也看到了文艺创作中无意识所含的个性化色彩,及其在客观性这更高维度前的有限性,从而揭示出理性在文艺创作中的重要作用,这对我们相当具有启迪意义。

如果说,马利坦上述诗性直觉经验理论有什么不足,那就是,它在发生根源上缺乏有力的说明。智性作用下的创造性直觉固然极富魅力,但马利坦在论及智性的成因时却显得比较含糊,他声称智性借概念胚芽而受孕,可与此同时,智性对这自身所由生出的胚芽一无所知,对整个从胚芽到智性的形成过程一无所知。〔5〕这给人的印象是,智

〔1〕 马利坦:《艺术与诗中的创造性直觉》,刘有元等译,三联书店 1991 年版,第 59 页。

〔2〕 同上,第 78 页。

〔3〕 同上,第 76 页。

〔4〕 同上,第 119 页。

〔5〕 同上,第 83 页。

性虽是一种通过直觉敏锐把握住精神本质的能力,但它破空而至,来无影去无踪,在无法被我们透明地感知到的情况下直接起着作用,这种局限,反映了马利坦作为宗教哲学家的神秘主义立场。实际上,智性或曰上升理性、大理性的运作不是神秘的,而是具体的,其具体性就体现在文艺创作活动的媒介材料中,以小说为例,故事的绝对性体现为自动运行,在此态势中自然存在着无意识,无意识却居于局部位置,在局部之外仍旧受到着控制,控制便来自理性的作用,理性控制离不开意识的参与,却不完全与意识活动等同,它更多地与语言有关,由小说的换喻性语言来施与和展开。这使理性的控制作用不再流于神秘,而获得了切实可操作的保障,小说中故事的自动运行仍具有理性。

结论很清楚,小说中故事的自动运行,局部来自无意识的作用,整体则仍维系于理性对无意识成分的有机控制,体现为个性向客观性积极超越的过程,超越的不同程度,遂造就着小说艺术价值的高下。如此,便逼出了最后一个问题:小说中融入了理性的意识活动过程是怎样的?这就还需要探讨小说的想象。

三 小说中主体虚构意识与想象的关系

小说决不只靠无意识运作,而更有着理性的控制,这种控制既然不可避免地与意识活动结合着,小说中结合着理性的意识活动呈现为何种面貌呢?这其实就是小说的想象。事实上,文艺创作中有着理性参与控制的意识活动,正是一种想象活动,前面已经指出,德里达对以语音为特权、以意识自恋性为特征的在场形而上学实施的结构策略乃是重新引入书写、重新恢复语言文字的力量,因为文字“将思想向言语的直接呈现变为表象和想象”,这表明,想象是走出主体性、超越形而上学的一条重要途径,文艺活动的优势便体现在这里。马利坦已领悟

到这一点,并把他的诗性经验(创造性直觉)内涵概括为“与想象结合在一起”〔1〕,诗性直觉说以直觉的理性开展文艺创作,已经涉及想象与理性的关系问题,它对两者统一性的强调,很容易使我们想起康德的审美判断力批判,文艺活动中的想象力问题恰是康德美学极为关心的一个核心问题。

康德在对想象力与知性之间关系的引人注目的探讨中建立起自己的想象力理论,认为美的理想基于想象力。〔2〕 康德指出审美是想象力和知性朝向一般认识而自由游戏的情感状态,其中,想象力凭其“自由”,知性凭其“合规律性”各司其职,知性在此不是概念,而只是类似于一般认识能力的“概念能力”而已,〔3〕 鉴赏判断的原则是主观的,它建立在想象力(以其自由)和知性(以其合规律性)相互激活而来的情感之上。对鉴赏判断之演绎来说,审美判断力并不归摄于概念,而归摄于想象力和知性在客体被表象出来的形式上的协和一致、交相配合的关系,此时,主观合目的性是普遍有效的。〔4〕 美的愉快,在实质上是单纯反思的愉快,在传达途径上有赖于想象力与知性的关系,在传达范围上是普遍的。〔5〕 康德还联系想象力来说明文艺活动中的天才现象,说构成天才的内心能力是想象力和知性,其中,想象力“越出与概念的那种一致但却自然而然地为知性提供出丰富多彩而未经阐明的、知性在其概念中未曾顾及到的材料”,鼓动着知性,产生出精神,在康德为天才规定的四条前提中,想象力占了两条,一条是天才以想象力对知性的关系为前提,另一条是天才离不开由主体本性产生

〔1〕 马利坦:《艺术与诗中的创造性直觉》,刘有元等译,三联书店 1991 年版,第 78 页。

〔2〕 康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社 2002 年版,第 68 页。

〔3〕 同上,第 129 页。

〔4〕 同上,第 132 页。

〔5〕 同上,第 134 页。

出来的想象力和知性的比例搭配，〔1〕可见想象力在文艺活动中的地位之重要。美的艺术需要想象力、知性、天才和鉴赏力，其中最重要的，是鉴赏力以及想象力在自由中与知性的合规律性相适合。〔2〕想象力理论贯穿康德的整个美学思想系统，鲜明地体现出康德美学与以往美学相比的一个不同特色。

按康德，一方面，想象力是自由的，“想象力的自由在于想象力没有概念而图型化”〔3〕，另一方面，想象力和知性协调游戏所形成的审美状态也是自由的。既然想象力本身即已自由，为何还要去和类似于知性的概念能力做协和游戏、再度获得自由呢？这便涉及康德提出想象力问题的动机。康德是在鉴赏判断第二契机——无概念的普遍性部分中提出想象力问题的，他认为，美不带有任何基于客体之上的普遍性，但对每个人有效，是一种主观普遍性，鉴赏判断不包括客观的量，只包括主观的量，即只关涉每个主体的愉快和不愉快的情感，它作为单一性判断，在情感上直接抓住对象，不通过概念进行，不是假定而是期待获得人人的同意。总之，它是主观、感性的普遍有效性。从这一动机可以发现，在无概念的普遍性面前，想象力侧重代表无概念的一面，知性侧重代表普遍性的一面，所谓类似于知性，就是类似于普遍性，就不是有概念的普遍性。康德的这种设想能否实现呢？解开这个疑问的关键，在于弄清与想象力相游戏的知性的性质。作为德国古典哲学的代表人物，康德坚持感性、知性和理性之分，他认为感性是直观的能力，知性则是思维的能力、将感觉表象置于规律之下的能力，〔4〕

〔1〕 康德：《判断力批判》，邓晓芒译，人民出版社 2002 年版，第 161—162 页。

〔2〕 同上，第 164—165 页。

〔3〕 同上，第 129 页。

〔4〕 康德：《逻辑学讲义》，许景行译，商务印书馆 1991 年版，第 1 页。

它加深着人对自身优越性的认同与信赖,“人在这时方感到他自己的优越,感觉到什么叫有知性。”〔1〕知性的思维功能在康德美学中并未被改变而是得到了保持,康德把与想象力游戏着的知性仍看作合规律性的,就证明了这一点。知性是用规律去概括和总结感觉表象,它诉诸概念,与非概念的审美想象力构成对立,康德在这一点上的判断是可以理解的,但当他出于克服想象力的主观性的意图、而引入一种类似知性、接近知性的“概念能力”来和想象力做游戏时,由于知性本身的思维性并未得到改进,想象力与知性的自由游戏,充其量只是单个人的主观想象向所有人的共同想象转化,而所有人的共同想象在此仍是一种局限于思维上的、缺乏具体表现的共性概括,个性/共性这样的二元论,仍属于理论上的抽象设定,缺乏实践的具体可行性。当代一些学者批评康德“为了使我的活动普遍化,我必须关心他人,但只是在知性的抽象层次上关心他人,而非自发地意识到他人之复杂而特殊的需要”〔2〕,颇有见地。想象力的主观性被认为在共性意义上得到了超越,成为主观而普遍的,尽管如此,想象力的内涵却无法被有力激活,而只在人这一概念本身对单个人的概括中实现着共性对个性的超越,超越之际,得到强化的便是人的共性,人的优越性主体性主题也随之醒目地突显出来了。

想象力何以会成为单纯主体性的?这必须追溯康德运用的知性概念和理性概念的含义,尤其是理性概念。康德的知性观为黑格尔等人所继承,前面已述及(详见第二章第一节“近代本体论”部分)。至于对理性,康德曾作过循序渐进的四步内涵规定:第一步,是靠想象力的帮助创造出种种愿望,在或大或小的范围内为冲动服务;第二步是形

〔1〕 康德:《逻辑学讲义》,许景行译,商务印书馆1991年版,第33页。

〔2〕 伊格尔顿:《美学意识形态》,王杰等译,广西师范大学出版社1997年版,第74页。

成驾驭冲动的某种意识,从单纯感官的吸引力过渡到理想的吸引力;第三步是深思熟虑地期待未来;最后一步则是,“他理解到(不管是多么模糊地)他才真正是大自然的目的,大地之上所生存着的没有任何一种东西在这方面可以和他相匹敌。”〔1〕这四步显然有个共同的支配力,那就是人,第一步着眼于人不同于动物的事实,是在说明“人是什么”,后三步进而着眼于人高于动物的价值,是在主张“人应如何”。他还批评过“理性的艺术家”,因为他们“仅仅致力于思辨的知识”,这是不够的,真正合格的哲学家是“实践的哲学家”,他们不盲目思辨,而是考虑到理性对人类智慧作出的贡献,从而指出“人类理性的最后目的”〔2〕。这说明在康德那儿,理性既包含思辨理性也包含实践理性。但康德的实践理性仍以人这个最终目的为归宿,并未从根本上跳出主体性范围。康德还不忘指出,对哲学家来说最必需也最困难的事,是“确定理性的界限”〔3〕,换言之,他认为人可以和应当来确立起理性的界限,理性是可被人操控和应受人操控的,这不是触目惊心道出了理性背后挥之不去的人的色彩吗?高于自然界的优越性、思辨性、对理性的操控姿态归结到一点,无不体现出理性的主体性。由于理性(以及比理性低一级的知性)的这种深层动力支配,与理性(或知性)结合在一起的想象力也便只指向主体,指向人的自我力量,最终所达到的想象力的自由,遂成为人的主体性自由。看来,鉴于主体性在文艺活动中的非终极地位,需要进而发展出一种超越主体性、使人与世界不再割裂开而是有机融为一体的理性,这就是看护的理性。

看护的理性在三方面根本区别于以康德为代表的主体性理性。

〔1〕 康德:《历史理性批判文集》,何兆武译,商务印书馆1990年版,第62—65页。

〔2〕 康德:《逻辑学讲义》,许景行译,商务印书馆1991年版,第14页。

〔3〕 同上,第15页。

首先是非工具性。康德说,想象力在理性面前的不适合感见证着人居于自然界之上的优越性,这意味着,理性作为工具证实着人自身不同于自然界的优越性,对人而言,理性是他拥有居高临下看待世界的优势的手段保证,工具是为实现目标服务的,目标的自明性却并不在这种被服务过程中得到质询,这导致人的主体性力量被不加限制地准许展开,世界与人之间的鸿沟没有得到弥补而总是被拉大了,要改变人与世界这种事实上已经带给人自身无穷灾难的分裂局面,就得从消减人的主体性力量入手,理性不能再作为工具供主体使用,因为它试图为之忠实服务的那个主体性目的不是天经地义的。其次是非程式性。康德以思辨为理性的基本任务,思辨是有严格逻辑要求的,内在理路的贯通建立在概念一致、判断准确和推理连贯的基础上,思辨活动在各个环节上都步步为营、缺一不可,思辨理性由此遂带有程式性,程式化的理性同样可能满足于主体的主观推导,而遮蔽生活世界的丰富性,因此,思辨理性就需要进一步回归理性的实践本源,接受实践的检验,这一实践已非现成的、以人为目的的实践,而是生成的、人与世界相统一的实践。再次是倾听性。康德把划定理性界限的使命归之于人,无形中给了人以操控理性的权力,理性是作为一种被动接受裁夺的事物出现在人面前的,对它,人只有不断施加的作为,无反躬自问的用心,理性的种种僭妄之举盖源乎此,它自然呼唤被改进,改进之途则是变施与的举动为倾听的姿态,倾听世界高于我们主体性力量、无法被我们单纯粗暴干涉的一面,理性由此得以深刻地上升,不再倨傲地与自然界格格不入,世界得到了小心珍视和看护。

在看护的理性作用下,文艺活动中的想象力获得了有机控制,不再凸显出强烈无节制的主体性色彩,其控制并没有约束想象力在文艺活动中应有的活跃性和丰富内涵,相反摒除着想象力对世界的破坏,提升着想象力在和世界交融一体过程中的人文关怀。这样的想象力

不是不顾及他人的,而是对他人平等的,但其平等已不再局限于个性/共性这依然抽象的二元划分,而是在理性的看护下变得具体透明,他人都能清楚地从中观看到它的运作机制,个性转化的结果已不再是现成的共性,而是生成的客观性了。就此而言,文艺活动中具备着理性控制的意识活动就是想象,其内涵远非无意识所可替代。看护的理性又通过文艺作品的语言体现出来,理性的非工具性使语言不成为作者主观意图的被动载体,理性的非程式性使语言展示出不可重复的、打动读者的新意,理性的倾听性则使语言避免对读者接受构成强迫力量。理性的主体性根源,恰恰可以从不为人知的意识活动中找,当意识活动在书写中向语言转化,由于语言的客观话语力量,主体性局限才可能被避免,这是二十世纪“语言论转向”为我们深刻揭示出来的重要价值取向。

小说也不例外。并不为人留意的是,康德也谈到小说,称之为人类学的辅助工具,小说中人物的性格在他看来虽容许夸张,“但根据其性质却必定是与人类本性相符合的”〔1〕,这里的“人类本性”显然与康德想象力理论中关于人的共性的设定一致,同样缺乏具体性,体现出理论上的抽象概括色彩。今天我们谈论包括小说在内的文艺活动中的想象力,就需要突破主体性层次,在主客合一的想象性世界整体中保持理性的看护力量。中国文艺学界二十世纪八十年代的主体性讨论中,刘再复也注意到小说中人物经常将作家引向自身意志之外的创作现象,但他对此的解释却是,“作家愈有才能,作家(对于人物)愈是无能为力”,“作家在创作中愈是处于主动状态,作家在自己的人物面前愈是处于被动状态”,并认为这才体现了“作家在创作中的自由状态”〔2〕,

〔1〕 康德:《实用人类学》,邓晓芒译,上海人民出版社2005年版,前言第4页。

〔2〕 刘再复:《论文学的主体性》,见《文学的反思》,人民文学出版社1986年版,第68—70页。

这一解释即使在表面上也无法令人信服,我们要问,作家既然明明在他创造的人物面前感到无能为力,何以会在自身中感到创作姿态的自由?作家既然明明在他创造的人物面前感到被动,何以又会在自身中感到创作姿态的主动?追究起来,这种解释的根本症结在于主体性立场,正是基于根深蒂固的主体性立场,它才始终无法跳出作家/人物的主客二分视野看待小说中故事的自动运行,而只能将之归诸主体对客体的操控,以致得出上述令人深感矛盾和困惑的结论,在这种解释视野中,起决定作用的理性就是主体性理性,由于缺乏看护理性的进一步观照,这种解释并没有在价值上完善对小说中故事自动运行现象的阐释,反而在事实上不恰当地肯定了、纵容了小说故事自动运行的某些消极表现。

不过,拥有看护的理性作用,只是现代视野下文艺活动中想象力的相同表现。应该承认,并不是只有小说需要想象力,早在十九世纪初期,想象已被认为是诗歌的基本素质,〔1〕一切文学样式均离不开想象力,在文学作品中“唯有想象物存在着,而实在只有在它同意为构成想象而效力的情况下才保持某种意义”〔2〕,推而广之,包括文学在内的一切艺术活动也都和想象力息息相关,普鲁斯特说得好,“除了以永久的形式,即艺术的形式以外,任何事物都是不能真正固定和为人所了解的。”〔3〕永久的艺术形式,只能经由超越现实的想象活动来完成,这些共识已不存在疑义。那么,小说中的想象活动和其他文学样式相比,有何不同之处呢?

〔1〕 勃兰克斯:《十九世纪文学主流》第五分册,李宗杰译,人民文学出版社1997年版,第381页。

〔2〕 理查:《文学与感觉》,顾嘉琛译,三联书店1992年版,第147页。

〔3〕 莫洛亚:《从普鲁斯特到萨特》,袁树仁译,漓江出版社1987年版,第20页。

这就得联系小说语言的性质及其在虚构故事方面的优势性看。作为小说语言标志性特征的换喻性,决定了小说想象较之其他文学样式更加突出的事件性,同样展开着想象,小说在对波澜起伏、巨细无遗的事件的选择和组合上,有相对而言最自由的处理优势,小说在物理层面和心理层面上均具有的虚构故事的优势性,则保证了小说中想象在事件描绘和人物形象刻画上容量更宽广、方式更灵活从而更细致入微的特征,总的看,在文学诸样式中,小说的想象在对人的个体经验的体现程度上堪称最为彻底,我们日常谈起想象力,总会首先想到古今中外作家笔下无数精彩小说世界中跃动着的一个个小说精灵,这种人同此心的第一反应,纯朴地证实着小说想象在文学家族中的独特性,如某些当代学者所言,小说初始构架便发端于作家的想象。〔1〕当然,由于理性的看护与非看护状态有别,小说中的想象仍然可以被我们分辨出细微的不同意味,我们试举一对题材相似的例子加以说明,先看根据宋代无名氏作家原文用白话翻译的百字小说《早叫的公鸡》:

有个人养了一笼公鸡,以便报晓起床。有一天,一只鸡在子夜便反常地叫了起来,害得他早早地起床,可是等了许久,天并没有亮,此人被无端搅扰了清梦,大怒,杀了那只早叫的公鸡。公鸡们见状,噤若寒蝉,从此以后即使天明明已经转亮,都再也不敢打鸣了。

故事不可谓不富有想象力,但细加品味,透过不长篇幅的字里行间,小说家的用意非常明显,那就是借公鸡早叫却惨遭主人杀害这奇

〔1〕 塞米利安:《现代小说美学》,宋协立译,陕西人民出版社1987年版,第71页。

思妙想说事,针砭专制政权对历史潮流中那些先知先觉的思想先驱的无情钳制和无端迫害,以及由此造成的万马齐喑的思想大一统局面,意图可谓深刻高远,但也正因乎此,支配着这个故事的想象力是主体性色彩占主导的,故事本身被动承载着作者主观上的意义倾向性,它更像一则寓言,作者的寓意基本就代表了故事的意义,读者在它面前自由参与和再生意义的空间并不大,理性在这个故事中便处于非看护状态中。惟其如此,具备着这种想象表现的故事便格外容易引起人们说理时采之为形象例证的兴趣,便于人们借助故事想象的方向性衍生出自己的相关思想观念。上世纪八十年代中期,当代杂文作家朱健国曾依据这个故事创作杂文《早叫的公鸡》,借此故事讽刺改革扬帆起航之际一些思想守旧分子对大刀阔斧从事改革者的不理解乃至消极阻挠,寓意深刻,传颂一时,为此作者还曾一度受到上纲上线的批判。故事本身能够为偏重抽象说理、注重思想意义开掘的杂文作品提供素材,并能在同样方向和同等程度上引起特定时代批判者对作为素材的故事的敏感,这个现象不是很好地说明了小说中想象可能拥有的主体性、非看护姿态吗?

与之相比,王蒙发表于一九八九年的短篇小说《坚硬的稀粥》又是另一番情形。故事讲述一个四代同堂、过着平稳日子的大家庭在新风潮影响下,决心对现有生活进行改革,由一家之长——爷爷主持召开家庭全体会议,一致通过由各家庭成员轮流执掌家政、进行膳食维新的方案,从而上演了一幕幕轻喜剧:吃惯了现成饭的爸爸上台后仍唯爷爷的意见是听,不敢擅自做主;女仆徐姐接任后小心翼翼地在伙食分量上作了些精简,马上便遭到一些家庭成员反对;十六岁的曾孙再接手,可他做出来的洋伙食却吃得全家拉肚子进医院;不得已,一家人尝试分开吃饭,两天不到又吃不下去了;全家唯一留过洋的堂妹夫提议搞民主选举,自己却临阵退缩,爸爸在无计名投票中偷偷投了自己

儿子一票,选了半天,最后的得票结果仍是从爷爷到曾孙由高到低,体制一仍其旧;闹腾不休,却总得吃饭,总还得有人做饭,此重任落到妈妈身上,她仍对爷爷言听计从。这个故事同样富有机灵的想象力,小说题目“坚硬的稀粥”就已点出一种对于生活常态的滑稽背反,故事里种种可笑的场面,涉及保守势力(如爷爷与爸爸),涉及传统的因循守旧心态(如徐姐),涉及计划体制对新生事物的怀疑、习惯性排斥和不思进取的阻挠,确实在某种程度上折射出了改革开放初期复杂斑驳的社会心理,对改革进程中种种传统积弊不乏批判用心,小说家是衷心期望打破这种僵固的生活变态的,这从小说结尾英国绅士为吃到原味咸菜稀粥而大叹“多么朴素”、开心地回归生活正常自由原貌一幕不难见出。和《早叫的公鸡》命运相似,这篇小说问世后也曾引起过轩然大波,被一些人指责为暴露改革阴暗面的不当表现,它当得起这样的指控吗?

回答是否定的,因为这篇小说中的想象已超越作者用意的简单直接寓托,而显示出更具艺术生机的一面。我们可以立足语言分析出它在想象上区别于《早叫的公鸡》的特征:

(1) 我的脸刷地红起来,并想谁会这样想?他为什么这样想?他知不知道我并没有选儿子而且即使选了儿子也不是什么不正之风因为不选儿子我也只能选父亲选叔叔选母亲选妻子选堂妹而按照时髦的弗洛伊德学说堂妹又何曾会比儿子生分儿子说不定还有杀父娶母的俄狄浦斯情结呢,他们知道吗?

(2) 如果你指出便秘是主要危险,就会引起普遍拉稀,并导致泻药的脱销与对医生的逆反心理。反之,如果你指出泻肚是主要危险就会引起普遍的直肠干燥,并导致痔疮的诱发乃至因为上火而导致打架。火气火气,气由火生,火需水克。五行协调,方能

无病。所以，既要防便秘也要防拉稀。便秘不好拉稀也不比便秘好。便秘了就治便秘拉稀了就治拉稀。

(3) 上次为解决全家共用的一个煤气罐，跑人情十四人次，请客七次，送画二张，送烟五条，送酒八瓶，历时十三个月零十三天，用尽了吃奶拉屎之力。

(4) 为了设计这一程序，我们全家进行了三十个白天三十个夜晚的研讨。

前两段的想象是在风马牛不相及的事物之间作自由联系，弗洛伊德学说、俄狄浦斯情结、便秘、拉稀等事象在特定上下文中都焕发出令人捧腹的吸引力，这股吸引力成功分散着我们对作者动机的猜测欲和被动服从趋向，它是通过语言上的形式实现出来的：(1) 中取消标点停顿而使多句连接起来一气呵成；(2) 则综合运用了协韵、相同句式蓄意重复和对绕口令的戏仿，其文字上的密集铺排不出自作者预先的意图干预，而见证着作者在语言自身运作出来的力量中获得的狂欢享受，作者本人也接受着语言的这般馈赠。后两段的想象更可笑；(3) 和(4)对数字的使用或不同而成倍、或相同而反复，显然均非刻意经心的苦心之举，而是信手拈来，纯属语言的能指游戏，它营造出轻松诙谐的故事氛围，同样成功杜绝着我们绕到故事后面去打探作者意图的心机。有了此类描写，《坚硬的稀粥》中的想象更多不是来自作者的主观支配力量而是来自语言的客观运作力量，这里起主导作用的是看护的理性，就此而言，小说在当时所引发的连篇累牍的批判，如今看来只能遗憾地归因于评论界想象力的匮乏。

明确了小说中想象所拥有的理性必然性及其在理想状态中的看护性质后，最后两个有关小说想象的重要问题也便可以得到阐明了。

一是小说中想象与经验的关系问题。在一部小说中，想象不是凭

空从天上掉下来的,而总有其来源,这来源便是经验,对此中外小说家大都不否认,如海明威这样的现代主义小说大师就充分肯定过小说中想象和经验的渊源关系,〔1〕想象的真实性的材料 and 动力。两者的关系是,小说中的想象在现实经验的基础上伸展开自由的可能性维度,但与此同时,这一可能性维度又不反现实经验,而是仍可被现实经验所理解,可能性(真实性)仍蕴含在经验本身中。这 and 现代本体论有关可能性必然已包含于此在生存论组建环节中的思想是贯通的,并已得到现代以来许多美学和艺术史理论的证明。如柯林伍德的表现主义美学观便认为,想象没有真实与不真实的区别,艺术作品的价值在于它向读者唤起的“总体想象性经验”〔2〕,就是说想象仍具有可以被经验到的真实性,想象和经验就是完整一体的,杜夫海纳的现象学美学也认为,想象不是真实事物的添补,而是“把真实的东西扩大成想象的东西”,最终获得的是“一个仍然是真实之物的想象之物”〔3〕,贡布里希同样认为,想象世界对现实世界的超越“不是通过使我们忘怀产生了艺术的人类条件来实现的”〔4〕,这些论述,不是都能证明小说中的想象在本体论意义上对现实经验世界的整体性嵌入吗?

现在已能看清,这是因为理想的小说想象运用的理性不是和经验对立、一心掌控世界的主体性理性,而是涵容着经验、和世界再也不分开的看护理性。第一章中曾指出经验有两种形态,古典形态的经验在实质上表现为常识,而对常识的质疑和反思,正是近代以来认识论哲

〔1〕 海明威:《“冰山”理论及其他》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》上册,工人出版社 1987 年版,第 87 页。

〔2〕 科林伍德:《艺术原理》,王至元、陈华中译,中国社会科学出版社 1985 年版,第 152 页。

〔3〕 杜夫海纳:《美学与哲学》,孙非译,中国社会科学出版社 1985 年版,第 67 页。

〔4〕 贡布里希:《理想与偶像》,范景中等译,上海人民美术出版社 1989 年版,第 268 页。

学的主要使命,认识论哲学致力于弄清人对世界的认识何以可能,这等于否定了那种想当然以为人一定能认识世界的常识,而引入了人如何认识世界的深层次问题。近代哲学由此拉开了“认识论转向”的大幕,但它发展出来的理性,却主要是一种以工具性为特征的主体性理性,我们也据此才能理解随之而来的近代科学的巨大进展,自然科学最初是伴随自然哲学而登场的,〔1〕科学超越经验常识,很大程度上是因为哲学超越经验常识,可见,近代哲学在认识论思维方式上接近于自然科学,这使理性在近代遭遇了主体性理性的命运(尽管大理性仍作为潜在的背景存在着),直到进入现代,伽达默尔等人的现代形态的经验观才彻底打破认识论思路,引入视界的融合和解释的循环,使经验真正成为一种对未知领域谦逊地认可的问题逻辑,它使想象不再反经验,而在理性的作用下和经验交融起来,是想象在小说中拥有理性看护功能的深层根据。

另一个问题则牵涉到想象在小说中是否必然发生。小说需要想象,这个几乎已不会遭到反对的见解在极端情况下,也会偶尔引发反其道而行之的声音,例如普鲁斯特这样的大作家某次说过,不会想象但内心敏感的人,也能写出好小说,〔2〕如何理解这样令人惊奇的论断呢?平心而论,这一说法的真实用意,其实只是反对作那种十分随意的、任由小说家主体性力量无度泛滥的想象,却并不真就否定了想象在小说创作中的必然性,换言之,这仍然涉及小说想象中的理性的性质问题。在未得到看护的、自信甚至激进的主体性理性支配下,想象的确容易落入放任自流或走火入魔的境地,开一代现代小说风气的普

〔1〕 莱斯诺夫:《二十世纪的政治哲学家》,冯克利译,商务印书馆2001年版,第30页。

〔2〕 普鲁斯特:《复得的时间》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,工人出版社1987年版,第425页。

鲁斯特自有足够理由对这种想象避之唯恐不及,不过,这不是小说想象的全部,在看护理性的看护下,想象又带出了虚构的热情和故事的活力,产生出充满诗性的小说世界来,普鲁斯特纵然终其一生缠绵于病榻,但在他对“玛德莱点心”气味之类相当微妙的感知与回忆中,串联出来的一个个童年生活镜头,仍受制于想象机制,不可能全然脱离想象。关于理性在小说想象中这种性质上的区分,现代美学理论也已多有揭示。如阿多诺表示,以想象方式去感知作品是不可靠的,但那也是通向真正理解的必经步骤,^{〔1〕}虽然这些论述站在包括小说在内的文艺作品的接受一维上看问题,也不难征之于创作一维,它们道出的一个共同事实是,小说离不开想象,却又并非不加区分地在想象的名义下为所欲为,在不联系理性成分作出区分的前提下,想象在小说中并不是充分的,尽管它必然在小说中发生。这岂不是发人深省地启示我们看清小说想象中理性的不同性质和功能吗?

至此,想象作为小说中融入了理性的虚构意识活动,其过程已经渐显清楚,我们看到,随着分析的深入,语言越来越左右着小说本体的显现。在阐明小说中故事自动运行的一般性和特殊性后,我们面对小说中主体虚构意识的性质时发现,故事在小说中的自动运行既有别于超现实主义的“自动写作”,也有别于无意识,而是一种在事实上离不开理性参与、在价值上更离不开看护的理性参与的想象性活动。看护,体现出本体论的现代要求,而现代本体论正是和“语言论转向”、和语言密切结合在一起的,看护的理性就是在语言运作下激发出小说想象力的,于是,为了完成有关“存在在小说中显现和小说与存在对话”的探讨,我们还须来讨论意识与语言这动态关系图式中的后一基本方面——语言。

〔1〕 阿多诺:《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社1998年版,第214页。

第十一章

语言的自主控制与 存在的客观性

作为某种准备,在上面的阐述中我们已经反复指出,深层次推进着小说中故事绝对自动运行态势的动力,不是意识而是语言。这是我们在标题上不表述为“意识的自动运行”、而表述为“故事的自动运行”的原因。对照之下,作为动态关系图式的另一面,表述为“语言的自主控制”则完全合适,因为,小说中起控制作用的语言从根本上保证着存在的客观性,语言由此可以成为控制行为的施动者。我们对此的讨论也分三步,先分析意识的局限与语言的可能,再考察小说中语言自主控制的表现,最后探究小说中语言自主控制与本体论的关系。

第一节 意识的局限与语言的可能

当强调语言在小说中起着自主控制作用时,我们首先同样不能忘记,小说是文学的样式之一,而文学总是语言的艺术。是不是语言唯独在小说这种文学样式中自主控制着呢?经验会立刻否定这种可能出现的草率立论。文学活动固然都离不开语言,但也都离不开意识,

基于此,先分析意识的局限是必要的,由此引出语言的可能,而最终,分析结果又将向我们提出更困难、却也更具诱惑力的问题。

一 意识的局限与语言的可能

我们在前面已多次指出,作家(主要是小说家)虽可能在作品完成后对自己经历的创作过程进行热情的回忆,但他们每每无法清晰地回忆出创作过程中各具体环节及其细微联系,而常常苦于陷入难以描述、模糊不清甚至一片空白的事后回忆境地。其实,这种普遍的创作现象恰恰反映出一个客观事实,那就是,小说创作中并不是只有意识因素在起作用,还有除了意识以外的其他因素在起作用,比起意识因素来,后者或许是更深层次的因素。因为很显然,回忆是一种必须借助意识进行的活动,能够被清晰地回忆起来的内容,同样应是单凭意识活动就可以把握的,当小说家事后怎么也回忆不起自己在作品创作中究竟是如何一步步具体、细微走过来的时候,我们得承认,必定有某种外于意识和大于意识的因素在他的创作过程中起作用了。

现代以来,一些小说家已经留意到了这个客观事实。帕乌斯托夫斯基认为,“多数作家只能表达自己对于创作过程的种种感受,但他们无力去解释它,去冷静地把它分成若干部分,去理清其实质。这说明,创作过程是我们意识的一个功能,就连意识的主体有时也无法捕捉到它。”〔1〕这个判断的前半部分既是对自身经验的总结,又是对他人经验的提炼,其正确性已不存在争议。问题在于判断的后半部分。不能再像帕乌斯托夫斯基这样,一方面承认作家无法在意识中如其本然地还原自己的具体创作过程,另一方面又把推进解释的突破口依旧选

〔1〕帕乌斯托夫斯基:《文学肖像》,陈方、陈刚政译,人民文学出版社2002年版,第177页。

择为意识本身、仍试图在“意识的一个功能”中寻找那个“主体有时也无法捕捉到”的自动运行出故事的动力呢？我的回答是否定的。如前面所分析，人的意识活动的展开无法脱离自己的主体性力量，因为意识总具有流动性和隐秘性这两点基本性质，〔1〕就前者而言，意识在时间中持续而自由地流动着，即使一时被打断，也能承受干扰，就后者而言，意识始终向前持续自由的进展又无可避免地掺杂进、包含了隐秘的内容，这隐秘内容便来自意识的主体。梅洛—庞蒂等现代学者都分析过意识活动使“一个世界首先在我周围展现和开始为我存在”的微妙运作特征。〔2〕意识何以会有这种根深蒂固的主体性色彩呢？从学理看，这应该从狄尔泰等现代思想家对“意识事实的分析”（the analysis of facts of consciousness）说起。

“意识事实”是现象学先驱狄尔泰针对自然科学外感知提出的一个重要概念，〔3〕指通过内感知把握到的感性经验事实。狄尔泰认为，对于感受着、体验着的我来说，外部现实和我是同时发生、如我一般真实的，那独立于我的空间特征，是作为生命的部分给予我的，我对外部世界的了解不是僵硬的认识。他特别指出，这是关乎人文科学之牢靠安全的基础问题，只有建立在意识事实上，人文学科才有确定性，才能成为自主的独立系统。这表明，引起狄尔泰高度关注的已不是主客体，而是主客体之间的关系。侧重主客体的是认识和反映，它越来越暴露出理解上的虚伪性和不彻底性；侧重主客体关系的才是感受和体验，关系才是本真的，而在狄尔泰这一视野中，理解者与理解对象的关系就是意识活动。所以，必须把理解活动的意识事实给原原本本端出

〔1〕 汉弗莱：《现代小说中的意识流》，程爱民、王正文译，湖南人民出版社1987年版，第78页。

〔2〕 梅洛—庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆2001年版，第3页。

〔3〕 Wilhelm Dilthey, *Introduction to the Human Sciences*, Detroit, 1988, 72.

来。这个洞见,首先拈出了知觉中的“所与”要素。“所与”,意味着个人与他物呈现内在关系,而非外在、偶然、派生关系,对它的强调,意在重建人与自然、人与人的关系,以消除人与世界的对立。“所与”要素相当于现象学“面向事物本身”中的“事物”。〔1〕在稍晚于狄尔泰的现象学看来,“所与”(“事物”)已不再指事件,而指实事,也即经现象学还原了的本真意识过程。

但是,不应就此夸大狄尔泰上述思想的作用。在今天看来,它对人的意识事实的阐说,仍从描述心理学意义上着眼,范围于人的心理层面,这就仍谈不上彻底摆脱了身心二元对立立场,而这种二元对立立场仍属于形而上学立场,正是在此意义上,狄尔泰立足于意识事实率先发展出的体验等新思想方法尽管与叔本华、尼采等前驱的直观思想方法相呼应,却仍因其根子上的主客二分色彩而受到后来海德格尔等人的不满和弃置。但是,海德格尔仍继承了胡塞尔现象学的“所与”这一基本思路,无非克服了胡塞尔的先验还原的纯粹性,而引入“阐释学循环”来解说此在在世这一在他看来更为基本的生存论结构。直到德里达,其解构思想才将意识内部的深层自恋性特征集中而惊人地揭示出来。

举例来说,当托尔斯泰在事后回忆中声称,自己创作之际“万万没有料到”安娜的卧轨结局时,他的确处身于被他自己听见的自我影响(自恋)结构中,始终有一种在前的“持存和预存状态”阻断着能指的当下透明性,〔2〕使能指在不间断的自我重复中表现出在场的幻影,托翁的这番创作经验谈作为语音便靠近自我意识的存在,他虽然以为自己完全没有料到安娜的卧轨,但安娜的卧轨可能性已在某种程度上存在于他的意识中(如开头对护路工卧轨事件的描写),当托尔斯泰事后非

〔1〕 鲍亨斯基:《当代思维方法》,童世骏等译,上海人民出版社1987年版,第17页。

〔2〕 德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第81页。

常诚实地说出这句自述时,事情可能是,并不是托尔斯泰完全没有料到安娜会卧轨,而是托尔斯泰在对自己说“你万万没有料到安娜会卧轨”,这种“对自己说”,又是通过“对别人说”、即向别人表达自己的创作体验而得以实现的,但创作谈和作品文本之间藏纳着的错位缝隙,使托翁的这番事后声称并不真正对他人在场,而是带上了无法使他人通达理解、因而强加给了他人的主体独断性。这充分说明了意识在清晰捕捉创作过程中诸具体环节时的无力,意识在小说中远不充分的地位由此可见。

有人会问,如果小说不只在意识的作用下形成自己,那如何解释意识流小说的成功诞生呢?二十世纪不是涌现出了乔伊斯、普鲁斯特、福克纳和伍尔夫等意识流小说大家吗?这里的关键是弄清,意识流小说是不是纯粹意识作用的结果,以及,如果它不是纯粹意识作用的结果,何种因素又对它的成形负责。美国当代学者汉弗莱专门研究过这个问题,他认为意识流小说的成因,是意识处于未形成语言的层次上,意识流小说因此属于“侧重于探索意识的未形成语言层次的一类小说”〔1〕,它描写“尚处在未形成合乎理性的语言的低级阶段意识内容”的内心独白,〔2〕但是,意识流又不完全等于内心独白,〔3〕意识流除内心独白外,还包括自由联想,它起到控制意识之“流”的作用,〔4〕即“作家们为描写和控制意识的运动和隐秘性而创造出的主要方法是运用心理自由联想的各种原则。”〔5〕简单概括一下,他的意思有两点,一是,当进行意识流小说创作时,意识完全不和语言发生关

〔1〕 汉弗莱:《现代小说中的意识流》,程爱民、王正文译,湖南人民出版社1987年版,第5页。

〔2〕 同上,第31页。

〔3〕 同上,第7页。

〔4〕 同上,第84页。

〔5〕 同上,第155页。

系,没有理性在其中存在,二是,意识流小说在创作过程中又接受着控制,充当控制力量的是心理上的自由联想。这两点判断都很难令人满意。按照第一点,我们得到了意识流小说来自无意识作用的印象,这并不符合小说创作的实际(详见第十章第三节“小说中故事的自动运行与主体无意识的关系”部分)。按照第二点,我们有理由追问,心理自由联想何以能充当内心独白的控制机制?以胡塞尔现象学为代表的现代思想早已揭示出心理主义的形而上学性质,胡塞尔本人便把心理主义当作不可靠的思想前提予以悬搁,以此实现现象学还原,那么,在无法彻底、明晰界定其内涵之前,心理自由联想的所谓控制作用是可疑的、带有形而上学色彩的,这从汉弗莱有关意识流小说脱离理性控制的声称中也可见出,不妨再来检视他对意识流小说性质的界定:“处于未形成语言层次上的意识既未受到压抑,也未受到理性的控制和逻辑规范的约束。”〔1〕很明显,他理解的理性只是“逻辑规范”意义上的理性,即工具理性,工具理性属于合理性范畴,它不能涵盖理性的全部内涵,尤其不能涵盖理性的上升内涵,当汉弗莱因为反感(以逻辑为主要标志的)工具理性而引入工具理性的对立面、以之为意识流小说的发生机制时,他显然忽略了理性的上升内涵,在这种视野中谈论意识流小说的被控制,意识流小说在摆脱了工具理性控制的同时也失去了对理性控制力量的必要依凭,它不再需要理性了,而我们又知道,控制力量始终体现为一种理性力量,所以在汉弗莱那里,意识流小说对控制力量作出的接受姿态立刻显得可疑,何况汉弗莱认为,心理自由联想也不和语言发生关系,于是,我们可以顺理成章地得出结论,整体看,意识流小说中心理自由联想对内心独白进行着没有语言和理性

〔1〕 汉弗莱:《现代小说中的意识流》,程爱民、王正文译,湖南人民出版社1987年版,第4页。

参与的控制,差不多也就等于表示意识流小说中意识对无意识进行着控制,控制状态与被控制状态存在于意识/无意识的二元变化格局中,这种简单划一的想法不免令我们深深怀疑。

其实,意识流小说并不是意识在“未形成语言层次”上活动的结果,我们可以通过比较海明威的冰山理论来澄清这一点。汉弗莱在讨论意识流小说时也很自然地想到了海明威这一著名比喻,认为“海平面以下的庞大部分才是意识流小说的主旨所在”〔1〕,问题是,他把海平面以下的部分看成未形成语言的层次,这和海明威的本意相去甚远。前面已指出,海明威在强调冰山隐于水下部分比露于水上部分更厚实的同时,不忘加上一个说明,那就是,作家本人对这藏在水面下的隐没部分是知道的,如果他不知道隐没部分的意义,小说里就会出现破绽。这是因为,如果连作家自己都不知道隐于水下部分的意义,其小说便可能出现逻辑上的放任自流或强行关合,读者无法理解那被隐没了的逻辑,却又得面对不接受这逻辑便无法理解小说本身的命运,他只能被动、强行地接受作家独断加于小说的逻辑,客观的话语不见了,取而代之的是彼此无法有效交流沟通的主观言语。而在真正的冰山状态中,作家老是得想着别人,他才在激发出冰山效应之际不会让读者和自己都陷入“不知道水下发生着什么”的困惑,在这样的空白中,可供平等交流的话语力量也才真正地运作出来。作家对隐没部分的这种知道,依然诉诸意识吗?显然不,因为,如果那样的话,“在意识中知道隐没了什么”既成其为对读者的愚弄,更成其为悖论,被隐没的东西既已在意识中被作家知道,它还谈得上被隐没吗?情形就只能变作这样:作家在意识中知道某事物被隐没了,被隐没的该事物又不在

〔1〕 汉弗莱:《现代小说中的意识流》,程爱民、王正文译,湖南人民出版社1987年版,第5页。

他的意识中出现。这种在逻辑上明明相反却在实际操作中不矛盾的情形,无疑是对作家意识力量的无止境允诺,它只能带来意识中自我主体性力量的丧失了必要监督的放纵,汉弗莱恐怕也不会承认意识流小说就是这样形成的。在这层意义上讲,对被隐没部分的这种知道,就不可能不诉诸语言,在语言的引领中,作家才知道小说中隐没了什么。例如前面所举的《在密执安北部》中,故事的被隐没部分(吉姆为何突然对莉芝示爱)是通过语言的两可意味运作出来的,《白象似的群山》中,故事的被隐没部分(做堕胎手术)是通过语言的隐喻对应运作出来的,局部使用意识流手法的《私宴》中,故事的被隐没部分(包青想起少年时代给大猫擦鞋)看似随机,实则也属于语言上相同字词在不同环境中重复出现而触发的类似事象,说到底仍然是由语言运作出来的。因此,指认意识流小说完全不和语言发生关系,便不符合客观事实,而意识流小说对语言依旧不变的依赖关系,愈加证实了小说不唯意识独行、更须语言运作的本体特征。

那么,小说中外于和大于意识因素的控制因素就是语言。鉴于意识的主体性特征,我们把目光转向能有效超越主体性局限的客观力量:语言。关于我们这种选择的合理性,对小说语言作过结构主义研究的英国当代学者罗杰·福勒有一段精辟的分析:“小说家最终控制了他们(注:指小说中人物)的行动、思想、言语、外表和所有其他特性;他知道他们的一切。但在塑造他的人物时,他似乎无须全知全能——他可以做或不做知晓内幕的木偶操纵者。他可以作出种种选择,决定在何种程度上、以何种方式表现他的人物;在何种程度上允许人物脱离他自己的意识;在何种程度上他们的思想受到他本人思维特点的渗透和染色。这些当然是语言的选择。”〔1〕请注意这里的两点中心意

〔1〕 福勒:《语言学与小说》,於宁等译,重庆出版社1988年版,第98页。

思：首先，是小说家“决定”着其小说中的人物在何种程度上脱离小说家本人的意识，这说明，对于小说中人物的自动运行，小说家自己并不是完全蒙在鼓里的；其次，小说家作出的这种“决定”又是“语言的选择”，这又说明，对小说中人物的自动运行，小说家自己尽管并非完全蒙在鼓里，但保证他不蒙在鼓里的动力不是意识而是语言。这在表面上似乎是个不合常规理解的悖论：一方面，小说家对自己笔下人物脱离小说家本人而去这现象有所作为；另一方面，又并不是小说家的意识对这现象有所作为，而是小说家的语言对这现象有所作为。类似的悖论似乎也在小说家的说法中存在着，詹姆斯就说过，作家永远处于一个困境之中：作品中的世界总涉及事物的连续性，而事物的连续性在任何时间、任何场合下都不会中断，为了有所作为，他既要认真考虑到它的存在，又要执著地不理睬它。^{〔1〕}既应考虑它的存在，何以又须不理睬它呢？其实，在此的不合常规的表象，恰恰挑明了常规根深蒂固的主体性姿态，它暗中设定小说家主体必然拥有掌控人物客体的权力，这种暗设是不可靠的，应该超越常规认识进一步看到，语言通过小说家控制着人物的自动运行。方向被一针见血地指出来了，小说中外于和大于意识的控制因素，是语言。

事实上，语言的自主控制力量始终是一股左右小说创作和接受的魔力，尤其是现代以来，随着小说对世界洞察程度的不断深入，语言的魔力日益成为更多小说家每每惊叹和为之困惑的话题，且让我们来掂拾一些较有代表性的说法。

语言超越和取代意识，更大程度地决定着一部小说的面貌，这在小说家中已越来越获得认同。卡夫卡高屋建瓴地提醒作家，语言决不

〔1〕 詹姆斯：《小说的艺术》，朱雯等译，上海译文出版社 2001 年版，第 264 页。

只是供个人自己随意使用的工具，“每个作家都只为自己说话。看他们的样子，仿佛语言只属于他们。其实，语言只借给活着的人一段不确定的时间。我们只能使用它。”所以，“占有语言必须小心谨慎。”〔1〕认为不是作家简单支配语言，而是语言借给作家，作家使用和小心地去占有语言，这不是和现代“语言论转向”中海德格尔、福柯诸家的论述不谋而合吗？马尔克斯表示，当铺开小说笔墨时，他就开始寻找语言，寻找“一种于故事合适、使故事收到最好效果的语言”〔2〕，其弦外之音，保证故事焕发出最佳效果的因素是语言。法国著名作家克洛德·西蒙坚持着一个类似的信念，小说中并没有实在事物，我们在小说中见到的事物，乃是由词组成的事物，〔3〕这岂不是又同“语言论转向”中索绪尔、维特根斯坦等人有关事物并非来自命名、而由语言说出的奠基性思想相得益彰？因为在西蒙看来，语言本身可以帮助时空中分散着的种种因素建立起有机关系，〔4〕这正好成全了小说的优势。对凯尔泰斯来说，作出写一部小说的决定，就等于决定了如何使用语言形式，其道理在于“艺术家可以从一个最极端的事实出发，但他的语言特点已决定了他可以写什么，不可以写什么”〔5〕，这种推重语言的态度，令人无法等闲视之。纳博科夫宣称没有文字便没有小说中的视觉形象，〔6〕博尔赫

〔1〕 雅努斯：《卡夫卡对我说》，赵荣登译，时代文艺出版社 1991 年版，第 56 页。

〔2〕 马尔克斯：《与略萨谈创作》，申宝楼译，见吕同六编：《二十世纪世界小说理论经典》下册，华夏出版社 1996 年版，第 148 页。

〔3〕 西蒙：《小说——无主题故事》，见崔道怡等编：《“冰山”理论：对话与潜对话》下册，工人出版社 1987 年版，第 590 页。

〔4〕 西蒙：《与记者谈小说创作》，杜青纲、余中先译，见吕同六编：《二十世纪世界小说理论经典》下册，华夏出版社 1996 年版，第 451 页。

〔5〕 凯尔泰斯：《奥斯维辛中隐藏的怜悯》，李震译，见宋兆霖编：《诺贝尔文学奖获奖作家访谈录》，浙江文艺出版社 2005 年版，第 429 页。

〔6〕 纳博科夫：《文学讲稿》，申慧辉译，上海三联书店 2005 年版，第 103 页。

斯自述写小说的出发点曾经是一个词，〔1〕都率真地向后来人道出了对无私降临于自己作品中的语言力量的深深感激。美国学者雷班情不自禁举例说，当他阅读詹姆斯的《一位女士的画像》之类小说时，总能油然感到，主人公伊莎贝尔·阿瑟的身世故事，和小说家匠心独运的语言表达方式根本已经不可能割裂开来，〔2〕大江健三郎总结得好：“没有语言，意识是不可能进行思维的。意识遇到语言以后才开始清晰的思维。”〔3〕语言对故事的积极塑形之功于此可见一斑。

对小说中语言自身运作奥秘阐述得最详细的人，应推德国当代小说家德布林。他亲身的体会是，当事物进入小说创作时就悄然开始发生改变了，小说家的构思“被吞进语言里去了”，构思发生重大变化，甚至是部分破坏性的变化，更精妙的是，有时思想突然产生，没有语言，小说家应该迅速而仔细地把它写下来，尽管一经固定于字面后，写下的状态和原先构思状态又大不一样，我们平常所说的思想上的构思压根儿是不存在的，构思就已经是语言吞吐下的构思了，没有思想上的构思，但说不清道不破的机缘，会使小说家突然想出一些奇妙的句子，这是一个小说家最幸运、最幸福的时刻，构思的更准确表述就应该是“语言上的构思”，用比喻来说，构思只是歌词，语言才是音乐本身，在语言中体现构思，正如在旋律中完成音乐一样，是小说不可缺少的本体环节，“因为用上了恰如其分的语言，它会起正确的引导作用，在构思枯竭的意义上，它会导致新的灵感，它本身就是一种创造力”，总之，在小说创作中，一切都追随活生生的

〔1〕 博尔赫斯：《我这样写我的短篇小说》，朱景冬译，见艾略特等：《小说的艺术》，社会科学文献出版社 1999 年版，第 244 页。

〔2〕 雷班：《现代小说写作技巧》，戈木译，陕西人民出版社 1984 年版，第 128 页。

〔3〕 大江健三郎：《小说的方法》，王成、王志庚等译，河北教育出版社 2001 年版。

语言潮流而去。〔1〕语言在小说中的决定性位置,在此得到了相当坚定的宣示。

类似的宣示在中国小说家中也存在着。王安忆曾说过,当一个故事来到她头脑中时,它本身就已带有特定的形式,好故事本身就有着自己的好形式,〔2〕她这里所谓的形式,当然不排除语言表达这一主要外观。对现代派颇有会心的残雪,也以一种十分接近海德格尔的口吻谈到,“不是我使用语言写小说,而是语言使用我写小说。所以语言不喊我的时候,什么也干不了”〔3〕,这句和海氏“语言是存在的家园”如出一辙的表述,如果不是作家在蓄意靠近存在主义哲学,那么其发自肺腑的言说姿态不能不使我们相信,语言不是供小说家任意玩弄的,它拥有相当神圣的一面,对它的神圣力量的珍视,是任何一位优秀小说家所不可或缺的素质。

在立足这些具体观点展开进一步论述之前,有鉴于作家创作谈不可尽信和不宜直接拿来的特征,和前面一样,我们还得借助小说的具体文本实例稍加验证一下语言在小说中起自主控制作用的一般表现,语言究竟是怎样在小说中被我们读到的呢?试比较下面两组句子:

- | | | | |
|-----|---|----|------------------------|
| 第一组 | { | A1 | 他身材高大,正好五十岁。 |
| | | B1 | 他身材高大,正好五十岁,不多一岁,不少一岁。 |
| 第二组 | { | A2 | 她肯定有四十多岁了。 |
| | | B2 | 她肯定有四十三岁了。 |

〔1〕 德布林:《叙事体作品的建构》,朱龙生译,见艾略特等:《小说的艺术》,社会科学文献出版社1997年版,第308—313页。

〔2〕 王安忆:《王安忆说》,湖南文艺出版社2003年版,第82页。

〔3〕 残雪:《为了报仇写小说》,湖南文艺出版社2003年版,第13页。

两组句子中, A1 和 A2 属于日常现实生活中的语言表述, B1 和 B2 随机截自德国新生代作家本雅明·莱贝特的成长小说《疯狂》。在这个疯狂的少年故事里, 偏瘫男孩本雅明住进一所寄宿学校, 结交了一帮意气风发的哥们儿, 刻板的教育使他们厌倦, 总想着去寻点刺激, B1 乃小说主人公对班上数学老师的外表描述, B2 则为小说主人公初见女医生时的第一印象。和 A1、A2 对照, 我们更容易发现小说中语言自主控制的痕迹。在第一组中, 若按交代清楚信息这一要求来衡量, A1 已很完备, 既然“正好五十岁”, B1 何必再添上“不多一岁, 不少一岁”这八个似乎显得赘余的字呢? 不画蛇添足吗? 其实, 就成因而言, 小说家显然并非一开始就计划好要写上这八个字, 当他写至“正好五十岁”时, 表达精确程度的“正好”二字, 会使小说家敏感到, 这个程度副词毕竟还显得抽象, 很不妨再加以具体渲染, 它便促发了他作一补充强调的意念, 这八个字遂很自然地流泻了出来, 就效果来说, 这八个字非唯不令人感到累赘、冗余, 反而积极冲淡了原本客观信息成分仅有的生硬感和冰冷感, 恰到好处地和活泼的上下文故事语境浑然融为一体, 虽然这只是译文, 我们却有理由相信小说原文中也存在着这富有意蕴的一笔。而在第二组中, 若按逻辑关系的清晰要求看, “四十多岁”这并不确定的大致年龄范围确实传达出了揣测语气, 是合乎逻辑的, 为何小说家偏又一反常态地写出“她肯定有四十三岁了”这样一个明明在事实上没有把握、却又在语气上显得十分肯定的句子呢? 这也决不至于是一开始就已安排好了的, 而是写到这里时语言不知不觉借小说家之手体现出来的一记小幽默, 这样讲的根据是, 从句式上可以看出, “她肯定有四十多岁了”是一个由内容上的情感性揣测(“四十多岁”)和形式上的逻辑性确认(“肯定”)交织在一起的判断句, 由于这种合二为一的交织特征, 当小说家试图按常规表达前者的揣测内容时, 他刚刚已写下的“肯定”二字作为被固定下来的书面存在, 又从形

式上促发了他写上一个明确数字的意念,于是,随手拈来但又不逃出基本事实范围的“四十三岁”被他随机地写出来了,它未必具有真实的实际指称意义,那位医生很可能并不是一个四十三岁的人,却具有语言上的意义,这样写,一种小小的幽默意味便大异常趣地挥发出来了。B1 和 B2 才是小说语言。

从上述论述不难看出,语言在小说中确实起着具体的自主控制作用,意识被语言的力量吸纳了。然而在这种一般性上,小说毕竟还存在着和其他文学样式的重叠之处,我们很快感到了随之而来的难题。

二 由此带来的两个难题

第一个难题涉及小说语言的性质。语言并不只在小说中运作出自己,语言的力量,我们同样可以从诗歌和戏剧等其他文学样式中领略到,基于此,进而探索语言在小说中自主控制的特殊性,是可能的吗?特别是,我们时常还会感到,由于语言性质的不同,语言在诗歌等其他文学样式中的运作,可能比起小说来更加明显,语言对其他文学样式的塑形之功,可能较之小说更具便利之处,这会增加我们探讨语言在小说中自主控制情况时的难度吗?

需要在此继续重提,诗歌语言重隐喻,小说语言则重换喻。对一个普通人来说,是隐喻性语言更接近日常语言因而更容易被他接受呢,还是换喻性语言更接近日常语言因而更容易被他接受?回答无疑是后者。换喻是依序逐次往下自然地发展,它不轻易打乱或切断时间,所以,换喻性语言消除着自身和日常语言的距离,相形之下,隐喻每每在语言内部使劲做足各种功夫,它会经常让时间暂时停顿下来,向自己提供演出的舞台,吸引我们猜解它,于是,隐喻性语言和日常语言总不可避免地拉开着距离。这就是小说读者在数量上超过诗歌读者的原因所在。如前面所述,诗歌在声律等方面的构成要素(详见第

十章第二节“讲故事的相对性”部分),使诗歌对语言形式特别敏感,特别擅长吸收和吐纳语言力量的赠予,有人曾从声韵角度对李白的《蜀道难》作过有趣研究:

噫吁兮,	. . .
危乎高哉!
蜀道之难难于上青天。
蚕丛及鱼凫,
开国何茫然。
尔来四万八千岁,
始与秦塞通人烟。
西当太白有鸟道,
可以横绝峨眉巅。
地崩山摧壮士死,
然后天梯石栈相钩连。
.....

结果表明,将全诗按字数分行换列予以描述,确实能得到一幅层峦跌宕、不乏险峻态势的山形图。这种研究方法虽显得机械(因为任何一首由长短句构成的诗词都能得到类似山形图),但它从一个侧面展示了诗歌语言引人注目的韵律感与节奏感,从语音形式的回环起落中即能得出意义隐喻——山。诚如有些学者指出的,在中国诗歌中,虚字存在的意义之一便是使诗歌节奏富有变化,^[1]即文字得考虑到音响效果这个对诗歌来说更重要的目的。和诗歌这种语言表现比起

[1] 葛兆光:《汉字的魔方》,辽宁教育出版社1999年版,第164页。

来,小说在韵律和节奏等语音因素方面表现得不明显,而是更多地体现在文字的排列组合等形式外观上表现语言的力量,前面所举例句中,“她肯定有四十三岁了”这种表面显得滑稽的小说语言表述,便自动发自动肯定性判断句(以“肯定”一词为标志)的形式力量。又如,同为武侠题材,金庸小说在语言形式上显得工细、绵密,常常体现为大段大段、自然换行分段的文字连接,与传统小说一脉相承,古龙小说在语言形式上却显得疏朗有致,往往体现为一句一段、频繁换行分段的文字连接,形成自己被人津津乐道的醒目语体风格。我们阅读两人的小说,会由此很容易地感到,前者更富写实基调,后者更具浪漫诗意,尽管如此,单凭这一点差别仍不足以从根本上区分二者的不同意义,更无从评判其高下,就是说,这种不同固然朴素见证着不同语言风格为不同小说塑造出不同形体这一点,却并不从语音入手对整体意义进行隐喻,小说家依据换喻原则一句句自动地运行出故事,我们通过一句句读下去得知故事的来龙去脉,但只写或只读前句,无法像诗歌借助于韵脚自主唤起后句那样,对未写或未读的后句作出语音上的估计(个别情况下出现的押韵等能指纯粹游戏不在此范围内,见后文)。不侧重语音方面的因素,而侧重文字方面的因素,是小说中语言自主控制的特殊性所在,在下面的分析中,它会在面貌上更显复杂,带给我们更大的挑战。

在同戏剧语言的比较中,小说语言的复杂性就更明显了。前面已经论证指出,戏剧把讲故事置于了故事之上,戏剧中的故事在把它引人入胜讲述出来的技巧手段中体现出来,戏剧中的语言便在总体上带有工具性色彩,具体地说,语言在戏剧中的主要表现形式是人物之间的对话,俗称台词,无论作为阅读剧本的读者,还是作为观看实际戏剧演出的观众,我们都通过人物之间的对话领会着各自所要达到的意义,对话采用的语言形式本身是作为达成意义的工具而现身的,语言非工具性的一面在戏剧中并不明显。以此来看,戏剧主要讲究形式上

移步换形的动作性和换场分幕的程式性,在语言方面并无特殊之处。与之相比,小说中虽然也不乏运用技巧精心经营外观形式的作品,出现过书信体小说(如美国作家沃克的《紫色》)、日记体小说(如比利时作家梅·萨藤的《过去的痛》)等注重文体陌生化效应的小说杰作,但只偶一为之,不代表小说创作的主流,因为这些形式技巧并非故事的全部,并未决定故事的意义,并不曾转移我们对故事客观性的领略。小说在叙述技巧上突破戏剧的程式限制,具有相对时间可逆性等更灵活的表现,甚至,在理想情形中小小说可以不依赖叙述技巧而存在,这是戏剧无论如何也难以相比的,小说由此拥有的虚构故事的优势性是如何依托换喻性语言的自主控制的?这种特殊性亟待我们正视。

第二个难题则涉及对小说语言的把握方式。认识到小说的换喻性语言较之其他文学样式显得更复杂,是必要的,但仅此还不够,我们关于换喻性语言在小说中自主控制表现的分析,还需要避免极易出现的工具性理解和把握方式,即不再受日常惯性推动,以至于在读小说时总以绕到语言背后去探求语言所要传达的意义为第一反应,相反,应该转变对语言的看法,学会把小说中展示在我们面前的语言看成非工具、非媒介性的语言本身,语言本身就是意义。这尤其是防止不同研究者分析小说语言时流于各自的主观印象、而轻视客观评判依据的有效途径。我们可能早已习惯了那种视语言为工具的传统观念。这样一种定势仍是根深蒂固的本质主义思维方式无形中影响我们的结果。在探讨小说中的语言自主控制表现时,如果不经常反思和积极走出那种把小说语言当成一面透镜、急于透过它去认识小说世界的本质的做法,我们看到的小小说世界就总是抽象的、缺乏活力的,唯有果断超越这种做法,切实转变思维方式,将小说的语言把握为小说世界的存在根据,以话语的客观力量为观照标准,语言控制的自主性而非他律性才可能得到落实,我们也才可能领略到小说世界真正有魅力的一

面。这同样是在我们分析小说中语言自主控制的特殊性时将会遇到的难点,对它作好充分估计,有助于我们迎难而上克服它。

第二节 小说中语言自主控制的表现

根据上面的分析,当着手分析小说中语言自主控制的表现时,我们会感到自己面临某种显得矛盾的局面。一方面,探讨语言在小说中如何起自主控制作用的前提,是承认语言的客观力量,由此需要切实改变以往那种视语言为工具手段的本质主义做法,而把语言真正看成小说世界的存在根据,这就得开发出小说中语言的客观的一面。但另一方面,比起诗歌等其他文学样式,小说在语言特征上又并不具备相对明显、醒目、从而便于人按形式规则去分析的韵律节奏等客观性特征,我们对小说语言的探讨,又可能失去客观依据,而变得从主观感受出发,使学术研究流于经验。有效克服这种矛盾的途径,是在分析小说语言时努力提取出它尽管异于其他文学样式、却仍具有一定共性的形式特征,以之为平台相对客观地把握语言在小说中的控制功能。为此,我们先分析小说中语言自主控制的临界点,再分析这种控制的过程,这将使我们进入一个充满荆棘的新领域,在此领域中,前面依次论述过的小说世界的逻辑、小说中作者不同程度的在场等一系列重要问题,将发挥出复杂而微妙的综合效应。

一 小说中语言自主控制的临界点

这里所说的临界点,是指语言在小说中开始起控制作用的时刻,它表征着小说中语言对意识的控制自此开始了。前面已对小说开端和结尾等部位的话语能力作过分析,开端和结尾当然远无法代表临界点的全部,要说明的是,临界点不是一个始终具有稳定性时刻、可以供

定性和定量分析的对象,小说世界千变万化,语言开始起控制作用的临界点同样不于一尊,它的出现无固定机械规律可循,我们对临界点的讨论,关注的是语言力量在小说中整体超越意识性力量的表现,临界点出现的时空背景,始终只通过一部部具体的小说作品表现出来,一切先验划分在此均无意义,立足于小说文本,努力描述语言力量在临界状态上的表现,在此基础上进行适度反思,才是我们的合理选择。作为自然的引入,我们将先探讨小说中语音因素的能指游戏功能,然后集中研究语言在小说中的自主控制的狭义表现和广义表现。

(一)小说中语音因素的能指游戏功能

前面已指出,诗歌语言侧重语音因素,体现为声、韵、调和节奏等能指因素的强烈凸显,这是现代以来文学理论的普遍看法,如一些学者所正确指出的,对诗歌而言,其“正确的意义是事后在正确的声音中给予的,即使打乱句法的要求也可以”〔1〕,这就是说,诗歌中语言的自主控制,主要是通过语音传达出来的,至于句法排列等文字方面的因素则占据次要位置,因此,语音的刺激不断敲打着诗人的意识,一切暗中选择和程式化的可能性与非可能性都在其中了。与之相比,小说是否也如此呢?

回答是否定的。小说语言中也不乏对语音因素的利用,但与诗歌不同,那一般不存在语音因素对意识的暗中敲打,不对意义创造和意义阐释产生决定性影响,不会切断小说家和读者之间的有效交流,而只成其为能指的一种纯粹自由的游戏,试看以下几组例子:

(1) 未庄人都用了惊惧的眼光对他看。这一种可怜的眼光,

〔1〕 杜夫海纳:《美学与哲学》,孙非译,中国社会科学出版社1985年版,第83页。

竹林还没得这样大……(李锐:《旧址》)

(5) 太后不来,延津太平;太后一来,也引来了太平天国。

(刘震云:《故乡相处流传》)

第(1)组中,阿Q得意地模仿着戏剧里的唱词,叠字重音十分过瘾,这当然是最显眼的能指因素,属于索绪尔所说的“表示孤立的声音的符号”〔1〕,语音因素在这段描写中表现为拟声;第(2)组中,全村人晚间纷纷跑出来捉拿侮辱玉字的两名男子,“咬”和“跑”同韵,对夫子庙外观的描述中,“破”与“货”也自然成韵,尤其明显的是,成语“青梅竹马”显然是为了配合“谁”的音韵才故意倒错为“竹马青梅”的,它使句子在声口效果上更悦耳了,语音因素在这三段描写中表现为押韵;第(3)组中,人物姓名“富萍”、“阳刚”分别不动声色地谐音“浮萍”、“杨刚”,前者是人物飘零无助命运的流露,后者是人物刚猛健朗性格的体现,语音因素在这两段描写中表现为谐音;第(4)组中,李京生的脑海里回旋着翻来覆去的重复声音,大量字眼反复回响,往返重沓,形成了堆垒的艺术效果,语音因素在这段描写中则表现为连绵;第(5)组中,“太后”与“太平”又显然在遣字上蓄意地进行着重复。拟声、押韵、谐音、连绵、重复,这些是小说语言对语音因素的几种主要利用方式。可以看出,语音在这些语境中纯粹只起着游戏的作用,它试图达到某种带有修辞色彩的音响效果,仅此而已,当这种能指被作者通过文字表达出来和固定下来时,能指实际上并不考虑对作者意识的敲打问题,语音里并没有特别的意义可言。有人可能会说,上面的“富萍”、“阳刚”之类谐音情形,不是对人物性格命运有所暗示吗?其实,这种在小

〔1〕 索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1980年版,第51页。

说语言中并谈不上普遍的情形,仍属于能指游戏。对前者来说,“富萍”径直用作了小说题目,不能说完全没有寄寓的意图在内,但意义透过语音传达出来的企图在此其实已被阻断了,作家并不让我们从一开始就猜到“浮萍”这层意思,所以她不惜在小说进行到很后面的地方主动对这种谐音情况作出说明,这表明作家并不对我们利用谐音简单窥知意义之举抱有期望,否则小说就显得太机械了,所以,它和诗歌自始至终利用语音直接向读者呈现出意义的做法很不一样。至于后者,则更属于高度随机的游戏,如果不在看球赛这一特定语境中点出其同音词“阳刚”,我们根本不会对“杨刚”这个名字作出特别的反应,因为这个名字是司空见惯、普通无奇的,意义在此除被偶然透过语音传达一下外,无其他进一步表现,这和诗歌对语音因素的本质性倚重仍不可同日而语。与其说这体现出作者的在场,不如说它更是文字的在场、语词的在场,这和德里达由语音追溯意识自恋性、并进而触及形而上学根子的深谋远虑是两回事。要言之,小说只利用语音因素做纯粹自由能指游戏,却不抱有诗歌那种以语音为形体去输出意义的兴趣和意图。

既然语音因素在小说语言中只发挥纯粹游戏功能,对它的控制作用的探讨就不能和诗歌一样进行了,我们要问,语言对小说中故事自动运行的控制,究竟应归于何种因素呢?

实际上,答案不在于语音而在于文字。小说中语言控制能力的可能性,主要来自文字的书写,小说家通过文字书写,获得和展开语言的控制力量,读者则通过阅读书写出来的文字感受语言的控制力量。进一步看,比起诗歌来,小说语言这种控制能力的深层根据又在于,语音方面的因素引发的主要是听觉效果,我们更多地听着诗歌中的情感,文字方面的因素引发的则主要是视觉效果,我们更多地看着小说里的故事。对此,许多小说家都心领神会,我们不难理解它们在谈论小说

发生动机时的殊途同归之处。博尔赫斯曾经说过,他写某篇小说的出发点是一个词,克洛德·西蒙声称,小说“从一个图像出发”,又说这个图像是“由词汇组成的书面的事物”〔1〕,这同霍桑从情节出发、〔2〕马尔克斯从形象〔3〕、意象出发〔4〕、卡尔维诺同样从头脑中形象出发等做法,表面上颇异其趣,实则旨归一致,都说明了小说语言利用文字激发起可见的视觉形象。文字和视觉的这种联姻优势,造就了小说世界千变万化的魅力,这样,起点是清楚的,小说语言既异于紧密依赖语音的诗歌语言,也异于突出讲究表演的戏剧语言,它以文字激发起最自由的想象,直接接通具体可见的形象。正是这点从根本上保证了小说中语言自主控制的特殊性。

(二)小说中文字自主控制的狭义表现

在讨论小说中文字的自主控制功能时,我们首先得注意到,文字的排列组合孕育着无穷可能性,若仅着眼于操作层面,对此的分析很容易陷入独断和僵固状态。恰当的做法是承认,文字在小说中的自主控制,有狭义表现和广义表现之分。狭义表现是小说对文字的有形处理,包括语言在字、词、句、段等具体部位上的错综组合及变化,由此探讨这些组合变化对小说故事的控制和对小说意义的创造。广义表现则更进一层,关心小说对文字的无形处理,即以话语力量为特征的小说言外之意,包括小说中事件和人物等基本成分的生成,由此探讨话语对小说形体的深刻塑造。经如此探讨,我们会对小说这门艺术的本

〔1〕 西蒙:《小说——无主题故事》,见崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,工人出版社1987年版,第590页。

〔2〕 博尔赫斯:《博尔赫斯谈艺录》,王永年等译,浙江文艺出版社2005年版,第106页。

〔3〕 马尔克斯:《番石榴飘香》,林一安译,三联书店1987年版,第32页。

〔4〕 马尔克斯:《写作是莫大的享受》,柳苏、江泰仁译,见宋兆霖编:《诺贝尔文学奖获奖作家访谈录》,浙江文艺出版社2005年版,第232页。

体特征形成更深入的认识。

基于这样的原则,我们从字词层面和句段层面依次入手展开分析。先来看字词层面,它是我们读小说时首先会产生控制印象的地方。

1. 字词层面

从字词层面看,小说语言上的控制体现为字词选择和调配对意识活动的自主超越及由此带来的客观性,这种客观性的成果,是小说世界向每个人积极敞开的虚构空间。具体地看,字词的控制功能包括扫描小说世界的概貌、提供小说世界的材料和显现小说世界的内容等,按由显入隐的程度区分,我们依次从重复性控制、特征性控制和陌生性控制这几方面来分析。

(1) 重复性控制

这是指小说中字词在前后不同场合中重复出现所形成的一种控制表现。在小说中,它是最为常见也是最易识别的,字词在彼此之间的互相呼应中,往往便会超越小说家意识的主观设计力量,而激发起虚构故事的客观效应,从而使我们对故事全景获得大致的扫描。我们可能读完一部小说后并不特别察觉到它,它却已经把我们成功地吸引在其中了,我们在读小说时也可能对它有所察觉,纵然如此,它仍不使我们感到主体性操控的浅薄,小说世界在虚构中体现出来的真实反而会得到我们的肯定。

鉴于字词因素的有形可见,我们不难举出许多例子来说明这种控制,它可能来自局部,也可能牵动整体。在王安忆的中篇小说《我爱比尔》中,当不爱阿三的比尔第一次拥抱阿三时,他奇怪地得出了面前这个女孩如同一只“九条命的猫”的直觉,“九条命的猫”,这五个字组合成的带有不确定命运内涵的词组,在小说接下来的发展中又重复出现过多次,女作家赠给阿三的十四个字,“有意栽花花不发,无心插柳柳成荫”,随着故事的进展也重复出现在我们阅读视线内,字词的这种重

复,见证的是阿三一会儿遇到不爱她的比尔、一会儿碰上爱她却不和她好的马丁这段充满了酸楚变数的生活之旅,读到这些重现着的字词,我们的心被不自觉地揪紧了,阿三的世界朝我们自然地显现。在体现出铁凝女性意识的长篇小说《玫瑰门》里,女主人公猗纹在“文革”的非正常空气压迫下,连说话都带上了一口一个“问题是”、“问题在于”的社论腔,字词在此的重复出现,自然生成着她的世界的主题氛围。如果说这些局部表现还较为隐蔽,那么另一些小说中的整体表现便显得分明了。典型的例证可推残雪的中篇小说《思想汇报》。前面已指出,残雪是一位十分推崇语言力量的作家,她这部带有浓郁博尔赫斯和卡夫卡风格的作品,自开篇起即反复出现着“猴子”二字,身为大发明家的主人公具有很强的自我意识,当受到别人的轻微嘲弄时便立马感到,那是种令自己猴子化的亵渎,在发明得不到邻居们首肯时,“人不过是只猴子”又从发明家嘴里不期然地蹦了出来,并俨然滋生沦为“一只遭人戏弄,发了怒又后悔的猴子”后的感喟,即使在故事渐入佳境后,我们也冷不丁会读到“一个人想学猴子那样生活,是学不会的,当然像猴子般生活也实在没什么好骄傲的”这类满口“猴子”的语句,故事诚然是荒诞的,荒诞中却蕴含着思想意味,那是对当今时代中人在平庸的从众气候下日渐丧失自我思想个性这种生存状况的微妙讽刺,小说家描画出的这个世界因而显得真实、可信,字词复现带来的控制力量,在其中扮演了促成小说世界客观化、公共化的积极角色。

(2) 特征性控制

比起重复性控制的直观易察来,特征性控制在程度上则隐蔽了一层,它在小说中起到的控制作用,主要是对故事情境氛围的客观化表现,通俗地说即传达出小说中讲述出来的故事与众不同的味道,这种控制的成果,是赋予小说世界以不同于现实世界的材料,从条件方面显示出小说世界走向成熟所必备的基本特征。考虑到材料仍具有相

对可见的具体性,仍得由作为语言基本单位的字词命名,字词就仍担当着这种控制的主要载体。

小说中那些体现出不同世界时空情境特征的字词突出发挥着这种控制。例如方言等带有鲜明地方色彩的字词,常常可能不动声色便使小说中发生的各种故事跃然纸上,同样展示给我们具体的形象场景,有效地把我们置入客观性状态中。张爱玲的小说既然写上世纪三十年代的老上海,屡屡点染其间的沪上方言遂在一定程度上增强着其作品纯纯醞醞的质感,如“若是家境推板一点的,七巧总疑心人家是贪她们的钱”,“对过一家店面里反映过来的绿心红瓣”(《金锁记》),“两方面都是精刮的人”(《倾城之恋》),“振保后来每次觉得自己嫖得精刮上算的时候便想起当年在巴黎”,“你给我面包上塌一点”,“豁朗朗跌得粉碎”(《红玫瑰与白玫瑰》),“推拌几岁就看得出来”(《鸿鸾禧》)等,这里的“推板”(“推拌”)、“对过”、“精刮”、“塌”、“豁朗朗”等词便都是原汁原味的上海话,它们在不经意间鲜活地搭起了小说里痴男怨女们哀感顽艳的世界。同样写一方人情,张炜的《九月寓言》又以胶东平原为庇佑,“她恁哩”,“这个秋天过瞎了”,诸如此类的新鲜字词搭配,向我们活现出来的是一种丰厚圆熟、和大地结为一体的诗性语言,张炜曾称他要小心翼翼保持住那股“地气”,他做到了,虽然那生生地写苦了他。池莉小说写武汉的故事,形容人能干、厉害的“吊”(读第三声)字便独特地运作出了故事里头的独特味道,林白的长篇小说《万物花开》写落后乡野的故事,那一口一声大刺刺的“日”(当地方言,带有不雅色彩)字,同样专门属于那片生糙粗粝的小说世界。文字在这些情形中仍起着自主控制作用,自主就自主在,它们不来自小说家本人主观精心的筹划,而是语言本身自然生发出的结果,当写出这些字词时,小说家和我们一样,沉浸于身临其境体验的无比愉快中,小说家和小说世界在那一刻交融无间,在普通意义上作为动词使用的“控制”一

词背后的主体施动力量已经被消解了,这见证的不是客观性又是什么呢?

(3) 陌生性控制

比特征性控制又深入一步的,是陌生性控制。起特征性控制作用的字词已经由扫描小说故事概貌开始进入小说世界的腹地,却尚停留在构成小说世界的材料上,材料是小说世界的条件性外观,它对小说世界必要,但还远不充分,仅就语言基本单位而言,决定性地显现出小说世界内容、使之迥异于现实世界的,是起陌生性控制作用的字词。所谓陌生性,指小说世界相比于现实世界发生的种种改换、变形乃至歪曲,它自然主要通过语言体现出来,首先体现在字词上。具体地看,字词在小说中经常超越其被人们熟视无睹、习焉不察的一般含义,而在上下文语境中变得陌生化,有时单个字即能体现出这种控制功能,例如:

(1) 这时特隆诺夫从枪膛里退出弹壳,走到我跟前。

“抹掉一人,”他指着名单说。

“我不抹,”我回答说。“领导一再下达的命令看来不摆在你眼里,帕萨……”(巴别尔:《骑兵军》)

(2) 后来笔走顺了,自己变出无穷花样,竟也写得兴致勃勃,不留神就涨出七、八万字,一发不可收拾了。(王朔:《修改后发表》)

一个相当寻常、本无任何分量可言的动词“抹”,被出其不意地用来形容举起枪杀人的动作,战争的冷漠和战争中人对宝贵生命的日渐麻木,都被触目惊心地质格在了纸上,令人倒抽一口凉气之余,震惊无言。由于这个字在新语境中对我们的感受所造成的极大激活,它带动起上下文的陌生性活跃,我们能油然感到,眼前展开的已不是熟悉的

现实世界,而是陌生、新颖的小说世界了,较之类似题材的长篇小说《兄弟连》写战争中人杀人“像一棵树被一个专业的伐木工人砍倒了”这一精彩比喻,更显得精练警策。一个极富口语气息、让人联想到解手动作的动词“涨”,被匠心独运地用来形容艰难写作的情景,生动传神到让人忍俊不禁,它同样在陌生化意义上显现出了小说世界里带有浓郁调侃色彩的事:这被写出来的作品,原本就如解手所得那样不值钱。这两个字都包含虚构的有效能量,它们见证着小说家被虚构的小说世界笼罩住了,而流露出了自己的隐含情感,不是小说家发明出它们去设计小说世界,而是它们促使小说家自主控制住小说世界,使之从现实世界中一跃而出了。比之这类单字,词语体现出的控制功能同样不逊色,例如:

(1) 这个星期天的下午兵荒马乱地出了不少事,好个奇妙的日子。就在绿子家附近发生了一场火灾。我们爬上三楼的晾衣台看热闹,而且不知不觉地接了吻。(村上春树:《挪威的森林》)

(2) 三和尚拎着把刺刀,从后头悄悄走上去,用刀背在坐地上的尔汉后脑勺,玩似的敲了一记,尔汉如痴如醉,往侧里一歪,倒在地上。(叶兆言:《枣树的故事》)

通常用于描述战争等离乱场合的成语“兵荒马乱”,居然被鬼使神差地挪到了几个青春少年讲述自己轻灵故事的语境中,我们的对词义作出错愕的第一反应后,旋即化险为夷转危为安,为小说家这一奇特的陌生化遣词而释然。究其成因,这种情形显然不可能来自小说家事先的有意识安排,而是当写到此处时,小说世界的虚构能量累积至一定程度,与小说家在字词选择上发生了自然呼应,它使整个语境显得非常活泼、有趣。同样,在日常语境里,成语“如痴如醉”表示入迷之

意,色彩上属于中性甚或褒义,但小说家又别致地将之移到了武力杀人的残暴场面中,不露半点嫁接的痕迹,初睹令人惊讶,细忖方悟出被害者那种不知危险突然降临的天真,更使我们感到激动的,是我们能通过这个词一下子观看到当事人平时的性格,那是一种素来不带有浓重心机的、对危险缺乏估计的单纯素朴。小说家隐含于字里行间的情感,仍能够被体会到。出现这种效果,意味着虚构的小说世界不声不响但透彻热烈地显现出来了。

身为语言的基本单位,字词在日常生活中担负着命名事物的任务,日常事物是人熟悉的,一旦字词对它的命名变得陌生化,事物也不再是日常的了,在这个意义上,字词对小说世界内容的显现力量,还突出地体现在那些充满陌生感的比喻上,比喻使我们进入了一个富有陌生情感的世界,这个世界被命名为小说世界的根据充分吗?还是让我们仍来结合具体例子作分析。先看同一事物(件)对应于不同喻体的情形:

(1) 现在,他站在她上方了,一把托住她的膝下,把她叉开的双腿微微向上举起。那双腿猛一看去,就像一个战士举起双臂对着瞄准他的枪筒投降。(昆德拉:《生命中不能承受之轻》)

(2) 会的,他穿了。他过去很爱开玩笑,不像现在这个鬼样子。可他爱看我穿短裤,像一面红旗对着一头牛。(沃克:《紫色》)

这两段描写都不约而同涉及同一事件——性行为,对性行为的动作姿态均作了令人过目难忘的奇特比喻,“战士对着枪筒投降”和“红旗对着一头牛”,这样的字词,组合起了两幅异常生动鲜活、绝无与他人雷同之虞的画面,读着它们,我们顿时嗅到整个小说世界发散出来的气味,看清了小说世界的情感色调。反过来,同一喻体对应于不同

事物(件)的情形又如何呢？

(1) 亲爱的！我已经选好了围裙，可那个女人猛地往我身上一撞，啊，是个黑女人，高头大马的，屁股大，乳房也大，乳罩都没有戴，完全像尼亚加拉大瀑布一样，黑肉倾泻而下。（索尔·贝娄：《赫索格》）

(2) 我们侥幸躲过了好几次危险。这种瀑布般的讨厌的事在我们居住的每个汽车旅馆里当然都尾随着我。（纳博科夫：《洛丽塔》）

这两段描写则不约而同地涉及同一喻体——瀑布，前者作名词使用，起宾语作用，后者则作副词使用，起定语作用。可以体会到，在这两处语境中，喻体的选择和运用仍带有很强陌生性，与通常想法相去甚远，或者说令人始料不及。陌生化处理后的效果，是强烈的幽默感，我们读到这儿时除了发出会心的笑声外，并不因为喻体的奇特而感到突兀和不适，没有产生比喻游离至上下文语境氛围外的印象，道理就在于这里的比喻仍同虚构的小说世界融为了一体。

当指认这些比喻以陌生化效应显现出小说世界内容时，我们还有必要将它和诗歌的隐喻功能作出比较。有人会问，诗歌中不是也经常出现醒人耳目、对读者不乏陌生感的比喻意象吗？它和小说语言中由字词构筑起来的比喻意象有何不同呢？其实区别就在于，诗歌中隐喻效果的发生主要依赖声音（如韵脚）之间的相互响应，如在戴望舒的《雨巷》一诗中，处于各句韵脚位置上的“姑娘”、“雨巷”、“芬芳”、“悠长”、“惆怅”等词，以及句中反复出现的“丁香”等词，均押“ang”韵，由此造成声音的不断回响，隐喻效应就从这种相互响应中得到着潜移默化生发的生发，我们从悦耳的声音中能领略到一种若即若离的朦胧情

境,它是纯粹的,如巴赫金所说,现实杂语现象并不存在于诗歌中。与之不同,小说中发挥着比喻功能的上述字词,却向我们展示出了一种诉诸视觉的形象感,喻体被高度随机选择出来后,旋即以画面的形式被我们具体观看到,如果说,听觉上的声音更有利于诗歌的主导性模式——情感抒发,那么,视觉上的画面则更有利于小说的主导性模式——故事虚构。通过陌生的喻体,我们一下进入了小说世界虚构出来的事件氛围和人物内心,事实上,提出陌生化理论的什克洛夫斯基的《散文理论》一书原本就主要是讨论小说而非诗歌的,这部著作举出的“散文”例证,包括除“韵文”外的小说、民间故事、神话等(以小说为主),尽管什克洛夫斯基没有把陌生化原则片面地界定为小说的独特使命,但在和诗歌作比较后,承认小说语言尤其善于体现出陌生化特征,应该没违背什克洛夫斯基的意思,小说语言中比喻的陌生性控制功能,由此仍可获得独特性证明。

不过,字词毕竟尚是微观的,更集中体现小说语言自主控制功能的,是字词组合而成的句段,这也是充分体现换喻性这一小说语言自身特征的地方。

2. 句段层面

在探讨小说中句段的控制力量时,我们首先要和结构主义立场划清界限。这是因为,若在不加有力区分的前提下贸然谈论小说中句段和整个小说世界的关系,容易简单给人以由小及大的局部/整体机械二元论,而这正是结构主义所未能脱的形而上学思想立场。前面多次被我们提及的罗杰·福勒本质上就是一位结构主义文学理论家,他的一些观点的启发性不能掩盖他的另一些观点的局限性,比如他指出,在小说中,语句和叙述文的结构原理相同,^{〔1〕}句子成分和小说要素类

〔1〕 福勒:《语言学与小说》,於宁等译,重庆出版社1988年版,第26页。

同,“小说的篇章结构实现于其语言表层的实际句子之中,并且可以在这实际句子之中加以研究。”〔1〕言外之意,小说句段和小说整体具有结构上的对应性,剖明小说句段的组织结构,即可弄清小说整体的构造。这是一种相当明显的结构主义文学观,它对二者联系的规定陷入了现成性,无法被丰富多样的小说实践所证明。

从句段层面看,小说语言上的控制,体现为句段之间连接、组合和共同发展、推进对意识活动的自主超越,由此带来客观性,这种客观性的成果也是小说世界向每个人积极敞开的虚构空间。具体地看,句段的控制功能在此包括速度、组接式样和超越性格调等方面,按照由显入隐的程度区分,我们也可以依次从语速控制、语势控制和语调控制这几方面来分析。语速是具有直观可估量性的物理指标,一般从事实性外观上控制着事件逻辑和事件间逻辑,语势尽管基于句式结构等形式要素而展开,仍具有物理性质,却已经开始向心理层次过渡,一般从价值性内质上控制着事件发展逻辑,在某种程度上还体现出事件被隐含逻辑,语调则比它们又都高了一层,它直接打开了小说世界的高级逻辑层次——事件被隐含逻辑,是一种见证着小说世界超越现实世界的格调。

(1) 语速控制

这是指小说中句段在叙述进程中的速度。在诗歌中,句子的换行分段虽无固定规律,但从总体上看,诗行的错落有致仍体现出一种相对稳定、显得均匀的速度感,这在深层次上与诗歌所用字词数量原本就很有有限这一点有关。而在戏剧中,台词的对晤虽也因不同角色情感体验而或疾或缓、或激进或从容,但从总体上看,由于语言在不同角色之间频繁交替着,台词的不断转换也仍体现出一种相对稳定、显得平衡

〔1〕 福勒:《语言学与小说》,於宁等译,重庆出版社1988年版,第135页。

的速度感。唯独小说语言,因其平铺直叙的换喻性,在速度方面的表现特别显著,句段速度上的变化,对整个小说世界的显现起着令人振奋的调控作用。这可以从浅层次和深层次上分别理解。

从浅层次上看,小说语言的不同速度,首先极为直观地把小说中故事的情境氛围向我们展现出来了。对文学样式而言,语速意味着句段连接和推进的快慢。大体看,小说中句段的快速、中速或慢速,颇为微妙地见证着小说世界由热烈趋向平静的情境氛围变化。语速的快慢变化,直接带给人紧张激动和舒缓平静的感觉变化,这使我们对小说文字显示出的画面外观也随着产生或热或冷的程度之分。王蒙的小说,如“季节”系列和《蝴蝶》、《来劲》等作品,其语言上的立体实验是很引人注目的,那种铺天盖地汹涌而来的速度,那些夹杂着各种领域词汇用语的散句和俚句的紧密铺排和集束推进,那股由于变换迅速而不时溢出来的轻松乃至油滑,都让我们在屏住呼吸一个劲跟随其语言之流的同时油然感受到了一个欢快、热闹、乐观的世界。同样是当代小说,安妮宝贝的《告别薇安》在语速上却与之大异其趣,那又是一种不紧不慢、不温不火、恬淡从容的语言,我们从中感受到了一个宁静内敛的世界。这样,语速直观地、不动声色地生发出一部小说的情境氛围,这不是语言的自主控制是什么?

进而从深层次上看,小说语言的不同速度,还在最基本的程度上见证了语言对小说世界的塑形能力。确认小说被换喻性语言的自主控制力量运作出来的第一步,是感受到小说中句段在运行速度上的表现,不妨来读下面两段话:

(1) 王瘦吾真瘦。瘦得两个肩胛骨从长衫的外面都看得清清楚楚。他年轻时很风雅过几天。他小时开蒙的塾师是邑中名士谈髯渔,谈先生教会了他做诗。那时,绒线店由父亲经营着,生

意不错,这样他就有机会追随一些阔的和不太阔的名士,春秋佳日,文酒雅集。遇有什么张母吴太夫人八十寿辰征诗,也会送去两首七律。瘦吾就是那时落下的一个别号。(汪曾祺:《岁寒三友》)

(2) 一九五八年我十六岁在万隆读书的时候拜识念青先生。我读的是一家私立英文书院,跟几个同学寄宿在人家一所大房子的东厢里。我每星期三和星期五下午都到父执鹤叔家去学古文,学诗词。坐在一边静听来访的骚人墨客跟鹤叔谈文说艺。有一天,抗战时期在美国留过学的陈博士带了一位清癯文雅的绅士来看鹤叔。(董桥:《念青室情事》)

前一段是小说语言,后一段是散文语言。之所以引入散文语言作对比,是因为它能很好地凸显出小说语言的速度。尽管体裁不同,我们很容易体会到两段话在风味上的相似性,如果不注明出处,我们甚至可能分不清两段话何者为小说,何者为散文。这意味着什么呢?

其实,这种相似性可以从两者的语速上得到解释。它们的一个共同特征是避免那种分句过多、显得琐细枝蔓的局面,而多用句号。多用句号,很显然出于一种控制意识。这带来的效果是,语段始终保持着一种提顿的均速状态。这么种语速的存在,使我们据此读到的这个小说世界同样充满一种稳定、温馨、不轻易为外物所役的色调,这个世界里的人物大都活得不急不躁,知足而自尊,留下了一串串从容、稳固的生存足印。这不就是我们语速里可以观看到的小说世界外形吗?有人批评这样的风格缺乏小说语言应有的酣畅淋漓,这一看法尚可讨论,但它无意中道出了这类句段和那些语速畅快的句段的区别,在明辨小说句段的语速这一点上是颇具识见的。这就是小说在句段层面上的语速控制,我们一般只习惯于从经验的角度、工具的角度分析语速的作用,至于把它和小说世界的形体联系起来考察的做法,还并不多见。

(2) 语势控制

这是指小说中句段在叙述进程中的组接式样。从字面上看,语势是语言在表达中形成的态势,诗歌和戏剧都是语言艺术,理论上都不乏语势控制,但细究起来,诗歌有限的字数、诗行以相对稳定频率进行的转换和韵脚等特定元素,都使其语势偏重语音,显得较为单调,更何况诗歌本就不重故事性。对戏剧来说,语势体现在每个剧中人的台词中,分开来看各自充满了态势不一的情感性,合而观之则共性仍然显得大于个性,盖因戏剧无法违逆客观程序之故,语势在此便缺乏明显的变化性。又是语言上环环扣进、步步为营的的换喻性,使小说在语势方面幸运地获得了比较突出的优势,进而,句段语势对小说世界的显现也起到了颇为重要的生发作用。

王安忆的长篇小说《长恨歌》在语势的控制方面就堪称典型。这部作品的一个醒目之处是描绘老上海弄堂的开端,那是段一气呵成、被人们津津乐道并认为和《巴黎圣母院》风格相仿佛的精彩文字。仔细阅读会发现,小说家在这部分中虽引入了大量变动频繁的意象,语言上主要运用的却是同一种句式,那就是“是……的”结构,如:“那里的路面是布着裂纹的,阴沟是溢水的,水上浮着鱼鳞片和老菜叶的,还有灶间的油烟气的。这里是有些脏兮兮,不整洁的,最深最深的那种隐私也裸露出来的,有点不那么规矩的”、“那种有前客堂和左右厢房里的流言是要老派一些的,带薰衣草的气味的;而带亭子间和拐角楼梯的弄堂房子的流言则是新派的,气味是樟脑丸的气味。无论老派和新派,却都是有一颗诚心的,也称得上是真情的”等。相同的口吻贯穿开端。这意味着什么呢?

首先,意味着小说家不知不觉地被语言力量控制住了,并且在这种控制中向前走,这很朴素地见证着语言在小说中的自主控制力量。证据是,当这种“是……的”结构的句式被以高频率不断书写于笔下

时,它对小说家形成了某种惯性力量,使之自然地写出了类似的句式,举几例:(1)“一切动静和尘埃都已进入常态,是日复一日,年复一年。”(2):“现在,太阳从连绵的屋瓦上喷薄而出,金光四溅的。”细作揣摩,(1)在句式上呈现为“是……”结构,(2)在句式上则呈现为“……的”结构,它们显然属于“是……的”这种句式的近似表现,是对这一根本性句式结构的局部偏取。何以会如此?对此中肯的解释是,当这种句式被小说家一路高密度使用下来时,它在态势上逐渐带给了小说家兴奋感,促成她顺着这种句式结构的不断推动力量投入进去,以至于写出略加变化却不离其宗的类似语句。语言的控制力量是客观存在的。

其次,意味着语势也悄悄地塑造着小说世界的形体。如上所述,“是……的”这种句式结构在事实上造成了语势的发展,进一步追问,在价值上,语势的这种发展又结出了怎样的果实呢?“流言是混淆视听的,它是没有章法,乱了套的,也不按规矩来,到哪算哪的,有点流氓地痞气的。”若换成一般说法,意思并不变:“流言混淆视听,它没有章法,乱了套,也不按规矩,到哪算哪,有点流氓地痞气。”可我们总觉得比起这样的说明性陈述来,还是小说家的句段读来更富情感,何以会如此呢?追究起来,其理在于,“是……的”这样一种句式,在不缺少基本信息成分的前提下更多了一份自省意味。让我们仔细体会。“流言乱了套,到哪算哪,有点流氓地痞气”这句话尽管语法无误,信息交代清楚正确,却充其量只是一个对事实的判断而已,我们只是顺着句子的表意看到了“流言是什么”,看到了一个被说明了的、和我们并不发生联系的客观物,我们就这样把它说出来了,可是说的人和听的人却都难以从这句话里面收获更多的东西。王安忆不让我们陷入这种麻木,“流言是乱了套的,到哪算哪的,有点流氓地痞气的。”令人即刻捕捉到一种把自己放了进去、共同观看世界的意味,流言不再是始终和

我们对立的客观物了,陈述色彩上也不再绝对了,我们对它的表意,带上了一种显得不甚确信、还处在认真打量过程中的描述,这是一种更多地关心“流言怎么样”的自我情感融入,一份微妙而可贵的自省从中透露出来了。对于《长恨歌》讲述的故事内容,这份自省就是语势控制的动力,尽管该句式并未机械地被一写到底,但其中的意味从一开始就已经被奠定了,它把小说家吸纳在其中,自然而然地往后推移,使王安忆从头至尾不曾在女主人公王琦瑶的乖戾命运中施以冷漠的旁观,而时时注入了自己温暖的关切。前面曾指出,事件被隐含逻辑是通过语言贯彻于小说、进而被我们感知到的,语势力量便很突出地见证着事件被隐含逻辑的语言表现。我们经常谈论的小说家的语言风格,很大程度上就是小说中的语势控制表现。

句段的语势控制能力,不仅表现在对小说中故事内容的影响上,还表现在对小说结构的影响上。《百年孤独》是一个典型例子。据初步统计,将过去、现在和未来交融于一体的句子,在作品中重复出现了十余次,有些直接是“许多年之后”的翻版,如“若干年后,面对行刑队,阿卡迪奥准会回忆起,墨尔基阿德斯给他念了几页那本深奥著作时他惊奇得震颤的情景”(第四章)等,有些则尽管形式上有所变化,却在精神实质上或局部或整体地延续了这一时间循环观,如“奥雷良诺身穿黑色呢服,脚踏一双带有金属弯钩的漆皮靴,几年后他面对行刑队时穿的就是这双靴子”(第五章)等。足见语势力量的客观存在。深入地观察,我们还会发现小说在结构上也受到了语势的影响,其表现是,许多章节彼此之间在时间上常常是部分重叠的,相同的故事在各章节中不惜被反复地加以叙述,如第九章里年轻卫队长为爱情死在雷梅苔丝窗下的故事,到了第十章中又出现了,第十八章一开始交代的奥雷良诺在墨尔基阿德斯房间中的故事,也仍属于倒叙,前面章节对此已交代过了,诸如此类,都让我们感到语势力量已不再简单停留于可见的

句段文字上,而且已渗透到小说结构等无形的、处于更深更隐蔽层次的要素中去了,这难道还没证实语势作为语言控制力量对小说的塑形之功吗?新时期中国小说中也不乏类似的句式,却总体上局限于有形的一面,如“后来每当苏眉回忆起那些睡的时候,便经常反问自己:婆婆干吗不睡”(《玫瑰门》)、“很多日子以后,米尼有时会想:如果不是这一天回家,而是早一天或者晚一天,那将会怎么样呢”(《米尼》)等,少数小说则深入注意到了这种句式造成的语势对小说结构的微妙影响,如李锐的长篇小说《旧址》中固然不乏“后来,当李紫痕瞒着弟弟李乃之修复了念珠设立了供坛,以一个女人的坚忍不拔和不可思议的直觉果断,毅然决然地拒绝了弟弟的邀请,留在李家老宅把那个孤儿抱在怀里的时候,她并没有意识到那串断了线的念珠,早就给过她意味深长的暗示”这样的相似句式,但他在写到冬哥跳入水中救芝生却两人不幸双双丧生,以及白秋云之死这几个故事片断时,不同章节之间便在时间上存在着灵活的部分重叠现象,结构和语势之间仍具备有机的联系。

但语势仍不属最深层次。小说语言毕竟不到连句成段为止,处于更高地位的超越性格调,在促发小说世界一跃而出这点上更重要。

(3) 语调控制

这是指小说中句段在叙述进程中的超越性格调。它居于小说语言自主控制能力的最隐蔽层次。

这里,我们遇到的第一个问题同样是:语调控制,作为小说语言自主控制的特殊性方式之一,其根据充分吗?对此的回答同样需要紧密围绕换喻性这一小说语言的根本特征。诗歌不可能不讲究语调,但语调对诗歌本体的控制是通过声音实现的,平仄或韵律等语调变化,在诗歌中为能指的醒目凸显推波助澜,如前文反复指出的,这一点到了小说中遂变成能指的纯粹自由游戏,而不必然与意义建立联系,语

调在声音上的抑扬顿挫、高低起伏,对以换喻为特征的、逐层递推进展的小说语言不产生本体层面上的后果,不会影响我们对小说世界的观看。在戏剧中,语调的用武之地主要是人物之间的台词,但那仍然侧重于声音方面,因为戏剧的旨趣在于现场演出效果,它对语调因素的考虑,是为了最大限度地收到良好演出效果,这样,戏剧剧本的文字组织对语调便基本上无动于衷,我们一般也很难仅通过阅读剧本领会到语调对意义世界的开启,文学意义上的戏剧毕竟主要包括文字剧本而非实际演出,在这一前提下,戏剧中语调对戏剧世界的塑形力量是无须被过高估计的。和它们都不同,小说语言中的语调成分,超越了声音范围,也不再狭义地维系于人物的言语,而是在平稳、细致推进到底的换喻性语言中获得了深广的内涵,成为一种见证小说家的超越精神和具体超越性风格的格调了。

不妨来比较一对例子。我们打开王小波的小说,会立即感到诙谐幽默,即使叙述苦涩的故事,其笔下也总是洋溢着乐观开朗的生命力量。这同小说家的语调有关。明明是极度不合理的生活现实,小说家偏无半点嗟怨之色,反而时时以灿烂笑脸迎之,小而化之,风趣里融入了深刻的超越精神,请看这样的描写:“晚上我和陈清扬在小屋里做爱。那时我对此事充满了敬业精神,对每次亲吻和爱抚都贯注了极大的热情。无论是经典的传教士式、后进式、侧进式、女上位,我都能一丝不苟地完成。陈清扬对此极为满意。我也极为满意。在这种时候,我又觉得用不着去证明自己是存在的。从这些体会里我得到一个结论,就是永远别让别人注意你。北京人说,不怕贼偷,就怕贼惦记。你千万别让人惦记上。”整段话的妙处在于,插队生涯对人的个性和思想尊严的无情漠视,竟和世上最幸福的事——男女做爱融合在一起,而且还俨然以一本正经的因果推论形式出之,其中的幽默意味委实令人开怀,开怀之余,我们能油然感受到小说家在艰难困苦中依旧对生

命葆有的怜悯和爱,真诚善良的自嘲,而非苦大仇深的宣泄,就是这段文字拥有的语调,怜悯和爱被一以贯之地继续洒落在了小说句段中,如“他(注:军代表)到今天想起我来,还是搞不清我是不是哑巴。想起这一点,我就万分的高兴”,又如“队长说,今晚上娱乐一下,斗斗破鞋”等,都把荒唐的事快乐化、超脱化了,整部小说一直保持着这种明快豁达的语调,它自主地调控着小说世界的显现,使我们看到一个尽管充斥着种种荒唐、却依然散发着活力、蓬勃向上的世界。语调就有这样的力量。然而,换一种境遇,宗璞的《野葫芦引》又带给我们另一番迥然不同的滋味。那是一股浸淫着文言笔墨的独特韵味,凝练,含蓄,带有很强的知识分子书写色彩,这也是一种语言的格调,换言之语调,诚如王安忆在读完其中第二卷《东藏记》后称道的那样,“它里头的那个语言,它的那个格调,一比就知道我们差多少。”〔1〕而隐含于这种语调中的,则是同为知识分子的小说家对笔底波澜人事的深深关切。小说家语调对这几部小说的自主控制结果,是让我们清楚观看到了文化人在上世纪三四十年代那段风雨飘摇历史中的故事,语调恰到好处地帮助释放出了这个故事,如果换用王小波上述小说中调侃的格调,这个故事便不可能讲好,因为使这个故事成活的庄重性将受到损害,世界也将不成其为小说家热爱和眷恋的那个世界了。

以上从字词和句段两个层面讨论了小说中可为人所见的语言的具体控制表现。需要说明的是,这几种自主控制方式在一部小说中不是互相孤立的,而是有机结合在一起,发挥着综合效应。由此便可以解释前面《安娜·卡列宁娜》的双重死亡主题了。对托尔斯泰来说,他笔下安娜的卧轨结局之所以和第一部中的护路工卧轨事件显得一致,归根结底是语言控制力量使然:这里受到了语速控制的作用,最后的

〔1〕 王安忆:《王安忆说》,湖南文艺出版社2003年版,第203页。

心理意识流描写造成的急促、忙碌和慌乱的情境氛围,已暗暗酝酿了死亡的可能;也受到了语势控制的作用,这和托尔斯泰小说的结构有关,《安娜·卡列宁娜》在结构上至今仍引发人们探讨兴趣的,是双线交织结构,安娜和渥伦斯基的爱情、列文和基蒂的爱情交替出现,似乎讲了两个故事,对这种被作家本人称之为“建筑术”的做法,有些人认为是失策,如英国小说家本涅特便直言不讳地指出,这部小说不是一部,而是两部,出现这种局面是作家兴趣分散了,另一些人则提出相反意见,如阿米斯认为虽表现为两个故事,但两者均以婚姻为题材,又是互为补充的,^{〔1〕}这一看法更合理,因为两个故事尽管在具体面貌上不同,人物之间却往往具备可供连接的亲朋关系,这实际上已克服了两者在表面上的割裂,而形成一种微妙的互补语势,这种语势的存在,一定程度上也造成了两场卧轨事件的前后呼应;还受到了语调控制的作用,整部小说始终保持着一种平和稳定的叙述格调,这也使一句“这是不祥之兆”的判断所成功隐含的托尔斯泰的某种预计,在文字的进展中细水长流,终于再度演化为了悲惨的事实。可见,几种语言控制方式错综复杂地发挥作用,共同显现出了《安娜·卡列宁娜》的独特小说世界。从这个例子不难体会到,我们的讨论始终牢牢建立在小说虚构故事的优势性及其语言的换喻性特征上。

上述分析诚然都紧紧立足于小说语言展开,但它们毕竟是选择后的结果,就是说,我们分析小说语言自主控制的这些具体表现之初,已经对小说语言作了某种程度的梳理和归纳,在这个意义上,我们称上述分析得出的结论为小说中文字自主控制的狭义表现,它关心的是可见的、有形的文字。我们有必要进而关注小说语言中无形的一面,讨论它是如何起自主控制作用的,这构成小说中文字自主控制

〔1〕 阿米斯:《小说美学》,傅志强译,北京燕山出版社1987年版,第180页。

的广义表现。

(三) 小说中文字自主控制的广义表现

无论小说家还是读者,他们创作或阅读小说之际,都是把小说当作整体来对待的,整体性观照大于选择性处理,简言之,小说家写一部小说的过程本身,读者读一部小说的过程本身,都是一种语言行为,语言覆盖着一部小说的全部要素。语言在小说全部要素中的整体生成,也就等于小说的意义生成。在这个意义上,我们称小说诸要素的整体创造为小说中文字自主控制的广义表现,它自然没有完全脱离具体可见的语言,却已进而将触角伸展到语言无形、上升的一面,这就是小说中的话语力量。

也如同前文所指出的,话语在诗歌中的运作和在小说中的运作,由于语言性质的不同而呈现出不同特征。对诗歌来说,话语力量集中体现为意在言外,这归功于音韵节奏等诗歌诸要素的协作,声音在此起到了至关重要的作用,隐喻效果也是由此形成的。小说则不然,它的意义传达基本不诉诸声音,而主要通过文字的排列组合获得实现,换喻效果也由此获得了基本保证。这样,我们讨论小说中的话语力量,便需要把意义的发生和字词句段的前后逐次推进联系起来考察,而字词句段的前后逐次推进,在大范围内已超越了操作层面,将小说中诸要素的运作悉数囊括在内了。

具体地看,时间的相对可逆性和作者的在场性,使事件和人物这两种成分在小说中格外引人注目。就事件这一方面而言,我们首先可以探讨,现成先在于小说家意识中的思想意义取向如何一步步被语言客观化、成为话语层面上可赖以平等交流的思想意义,这就是小说的主题问题。接着,意义的运作总有具体形象的实现途径,无法不依据一定的逻辑来展开这条途径,这又呼唤我们去探讨小说的结构问题。再就人物这一方面而言,我们面对着小说家和小说中人物之间的交流

关系,小说家是如何既亲密投身于小说世界中去、又确保自己不失控的?这在浅层次上涉及小说的视角问题,在深层次上涉及小说的在场问题。最后,事件成分和人物成分,尽管更需要小说家付出创作的努力,但不为小说家所独有,小说本体的完成离不开意义在接受中得到确认,小说世界是如何被我们观看到、从而获得完整生命力的?这还涉及小说的延存问题。这些要素合起来,基本上涵盖了小说在想象中进行的虚构活动,代表了话语在小说面前所作所为的基本方向。

话语在上述要素中的运作,归根结底是基于语言的,它作为小说中文字自主控制的广义表现,已经包含了小说中文字自主控制的狭义表现,我们通过分析广义表现,已经可以自然地将狭义表现吸纳在内。另一方面,世上没有相同的小说,不存在重复的小说世界,因为,构成小说世界的各要素之间的每一次错综协作,都始终是崭新的。就此而言,小说中语言的自主控制已不再只是纯粹的理论问题,而更是充满无穷变化、孕育着无限可能性的实践问题。在此我们仅对主题控制这一形式稍加说明。

考察主题这道意义进入小说的首要门槛,是考察小说在话语前的初始反应和处理态度。换言之,主题在小说中是一个语言问题,主题的显隐程度,来自语言的自主控制力量的显隐程度,这一点事实上被许多小说家所承认,在他们眼中,“决定作家对主题进行选择的因素同时也决定着他所使用的语言”〔1〕,主题不是先于或者独立于语言的东西,而就包含在语言中,体现了语言把意义调配出来的一种可能、一条途径。缘此,小说中的主题就不是外在现成的,而是内在生成的。许多优秀小说家的经验可以佐证这一点,比如昆德拉就特别反

〔1〕 塞米利安:《现代小说美学》,宋协立译,陕西人民出版社1987年版,第212页。

对把小说的主题思想系统化,而主张真正成功的小说总能实现思想的“非系统化”〔1〕,奥威尔认为即使要在小说中揭露某个谎言,也得同时使这种揭露成为一次“审美的活动”〔2〕,基于话语的这种积极生成力量,主题也不再是可以供小说家随意牵扯的提线木偶,而会将小说家在话语中的有限地位深刻地显现出来,略萨指点得好,不是小说家选择主题,而是小说家被主题选择。〔3〕我们举三组例子。先看第一组:

(1) 葛利高里从前线回来的时候是一个人,再回到前线去的时候却变成另外一个人了。那种从母亲的乳汁里吸吮的、培育了一生的哥萨克气质战胜了伟大的人类真理。……葛利高里作为一个出色的哥萨克重又回到了前线;从心眼里不能跟这场荒谬的战争妥协,但又忠实地维护着哥萨克的光荣……(肖洛霍夫:《静静的顿河》)

(2) 他回头望着那所宅第,说道:“雪白的,很漂亮,是不是?那是汗水浇成的,黑鬼的汗水浇成的。也许他还嫌白得不够,不大中意呢,也许他还想浇上点白人的汗水呢。”(福克纳:《烧马棚》)

第(1)段典型地体现了传统小说中作者的全知视角,葛利高里一方面目睹战场上司务长鞭打无辜的犹太人、哥萨克士兵抢百姓钱财和轮奸年轻女子、枪杀和出卖军官、任意砍杀俘虏等种种轻视生命的劣行,心生悲悯之情,逐渐开始从懵懂中学会反思战争的意义,另一方

〔1〕 昆德拉:《被背叛的遗嘱》,孟湄译,上海人民出版社1995年版,第162页。

〔2〕 奥威尔:《我为什么要写作》,董乐山译,上海译文出版社2006年版,第102—103页。

〔3〕 略萨:《给青年小说家的信》,赵德明译,上海译文出版社2004年版,第17页。

面,血液里流淌着的哥萨克气质,又使他跨上战马后立即变成了沙皇忠实的战士,他时常无法拒绝这份功勋。这每每显得矛盾的境况,其实也是小说的主题,它被肖洛霍夫毫不掩饰、颇为明显地照直写出来了。不是只有传统小说才会出现这样的对主题的明写。第(2)段中,黑人和白人之间难以调和的种族矛盾和冲突,同样是这篇小说的主题所在,它也被现代小说家福克纳用十分直白的方式给一下子挑明了。这都属于主题偏于现成的例子。再看第二组:

(1) 三兰子妈妈不停地擦眼泪,“痴孩儿你想让他把你领出村子,忘了自己是鲢鲢呀。一辈子就该着土里刨食,你逃不开这命呀。谁的心眼能有老天爷多?你再别跟他老人家动心眼儿,千万!千万!这是个报应啊,好孩儿你今生记住吧,记一辈子!……”

亲爱的肥你再不要泣哭,我已经无数次地吻去了你的泪水。亲爱的肥,紧贴在我身上吧,这样一路,这样一生!我们逃出来了,我们去找自己的生活。瞧瞧,时代真的变了,我们再不用像你的先辈们那样,赤脚穿过野地。(张炜:《九月寓言》)

(2) 在第二十七街和联邦街口我们下了车,这些愚蠢的旅伴总算松了一口气。我们的破破烂烂的手提箱又一次堆放在人行道上;我们还有更长的路要走。不过没关系,道路就是生活。(凯鲁亚克:《在路上》)

第(1)段中的两则对话和心理描写,显然构成了这部小说的主题思想,“鲢鲢”是一种剧毒的海鱼,拿它来比喻人,是什么意思呢?小说里独眼老人的解释,和最后龙眼出走时的心理活动,都提示我们,“鲢鲢”是“停吧”的谐音,这意味着故事就表现村人保守僵持的一面吗?被骗走贞操的三兰子的妈是这样看的,可细品味又不尽然,故事里分明写了两代

人,年长一辈信奉“停吧”,年轻的少男少女们却充满了奔放的活力,“我们逃出来了,我们去找自己的生活。”龙眼心里这声这最后的告白,不是很清楚地端出了人儿在大地上自由奔跑的一面吗?所以,它是个有关停下步子和不停奔跑的、拥有双重变奏主题的故事。第(2)段则以平静的心理活动描写,在不经意间言简意赅地解释了小说题目“在路上”的含义,身为“垮掉的一代”代表人物的小说家,其打破终极意义设置、只重瞬时意义体验的后现代主题,在小说中同样是通过一帮小青年的奇怪举动被我们领略到的。这组例子的特征是,尽管仍不乏某种现成赋予的意味、却已开始出现向生成性力量积极转化的态势。再看第三组:

(1)“今晚我们斗的是十足的大象,”小伙子高兴地说。

“他们都是**有角**的大家伙,”曼努埃尔同意地说。

“你抽了**最坏**的签,”小伙子说。

“没关系,”曼努埃尔说。“**牛越大,给穷人们吃的肉越多。**”

(海明威:《没有被斗败的人》)

(2)我讲演的题目是《**下意识和荒诞派文学是否有前途?**》。

我还在讲着的时候,就已经可以感觉到听众不同意我的意见。先是一阵咕哝和咳嗽之声,继之以敌意的沉默。(辛格:《皮包》)

第(1)段中加着重点的话,在幽默风趣中寄寓了穷斗牛士曼努埃尔多少生活的辛酸感,明明是越大的牛斗起来越有危险,但一个为生计所迫、靠斗牛养家糊口的穷人,首先想到的却是斗牛获胜可能带来的经济收入,这句带有绝妙反讽意味的自嘲,便流露出曼努埃尔虽处困境却仍乐观旷达的性格,丝毫不露破绽地把小说的思想主题给生成出来了,接近我们前面分析过的小说中仍体现为换喻的深层隐喻。第(2)段写“我”去某地作报告,不慎丢失了皮包引出的一连串奇遇,令人

莞尔的是，“我”要作的报告题目居然就叫“下意识和荒诞派文学是否有前途”，这恰到好处地展示了生存乖谬性主题的自然生成。在这组例子中，主题完全是生成性的，它高度自然地融化在了小说故事中，显示出小说家深厚的创作功力。

以上三组例子，大致体现了主题由偏于现成向偏于生成逐渐拓深的程度变化，语言见证着这种变化，个中微妙的阅读体验，非小说实践本身难以言传。

二 小说中语言自主控制的过程

以上探讨的小说中自主控制的临界点，还属于小说中语言控制特殊性的静态方面，它的具体表现是通过动态方面、即小说中语言自主控制的过程实现的。立足于意识和语言的关系图式，我们可以将这一过程大体划分为下面三个阶段。

第一，在创作起点上，一旦小说家选择了故事的某个入口，不论他是否在意，都有一道语言的闪电一下子照亮了他，这闪电飞快照示出故事的情境氛围，又即刻归于暗淡，但由此小说家在开端一瞬间已经悄然有了对整个小说世界的某种预计。从巴金、托尔斯泰到海明威、萨特再到卡尔维诺，小说家们都被这道语言的闪电深深击中了，它客观地拉开了现实世界和小说世界的距离，开启了虚构的自由。故事慢慢挣脱海明威笔触而获得自动进展前，为什么海明威当它是故事而不是现实？回答是，海明威已经从现实中脱颖而出，一头钻进了语言照示给他的故事情境氛围。当各种暧昧形象挤满卡尔维诺头脑时，他选择这形象而不选择那形象，依旧是故事情境氛围在语言照示下供给他一瞥的结果。语言的深层动因是作为客观性的理性。王安忆说，小说创作“不管怎么样都要有理性的力量，否则的话你凭什么选择这个片断，而没有选择另外一种片断？”选择的行为本身就已经是理性在起作用

了,更确切地说,理性把故事的选择权通过语言分配给了小说家。这形成了小说中语言自主控制的浅层阶段。

第二,在故事的自动运行中,小说家的意识活动时常会有所作为,甚至可能任意僭越,而故事的失控将同时溶解小说家和读者的看护力量,导致作品客观性的危险放逐,小说家的意识总是在同语言进行着搏斗,意识总在不断调整自己的方向,以更好地去适应语言,方向的调整离不开理性参与,这又把小说家带到对新的入口(从而也就是新的故事情境氛围)的选择上来了,得痛苦舍弃有违客观进程的思想火花,也得惨淡开掘符合客观进程的一鳞一爪,在无数故事情境氛围的此消彼长中,一部小说才得以构思和传达。正是在这一阶段上,小说体现出了价值维度上的理想与欠理想、成功与欠成功之别,如前所述,意识性始终不同程度地围绕主体自我这一光亮中心而展开着,当小说家无法走出意识性樊篱、总有意无意把自我置入小说世界的光亮中时,这样的小说会因其主观色彩而削弱话语力量,而当语言在搏斗过程中战胜小说家的意识性、让自我超越主体性而成为世界的一分子时,这样的小说才真正打开了话语的空间,和我们每个人都寓居于其中的生活世界接通了。这形成了小说中语言自主控制的中层阶段。

第三,随着创作渐入佳境,语言的自主控制力量也渐趋平稳,这使故事敞开了一个迥异于现实世界的崭新小说世界。语言对人与世界融会一体的见证,带给小说家强烈到无法抗拒的随顺性,此时,作家的思绪笔触紧紧跟着语言走,他欲罢不能,全身心欢快地沉浸于语言焕发出来的强大磁场中,诚如王蒙对王安忆小说语言的感叹,“得得得得,老是一个腔调”〔1〕,小说家就在语言的自主控制力量中随机捕获

〔1〕 王蒙:《沪上思絮录》,见林大中等主编:《九十年代文存》下卷,中国社会科学出版社2001年版,第27页。

各种极端活跃的机缘,其最得心应手、兴会酣畅的创作状态莫过于此。王安忆自己说得很精到,“这个东西要求我是怎么样写我就怎么样写。”〔1〕不是写作把讲故事的权利分配给了王安忆,而是故事把写作的权利分配给了王安忆,故事是最重要的,它并不前于语言,而是就见证着语言说出的和未说出的意义。到了这一阶段,由于语言超越了意识,担当起自主控制的动力,我们在语言中交流对意义可能性的观看结果,客观的话语力量运作出来了。学会拥抱语言的控制力量,可谓小说家一生的功课,古今中外成功的小说家对此无不会心。这形成了小说中语言自主控制的深层阶段。

小说中语言的自主控制力量同样体现在接受活动中。在浅层阶段上,读者凭借某种理性认知准备打开一部小说,首先感受到了小说特有的语言风格。进入中层阶段后,他一头扎进小说敞开的世界难以自拔,需要不断及时调整自己的意识活动,而保持一种积极的姿态,这种姿态愿意被小说语言有机地吸纳。再到深层阶段,他又会根据小说的内在语言力量调节自己的解读策略,让消极解读向积极解读改进,充分引导出语言的机能,一部小说的意义才得以理解。作品总与保存者相关,保存和创作都不是认识活动,而是置身于作品中的存在者之敞开。〔2〕游戏为观赏者存在,观赏者使艺术作为游戏的意义得到呈现。〔3〕小说的接受实践也证实着现代文学本体论。

我从狭义和广义两个层面讨论了小说中语言自主控制能力的表现,它们已能证明语言和意识不离不弃的关系,以及语言对意识的超

〔1〕 王安忆:《王安忆说》,湖南文艺出版社2003年版,第54页。

〔2〕 Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, The Crossroad Publishing Company, 1975, 71.

〔3〕 Gadamer, *Truth and Method*, The Crossroad Publishing Company, 1975, 99.

越。这里的语言是换喻语言,这里的意识是虚构意识。意识和语言作为动态关系图式的两极,分别得到了详细的阐述。我们已相当接近小说本体了。在最终逼出小说本体之前,还余下最后一道工作需要从正面完成,那就是:小说中语言自主控制与存在的客观性之间,究竟呈现为何种关系呢?这便关涉小说中语言自主控制与本体论的关系。

第三节 小说中语言自主控制与本体论的关系

当语言在小说中逐渐生发出自主控制力量后,小说为什么会让我们领略到存在的客观性?这两者之间,具备超越于主观经验感受之上的合法性联系吗?

如果不追问这一问题,我们就在思想背景上默认了海德格尔以来的“语言论转向”力量,就是在以海德格尔为代表的现代本体论视野内看待小说。但是,这视野是不是唯一的全部?是不是一个无可质疑的前提?

我们感到需要认真追问这一问题。因为现代思想已经不同程度地触及了这一前提的合法性。从前面的论证中可以看出,我们用意识和语言之间的动态关系图式观照小说本体,反复申明语言性对意识性的超越,显然受到了德里达解构思想的影响。德里达正是用文字的书写活动对抗海德格尔有关“存在”思想的在场形而上学性的,换句话说,德里达和海德格尔的立场正好是相反的。问题于是出来了:一方面,德里达对意识性的形而上学症结的揭露,使我们深获启示,在看待小说本体时不再满足于、局囿于故事在意识活动中的自动运行这单一极了;可另一方面,我们知道,德里达又是旗帜鲜明反对本体论的,在他的解构主义视野中,本体论只能处于声名狼藉之境,他对意识的解构恰恰是他反对本体论的一个理由,他对本体论的界定,即“被假定的

关于现实的话语的可能性,起决定作用并可以被确定的逻各斯或存在一现时”(详见第三章第二节)^{〔1〕},事实上他的确多次表示过,本体论是“形而上学文本的全部基础”^{〔2〕},它是一种先验的东西、^{〔3〕}一种在在场的表象下摇摇欲坠的东西,^{〔4〕}对此的一条理由就是本体论“把语言强加给存在”^{〔5〕},而其语言其实是语音,海德格尔便被他认为仍支持着“语音中心主义”^{〔6〕},仍体现着“语言学形式的霸权”^{〔7〕},现象学便因其在场的虚幻性而仍依附于古典本体论、古典形而上学,^{〔8〕}那么,当我们在思想背景上吸收了德里达的有益成果、试图用语言来超越意识时,我们能将这一点视为小说本体吗?这样做的动力在哪里?我们这种上升到本体论层面考虑问题的意图,是否合法呢?

仍然要从德里达对形而上学的批判初衷说起。德里达把传统形而上学概括为逻各斯中心主义。逻各斯中心主义在他看来主要有两点表现:第一,它完全抹去能指,自以为在保护着言语;第二,它也完全抹去文字,以为只有抹去文字才能更准确地传达(口头)能指、确保最大限度的统治优势,^{〔9〕}胡塞尔的现象学就仍深信对意义的理解和解释无法在口头话语之外发生,^{〔10〕}从柏拉图到卢梭到黑格尔再到索绪尔,文字遭到贬斥的主要理由,就是它成了一种背叛生命、外在于精神和呼吸

〔1〕 德里达:《文学行动》,赵兴国等译,中国社会科学出版社1998年版,第81页。

〔2〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第25页。

〔3〕 同上,第69页。

〔4〕 同上,第100页。

〔5〕 德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第30页。

〔6〕 德里达:《多重立场》,余碧平译,三联书店2004年版,第12页。

〔7〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第30页。

〔8〕 德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第31—32页。

〔9〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第415—416页。

〔10〕 德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第41页。

的非语音因素。〔1〕这样,逻各斯中心主义(自以为)抹去能指和文字后的结果,是意义处在了优先地位,〔2〕由此演化出了一系列二元对立的形而上学范畴。德里达怎样揭穿逻各斯中心主义的形而上学面具呢?

他很有力地抓住了“逻各斯→音素→声音→意识”这条关键线索。言语活动是通过表音符号进行的,表音符号使我们感动,〔3〕但这种感动是一种幻影,言说者的这种在场其实是一种被他自己所听见的纯粹自我影响结构,因为声音把意识发生出来的意义理想化、重复化了。德里达反复指出,声音是意识,〔4〕确切说是一种自我主体意识,所谓意识,是“作为被把握的对象的认识和自我认识”〔5〕,它体现着“经验的主体的一面”〔6〕,一个人对他人讲话时以为自己对后者亲自在场着,但由于声音在世界上扩散时遇不到任何障碍,它就产生出一种“只与自我发生关系”〔7〕、可被言说者随意支配、绝对接近自我的纯粹自我影响效果,〔8〕使在场成了一种幻觉,他的言语对他人来说不可还原,“直接性是意识的神话”〔9〕,这当然导致了声音和理想性之间的同谋关系,〔10〕活生生的意识,究其实质是“直接面对自我在场的”,〔11〕意义在“自我意识中自身在场”〔12〕,这一来,绝对在场不但在

〔1〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第34页。

〔2〕 同上,第19页。

〔3〕 同上,第350页。

〔4〕 同上,第25页。《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第19、101页等。

〔5〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第416—417页。

〔6〕 德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第48页。

〔7〕 同上,第73页。

〔8〕 同上,第101页。

〔9〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第238页。

〔10〕 德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第98页。

〔11〕 同上,第55页。

〔12〕 德里达:《多重立场》,余碧平译,三联书店2004年版,第5—6页。

近代便已经意味着主体性，〔1〕而且整个现代形而上学都延续着“自我意识的在场”〔2〕，例如胡塞尔的意向性结构（德里达称为“意谓”）仍属意义的在场，〔3〕其先验还原由此就变得不再可能了。〔4〕根据这些相当深刻的理由，德里达揭示出基于在场的言语活动的意识性的不可靠，这个揭示同样包含艺术家的创作活动，我们也正是据此充分获得了吸收德里达解构思想来理解小说、超越意识性这单一维度去研究小说的信心。

面对两千年来根深蒂固的逻各斯中心主义，德里达从书写活动入手进行解构，这种书写活动围绕文字展开，这种解构策略则是延异（或曰分延、痕迹、补充、替补等）。延异对准着逻各斯中心主义以语音为中心所引发的意识性，这点德里达表述得很清楚，他指出，痕迹的生成过程是一种排除着动机的能动运动状态，〔5〕动机的被排除过程，显然意味着意识性的被超越过程。超越意识性需要超越其赖以在场的温床——语音，文字无疑是最有力的武器。与索绪尔等人有关“语言独立于文字”的传统看法不同，德里达坚持认为文字出现前无语言，语言首先就是文字，它包含着原始文字，〔6〕文字就是分延，〔7〕分延就是书写，〔8〕书写就是替补，〔9〕文字、书写、分延、替补等说法，在德里达那儿几乎是一回事，如果说，给文字学打上了括号的逻各斯中心主义以语音展开意义，文字书写活动则以文字展开意义，〔10〕至少在这里的

〔1〕 德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社 1999 年版，第 21 页。

〔2〕 德里达：《声音与现象》，杜小真译，商务印书馆 1999 年版，第 80 页。

〔3〕 同上，第 42 页。

〔4〕 同上，第 105 页。

〔5〕 德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社 1999 年版，第 70 页。

〔6〕 同上，第 18、50、73 页。

〔7〕 同上，第 389 页。

〔8〕 德里达：《声音与现象》，杜小真译，商务印书馆 1999 年版，第 131 页。

〔9〕 德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社 1999 年版，第 408 页。

〔10〕 同上，第 230 页。

表述中,意义仍是合法存在的。小说当然也是一种书写活动,按此,它具备超越形而上学的能力,但德里达引入文字书写活动的最终目标是解构形而上学,本体论也在他解构之列,那么,当我们吸收德里达上述用文字书写活动超越意识性的思想去探讨小说本体时,会不会自相矛盾、动摇小说本体论自身赖以成立的理论基础?德里达在揭示意识性的自我主体性局限时不忘把“文学理论家或艺术家”包括在内,〔1〕那么,被在超越意识性后所形成的视野中加以看待的小说,还能成为本体论的研究对象吗?

在这个问题上,德里达表现出某种矛盾姿态。一方面,提出书写策略时,他把书写活动界说为“主体完全不在场但在死亡之外仍进行活动的符号”〔2〕,书写作为分延和补充,使在场分裂、推迟,同时又使之原初期限移异;〔3〕但另一方面,谈到延异策略时,他又指出,延异的后果是“主体惟有在与自身分离中、在生成空间中、在拖延中及在推迟中才被构成”〔4〕。前一方面认定主体在书写中不在场,后一方面认定主体恰恰在延异中在场。鉴于书写和延异在德里达解构思想中的等义性,我们有理由问:主体在书写(延异)活动中究竟是否在场呢?

按德里达,在场是意义的在场,只要是在场,便涉及意义,问题于是就相当于:当超越在场形而上学后,意义还有吗?据此,深入一步看,上述矛盾姿态其实涉及德里达对意义的理解。

一方面,德里达声称,语音的本质就在于企图创造、接受、表示和收集作为逻各斯的思想意义,〔5〕自以为贴近存在的意义,〔6〕这里,

〔1〕 德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第72页。

〔2〕 同上,第118页。

〔3〕 同上,第111页。

〔4〕 德里达:《多重立场》,余碧平译,三联书店2004年版,第33页。

〔5〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第13页。

〔6〕 同上,第15页。

意义显然作为形而上学逻各斯中心主义的产物而受到强烈抗拒,胡塞尔现象学的核心概念——意向性结构,也因其指称“意义的在场”而招致批判,〔1〕从这些论述看,德里达驱逐意义的动机相当果断。但另一方面,德里达给人的印象却又不想彻底抛弃意义,他说道,离开了痕迹的分延运动,“意义就不可能产生”〔2〕,替补活动可以获得意义,符合原始文字概念的文字的书写活动也可以展开意义,从这些论述看,德里达在论述自己的解构理论时,又肯定了意义的存在价值。当批判形而上学时,意义成了靶子,当提供批判形而上学的理论策略时,意义则又成了可依赖之物。那么,作为形而上学的意义和作为解构结果的意义有本质区别吗?

德里达本人没有给我们一个明晰的答案,相反,在某种程度上他意识到了这种矛盾,而承认“所有的意义表示都是模棱两可的”〔3〕。但纵观德里达有关论述,应该说 he 仍然未取消意义在解构行为中的存在,他说过,“形而上学总是企图通过各种名目使得意义的在场脱离延异”〔4〕,这表明,德里达并不完全驱逐意义的在场合法性,只是认为形而上学使意义脱离了延异、成为自我在场的结果,他不否认重提意义的可能性,不否认“意义的在场”的再度可能,但这时,意义的在场合法性应当从延异活动中得到保证,也就是说,真正的意义不是现成的自我在场的结果,而是延异活动生成的结果。

如果上述理解不错,我们不难进而理解德里达有关文字补充言语、写作重新占有在场的思想(详见第九章第二节),在德里达那里其

〔1〕 德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第42页。

〔2〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第88—89页。

〔3〕 德里达:《多重立场》,余碧平译,三联书店2004年版,第21页。

〔4〕 同上,第36页。

实存在着两种在场,一种是排除了延异的在场,它藉由语音施行纯粹的自我影响,得到的是形而上学的意义,另一种则是有延异行为参与和保证的在场,它通过文字书写解构语音对自我意识的影响,得到的是超越了形而上学的意义。意义并没有遭到德里达的彻底放逐。他把痕迹(延异)视为“延长与保留的双重运动的统一性”〔1〕,被保留的不恰恰就是新的意义吗?德里达没有放弃意义。这也可以视为德里达虽反对逻各斯中心主义、却并未因此走向另一种主义——书写中心主义的原因,〔2〕不是用一种主义去简单取代另一种主义,那意味着意义本身的连续性仍是合法的。

由此反思德里达关于本体论的态度,我们也获得了新的视野。德里达固然将海德格尔的现代本体论思想看成仍以语音为中心的逻各斯中心主义的典型,但他意味深长地告诉我们,倘若没有海德格尔本体论问题的提出,他的解构思想也就无从展开。〔3〕事实上,我们会发现,德里达对本体论的理解可能过于绝对,有把本体论简单化、以利于供自己解构的嫌疑,例如他说,文字学必须着手破坏的逻各斯中心主义,包括“科学性的概念、规范”、“存在—神学”等“封闭体”〔4〕,逻各斯时代不幸夹带着“形而上学—神学之根”〔5〕,从这些表述可以看出,被德里达当成了解构对象的本体论,实际上是本质意义上、神学意义上的本体论,前者作为形而上学本体论,已被现代立场上的后形而上学本体论所超越,后者同样无法穷尽海德格尔本体论的内涵,〔6〕德里

〔1〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第123页。

〔2〕 德里达:《多重立场》,余碧平译,三联书店2004年版,第14页。

〔3〕 同上,第11页。

〔4〕 德里达:《多重立场》,余碧平译,三联书店2004年版,第40页。

〔5〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第16页。

〔6〕 海德格尔本体论思想与神学的关系需另文专题探讨。这涉及海氏前后期思想上发生的某些变化。但在我看来,《存在与时间》一书给出的基础存在论证,已从根本上代表了海氏的本体论思想。

达似乎有些急于把本体论当作自己解构思想的靶子,他对于本体论的理解因此显得有点儿狭窄化。纵然如此,鉴于德里达仍在解构运动中为意义保留下了合法的地盘,他对(被他在某种程度上狭窄化了的)本体论的攻击就不影响我们既吸收解构思想、与此同时又开展本体论研究,毋宁说,当德里达用文字书写不断对抗意义的现成在场性时,他无形中向我们展示出了一种新的意义交流方式,那就是意义的生成性在场,无穷尽的延异过程就是一种新的生成过程,它依然孕育着新的意义可能性,这和本体论的现代发展方向是存在着某种相通之处的。

例如,小说的延存就是延展与保存这双重活动的统一:每个时代的读者从各自不同境遇出发解读小说,获得各自不同的理解成果;而透过时间差与空间差,小说又将世世代代变迁着的无数解读成果缓慢地吸收回自身。从实践角度看,小说本体就包括延展对保存的激发和保存对延展的回归。一个简单的例子是,清人陈忱的《水浒后传》、俞万春的《荡寇志》和今人褚同庆的《水浒新传》,站在不同的立场上续写、反写和改写了《水浒传》,分别重新赋予了梁山好汉不同面目,而在这种种形态变更中,《水浒传》的故事根基仍岿然存在着,它被延入了滋养着它客观生命的历史长河。

这一点也可以从解构主义文学批评对意义的依然认可中清楚看出来。美国耶鲁学派解构主义批评的代表理论家希利斯·米勒在出版于一九八二年的颇有影响的专著《小说与重复》中,运用解构主义方法探讨《吉姆爷》等七部英国小说名作中普遍存在着的两种相互交织的重复结构,就是在认可小说中仍存在意义这一前提下进行的。在此之前,米勒钻研过乔治·布莱的批评意识现象学,作为深受现象学思想影响的批评家,布莱的主要出发点当然是意识,他由此认定,批评“必须把发生在另一个人的意识中的某种东西当作自己的来

加以体会”〔1〕,米勒则站在解构思想立场上反对这种观念,他更感兴趣的是一部小说中无法被小说家本人的意识所范围的重复性现象,他试图探索这些重复现象发生作用的方式,从中推导出意义,即关心“意义怎样从读者与页面上这些词语的交接中衍生而出”〔2〕,这样,布莱那种基于有关意识的假设系统所作出的单纯现象学描述便显得不够了,重复性现象并不是小说家意识安排下的东西,它应该是接受解构阅读分析的对象,为此米勒引进的策略也是语言,他通过读解小说页面上的语词,对这些小说进行了一次有趣的解构批评,请看,意义在此遭到放逐了吗?

基于以上分析,小说本体论研究一方面获得了积极吸收解构思想的信念,另一方面又不因为德里达对本体论的解构态度而失去合法性。小说是一种文字书写活动,在解构主义思想视野中,它本身就已是一种富有意义的延异行为,小说超越形而上学的优势性,根本理由也就在这里,这种优势性之所以又在各种文学样式中占据突出地位,则是因为小说虚构故事的优势和语言上的换喻性特征,使想象在小说中发挥出力量。如果沿着德里达的思路,在解构逻各斯中心主义的效能方面,汉字写成的小说甚至比西文写成的小说更胜一筹,但这并不是关键,关键是看到,无论用汉字写还是用西文写,小说语言充其量在语音因素方面保留下了纯粹的能指游戏功能,除此之外,起自主控制力量的完全是被书写出来的文字。德里达诚然说过“文字并非言语的图画或记号”这样的话,〔3〕但我们要知道,这句话中的图画意指载体,文字当然不再是机械记录和传达言语的被动载体,而是抵制言语形而上学的武器,小说中由文字组织而成的语言,以其想象性在

〔1〕 布莱:《批评意识》,郭宏安译,百花洲文艺出版社1993年版,第263页。

〔2〕 米勒:《小说与重复》,王宏图译,天津人民出版社2008年版,第4页。

〔3〕 德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第63页。

我们面前展现出无数幅形象、具体的图画，由此形成的小说世界带出了存在的客观性。小说中语言的自主控制，终于和存在的客观性有机融通了。

至此，前面的一系列论证终于被我们从根本上贯联起来了。我们终于逼出了小说本体。

结 语

小 说 本 体

立足于超越形而上学的现代视野看,小说本体指称小说的存在方式。在思想背景上,我吸收现代以来意识哲学和解构哲学的学理成果,从意识和语言的关系入手,把小说的存在看作虚构意识和换喻语言这两极之间的一种动态交流活动,在这种交流中,一方面,虚构的故事获得了自动运行的态势,故事是绝对的,讲故事是相对的,另一方面,字词句段层面上的狭义换喻性语言,以及广义的话语本身,又以不同的显隐程度自主控制着故事的自动运行态势,一个超越了现实世界、富有多层次情感逻辑的小说世界被理性看护下的想象活动运作出来,它具体显现出了客观的、富于深刻人文关怀的存在。

对小说本体的研究构成了小说本体论的任务。小说本体论不同于小说叙事学、小说形态学、小说结构学、小说语言学和小说修辞学等现有理论体系。这些现有理论体系取得的成绩是值得充分肯定的,但肯定之余,面对它们,我感到一个关乎小说艺术运作深邃奥妙的关键问题还远没有获得充分对待,那就是小说本体。例如,小说叙事学侧重主体方面的思考,回答的是“怎样写小说”这问题,小说形态学侧重客体方面的思考,回答的是“什么是小说”这问题,与它们都不同,小说

本体论侧重主客体关系的思考,回答的是“小说如何存在”这问题。在某种程度上,现有理论成果也涉及这个问题,但当它们谈到本体时,或简单带过,或从研究者自我理解出发,如小说叙事学提出“叙事的本体结构”,但没说明本体指什么,小说形态学关心小说的自身存在,具有本体论意义,但把本体理解为“事物本性”。诸如此类,在我看来都还有很大的理论再探讨空间。不独如此,现有理论体系的一个可改进之处还在于,每每忽视了理论建构对现代性和后现代性思想学理背景的有效嵌入,致使理论往往显得被从外部人为地加以建构,内在的问题逻辑有时显得并不自然,有局限于个体主观经验感受的某种共性。考虑到理论研究的批判性推进确实是现代知识分子的应有职责,我们今天研究一种理论,就不能再满足于各种程度的自创,而应该积极吸收新视野中的合理思想成果,让理论建构焕发出与时代进行对话的有效性。这也是本项小说本体论研究的最终目标所在。努力在现代视野中对小说这种最为人们喜闻乐见、却也最为人们习焉不察的文学样式作出新把握,诚然不容易,却包含着极大的乐趣,我希望通过它也来进而探索文学理论建构的现代特征。

具体地回顾,小说本体论是在文学与理论的不容性与相容性这一研究立场上被逐渐展示出来的,它作为一种文学理论的有效性主要体现于下面三方面。

(1) 它实现了事实与价值的统一。小说本体论的如上建构,超越了形而上学文学本体论对小说的控制,它既不再使小说本体本质化,也摆脱了对小说存在的本质主义理解,因为它根本就无意于为小说这种文学样式下“是什么”的定义。小说本体存在于虚构意识和换喻语言的动态交流过程中,这一结论一方面从事实角度指出,意识性因素和语言性因素在小说中确实客观地并存着,小说家对故事的想象总离不开主观意识活动的参与,故事的自动运行总和意识有关,但当他开

始写小说,语言必然就已开始起控制作用了,无法片面地强调二者中的任何一方;另一方面,这一结论又从价值角度指出,在小说中,理想而成功的状态和效果来自意识性因素向语言性因素的积极随顺,或曰语言性因素对意识性因素的积极吸纳,非理想而欠成功的状态和效果则来自意识性因素对语言性因素的消极支配,或曰语言性因素向意识性因素的消极谄媚,这也是区分小说水准优劣的基本标准。小说本体论不否认意识性和语言性在小说中的共同存在,但认为后者更根本、更重要、对决定一部小说成败而言更关键。

(2) 它实现了说明与描述的统一。由于不再依照形而上学的思想方法替小说下定义,我们得到的小说本体就不呈现为一种静止、僵固的本质性界说,而呈现为一定程度的既定性反思和一定程度的开放性描述的有机结合。一方面,在超越形而上学这一根本立场上,理论逻辑可以而且需要被生活世界所接纳,同样作为知识分子的职责所向,理论须担负起对研究对象进行反思和批判的使命,这就要求我们不是满足于现状、而是努力对现状予以提炼概括、作出有力说明。另一方面,在丰富多变、日新月异的小说实践面前,小说本体论作出的上述说明又只能是处于某种特定时空中与水平层次上的既定性说明,在这种情况下,小说本体论保持自身开放色彩的举措,是积极兼容各种不同的小说,主动把它们放在意识和语言的动态交流图式中加以考察,看其在何种程度上激活了这个图式,又在何种程度上对这个图式提供了补充的可能,这已不是从图式出发进行的决定论推衍,因为图式本身已不是一种定义,它表达出一种关系,这种关系中的两极是一切小说都离不开的基本要素,小说的各种新的可能性可以改变两者的具体交流关系,却无法从根本上动摇这一关系的存在本身。

(3) 它实现了创作与接受的统一。由于小说本体不局限于人的意识性这单一极,而是充分引入了语言的力量,小说本体就不再流于

主观活动,而是拥有了可以在不同人之间获得交流的客观性。对这种客观性提供主要保证的动力是语言,换喻性语言。若不再从工具性意义上理解语言,而视语言为意义,小说家通过语言向读者传达自己的意义、读者通过语言寻获小说家自己的意义的传统做法便不再合法,语言作为意义本身将各种可能性从小说世界中配置给了小说家和读者,这使我们每个人看到的小说世界都不可重复、绝无雷同。正因有了语言这一客观平台,小说本体把小说家写小说的活动和读者阅读、欣赏、理解、解释小说的活动成功打通了,创作维度和接受维度在此获得了互动的交流,小说本体就是一种充满历史感的本体,它不是文学自律论,而是把每个时代的每个人都不动声色地置入其中了。这一点,和现代以来解释学向本体论地位逐渐上升的思想背景也是一致的。

当然,和任何一种现代文学理论的内在要求一样,小说本体论从建构完成起,就得谦逊地接受小说实践的检验。决定小说本体论的思路观点成立与否的因素,不是任何个人的态度,而只能是小说实践。实践从根本上保证着理论超越形而上学的不懈可能。

主要参考文献

一、理论类

爱德蒙森：《文学对抗哲学》，王柏华、马晓冬译，中央编译出版社
2000年版

阿米斯：《小说美学》，傅志强译，北京燕山出版社 1987年版

布迪厄：《艺术的法则》，刘晖译，中央编译出版社 2001年版

巴尔：《叙述学：叙事理论导论》，谭君强译，中国社会科学出版社
2003年版

巴赫金：《小说理论》，白春仁、晓河译，河北教育出版社 1998年版

比利：《传奇》，肖遥等译，昆仑出版社 1993年版

布莱：《批评意识》，郭宏安译，百花洲文艺出版社 1993年版

比梅尔：《当代艺术的哲学分析》，孙周兴、李媛译，商务印书馆
1999年版

波普尔：《通过知识获得解放》，范景中、李本正译，中国美术学院
出版社 1996年版

布斯：《修辞的复兴》，穆雷等译，译林出版社 2009年版

布斯：《小说修辞学》，华明等译，北京大学出版社 1987年版

崔道怡编：《“冰山”理论：对话与潜对话》，工人出版社 1985 年版

杜夫海纳：《美学与哲学》，孙非译，中国社会科学出版社 1985 年版

杜夫海纳：《审美经验现象学》，韩树站译，文化艺术出版社 1996 年版

狄克森、司麦斯：《短篇小说写作指南》，朱纯深译，辽宁教育出版社 1998 年版

德里达：《多重立场》，余碧平译，三联书店 2006 年版

德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社 1999 年版

德里达：《书写与差异》，张宁译，三联书店 2001 年版

德里达：《声音与现象》，杜小真译，商务印书馆 2002 年版

德里达：《文学行动》，赵兴国等译，中国社会科学出版社 1998 年版

杜梅齐尔：《从神话到小说》，施康强译，三联书店 1997 年版

福勒：《语言学与小说》，於宁等译，重庆出版社 1991 年版

弗里德曼：《意识流：文学手法研究》，申丽平等译，华东师范大学出版社 1992 年版

弗兰克：《现代小说中的空间形式》，秦林芳编译，北京大学出版社 1991 年版

福斯特：《小说面面观》，苏炳文译，花城出版社 1984 年版

贡布里希：《理想与偶像》，范景中等译，上海人民美术出版社 1989 年版

戈德曼：《论小说的社会学》，吴岳添译，中国社会科学出版社 1988 年版

盖格尔：《艺术的意味》，艾彦译，华夏出版社 1999 年版

盖利肖：《小说写作技巧二十讲》，梁渺译，北京十月文艺出版社

1987 年版

哈贝马斯:《后形而上学思想》,曹卫东、傅德根译,译林出版社

2001 年版

海德格尔:《存在与时间》,陈嘉映、王庆节译,三联书店 1999 年版

海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社 2004 年版

海德格尔:《形而上学导论》,熊伟、王庆节译,商务印书馆 1999 年版

海德格尔:《在通向语言的途中》,孙周兴译,商务印书馆 2004

年版

黑格尔:《逻辑学》,梁志学译,人民出版社 2002 年版

汉弗莱:《现代小说中的意识流》,程爱民、王正文译,湖南人民出版社 1987 年版

胡塞尔:《生活世界现象学》,倪梁康、张廷国译,上海译文出版社

2005 年版

伽达默尔:《真理与方法》,洪汉鼎译,商务印书馆 2007 年版

伽达默尔:《哲学解释学》,夏镇平、宋建平译,上海译文出版社

1994 年版

金健人:《小说结构美学》,浙江文艺出版社 1987 年版

基拉尔:《浪漫的谎言与小说的真实》,罗芃译,三联书店 1998 年版

吉列斯比:《欧洲小说的演化》,胡家峦、冯国忠译,三联书店 1987

年版

康德:《判断力批判》,邓晓芒译,人民出版社 2002 年版

凯尔纳、贝斯特:《后现代理论》,张志斌译,中央编译出版社 1999 年版

卡勒:《文学理论入门》,李平译,译林出版社 2008 年版

柯林伍德：《艺术原理》，王至元、陈华中译，中国社会科学出版社
1985 年版

克默德：《结尾的意义》，刘建华译，辽宁教育出版社 2003 年版

凯南：《叙事虚构作品》，姚锦清等译，三联书店 1989 年版

利奥塔：《后现代状态》，车槿山译，三联书店 1997 年版

雷班：《现代小说写作技巧》，戈木译，陕西人民出版社 1984 年版

卢伯克等：《小说美学经典三种》，方土人、罗婉华译，上海文艺出版社
1990 年版

理查：《文学与感觉》，顾嘉琛译，三联书店 1992 年版

罗蒂：《偶然、反讽与团结》，徐文瑞译，商务印书馆 2003 年版

利科：《虚构叙事中时间的塑形》，王文融译，三联书店 2003 年版

卢卡奇：《卢卡奇早期文选》，张亮、吴勇立译，南京大学出版社
2004 年版

柳鸣九编：《未来主义·超现实主义·魔幻现实主义》，中国社会科学出版社
1987 年版

兰色姆：《新批评》，王腊宝、张哲译，江苏教育出版社 2006 年版

吕同六编：《二十世纪世界小说理论经典》，华夏出版社 1995 年版

马丁：《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社 2005 年版

米勒：《解读叙事》，申丹译，北京大学出版社 2002 年版

米勒：《文学死了吗》，秦立彦译，广西师范大学出版社 2007 年版

米勒：《小说与重复》，王宏图译，天津人民出版社 2008 年版

梅洛—庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆 2001 年版

尼采：《悲剧的诞生》，周国平译，三联书店 1986 年版

尼采：《超善恶》，张念东、凌素心译，中央编译出版社 2000 年版

尼采：《看哪这人》，张念东、凌素心译，中央编译出版社 2001 年版

普罗普：《故事形态学》，贾放译，中华书局 2006 年版

- 坪内逍遥:《小说神髓》,刘振瀛译,上海译文出版社 2010 年版
- 热奈特:《热奈特论文集》,史忠义译,百花文艺出版社 2001 年版
- 什克洛夫斯基:《散文理论》,刘宗次译,百花洲文艺出版社 1997 年版
- 塞米利安:《现代小说美学》,宋协立译,陕西人民出版社 1987 年版
- 索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆 1980 年版
- 维戈茨基:《艺术心理学》,周新译,上海文艺出版社 1985 年版
- 韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,江苏教育出版社 2005 年版
- 瓦莱特:《小说》,陈艳译,天津人民出版社 2003 年版
- 瓦特:《小说的兴起》,高原、董红钧译,三联书店 1992 年版
- 徐岱:《小说叙事学》,中国社会科学出版社 1993 年版
- 徐岱:《小说形态学》,杭州大学出版社 1992 年版
- 夏志清:《中国古典小说》,江苏文艺出版社 2008 年版
- 伊格尔顿:《理论之后》,商正译,商务印书馆 2009 年版
- 英加登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷、晓未译,中国文联出版公司 1988 年版
- 英加登:《论文学作品》,张振辉译,河南大学出版社 2008 年版
- 亚里士多德:《形而上学》,苗力田译,中国人民大学出版社 2003 年版
- 耀斯:《审美经验与文学解释学》,顾建光等译,上海译文出版社 1997 年版
- 伊瑟尔:《虚构与想象》,陈定家等译,吉林人民出版社 2003 年版
- 伊瑟尔:《阅读行为》,金惠敏等译,湖南文艺出版社 1991 年版
- 张寅德编:《叙述学研究》,中国社会科学出版社 1989 年版

中野美代子：《从小说看中国人的思考样式》，若竹译，北京十月文艺出版社 1987 年版

二、经验类

艾柯：《悠游小说林》，俞冰夏译，三联书店 2005 年版

艾略特等：《小说的艺术》，张玲等译，社会科学文献出版社 1999 年版

艾特伍德：《与死者协商》，严韵译，上海三联书店 2007 年版

奥威尔：《我为什么要写作》，董乐山译，上海译文出版社 2007 年版

博尔赫斯：《博尔赫斯七席谈》，林一安译，光明日报出版社 2007 年版

博尔赫斯：《博尔赫斯谈诗论艺》，陈重仁译，上海译文出版社 2008 年版

博尔赫斯：《博尔赫斯谈艺录》，王永年、徐鹤林、黄锦炎等译，浙江文艺出版社 2005 年版

伯吉斯：《现代小说佳作 99 种》，李伯俊等译，漓江出版社 1988 年版

勃兰兑斯：《十九世纪文学主流》，张道真等译，人民文学出版社 1997 年版

布林克：《小说的语言和叙事》，汪洪章等译，上海人民出版社 2010 年版

布鲁克斯、沃伦：《小说鉴赏》，主万等译，世界图书出版公司 2006 年版

布鲁姆：《西方正典》，江宁康译，译林出版社 2005 年版

曹聚仁：《小说新语》，三联书店 2007 年版

- 陈染：《不可言说》，作家出版社 2000 年版
- 茨威格：《三大师》，姜丽、史行果译，西苑出版社 1998 年版
- 曹文轩：《小说门》，作家出版社 2003 年版
- 残雪：《残雪文学观》，广西师范大学出版社 2007 年版
- 残雪：《为了报仇写小说》，湖南文艺出版社 2003 年版
- 董衡巽编：《海明威研究》，中国社会科学出版社 1985 年版
- 大江健三郎：《小说的方法》，王成、王志庚等译，河北教育出版社 2001 年版
- 迪克斯坦：《伊甸园之门》，方晓光译，译林出版社 2007 年版
- 杜拉斯：《写作》，曹德明译，春风文艺出版社 2000 年版
- 杜拉斯：《物质生活》，王道乾译，上海译文出版社 2007 年版
- 俄康纳：《美国现代七大小说家》，张爱玲等译，三联书店 1988 年版
- 格非：《塞壬的歌声》，上海文艺出版社 2001 年版
- 格非：《小说叙事研究》，清华大学出版社 2002 年版
- 格非：《小说艺术面面观》，江苏文艺出版社 1995 年版
- 高行健：《文学的理由》，明报出版社有限公司 2001 版
- 海明威：《不固定的圣节》，汤永宽译，上海译文出版社 2004 年版
- 纪德：《关于陀斯妥耶夫斯基的六次讲座》，余中先译，广西师范大学出版社 2006 年版
- 加缪：《置身于阳光与苦难之间》，杜小真译，三联书店 1991 年版
- 昆德拉：《被背叛的遗嘱》，孟湄译，上海人民出版社 1995 年版
- 昆德拉：《帷幕》，董强译，上海译文出版社 2006 年版
- 昆德拉：《小说的艺术》，董强译，上海译文出版社 2004 年版
- 卡尔维诺：《为什么读经典》，黄灿然、李桂蜜译，译林出版社 2006 年版

卡尔维诺：《新千年文学备忘录》，黄灿然译，译林出版社 2009 年版

卡夫卡：《卡夫卡日记》，阎嘉译，四川人民出版社 1999 年版

康拉德：《文学与人生札记》，金筑云等译，中国文学出版社 2000 年版

康诺利：《现代主义代表作 100 种》，李伯俊等译，漓江出版社 1998 年版

卡彭铁尔：《小说是一种需要》，陈众议译，云南人民出版社 1995 年版

科塔萨尔：《科塔萨尔论科塔萨尔》，朱景冬译，云南人民出版社 1997 年版

刘保端等译：《美国作家论文学》，三联书店 1984 年版

罗伯—格里耶：《重现的镜子》，杜莉、杨令飞译，北岳文艺出版社 1993 年版

罗伯—格里耶：《快照集》，余中先译，湖南美术出版社 2001 年版

鲁宾斯坦：《英国文学的伟大传统》，陈安全等译，上海译文出版社 1998 年版

莱恩：《简·奥斯汀的世界》，郭静译，海南出版社 2004 年版

林建法、傅任选编：《中国当代作家面面观》，华东师范大学出版社 2002 年版

劳伦斯：《劳伦斯论美国名著》，黑马译，上海三联书店 2006 年版

柳鸣九编：《萨特研究》，中国社会科学出版社 1981 年版

柳鸣九编：《新小说派研究》，中国社会科学出版社 1986 年版

柳鸣九编：《意识流》，中国社会科学出版社 1989 年版

洛奇：《小说的艺术》，王峻岩等译，作家出版社 1998 年版

略萨：《给青年小说家的信》，赵德明译，上海译文出版社 2004

年版

- 略萨:《谎言中的真实》,赵德明译,云南人民出版社 1997 年版
- 老舍:《我怎样写小说》,文汇出版社 2009 年版
- 李文俊编:《福克纳的神话》,上海译文出版社 2008 年版
- 利维斯:《伟大的传统》,袁伟译,三联书店 2002 年版
- 林一安编:《加西亚·马尔克斯研究》,云南人民出版社 1993 年版
- 马尔克斯:《番石榴飘香》,林一安译,三联书店 1987 年版
- 马尔克斯:《两百年的孤独》,朱景冬译,云南人民出版社 1997

年版

- 莫洛亚:《从普鲁斯特到萨特》,袁树仁译,漓江出版社 1987 年版
- 毛姆:《巨匠与杰作》,李锋译,南京大学出版社 2008 年版
- 芒索:《闺中女友》,胡小跃译,漓江出版社 1999 年版
- 马原:《细读精典》,复旦大学出版社 2007 年版
- 莫言:《小说的气味》,春风文艺出版社 2003 年版
- 莫言:《作为老百姓写作》,海天出版社 2007 年版
- 纳博科夫:《固执己见》,潘小松译,时代文艺出版社 1998 年版
- 纳博科夫:《〈堂吉诃德〉讲稿》,金绍禹译,上海三联书店 2007

年版

- 纳博科夫:《文学讲稿》,申慧辉译,上海三联书店 2005 年版
- 普鲁斯特:《驳圣伯夫》,王道乾译,上海译文出版社 2007 年版
- 普鲁斯特:《普鲁斯特美文选》,沈志明译,人民文学出版社 2006

年版

- 帕乌斯托夫斯基:《金蔷薇》,李时译,上海译文出版社 1980 年版
- 帕乌斯托夫斯基:《面向秋野》,张铁夫译,湖南文艺出版社 2008

年版

- 帕乌斯托夫斯基:《文学肖像》,陈方、陈刚政译,人民文学出版社

2002 年版

契诃夫：《契诃夫手记》，贾植芳译，湖南文艺出版社 2006 年版

瞿世镜编：《伍尔夫研究》，上海文艺出版社 1988 年版

日丹诺夫：《〈安娜·卡列尼娜〉的创作过程》，雷成德译，内蒙古人民出版社 1980 年版

日丹诺夫：《〈复活〉的创作过程》，雷成德译，内蒙古人民出版社 1982 年版

萨特：《萨特文学论文集》，施康强等译，安徽文艺出版社 1998 年版

萨特：《文字生涯》，沈志明译，人民文学出版社 2006 年版

史铁生：《写作的事》，东方出版中心 2006 年版

宋兆霖编：《诺贝尔文学奖获奖作家访谈录》，浙江文艺出版社 2005 年版

塔迪埃：《普鲁斯特和小说》，桂裕芳、王森译，上海译文出版社 1992 年版

托尔斯泰：《艺术论》，张昕畅等译，中国人民大学出版社 2005 年版

王安忆：《华丽家族》，安徽文艺出版社 2006 年版

王安忆：《王安忆读书笔记》，新星出版社 2007 年版

王安忆：《王安忆说》，湖南文艺出版社 2003 年版

王安忆：《心灵世界》，复旦大学出版社 1997 年版

伍德：《沉默之子：论当代小说》，顾钧译，三联书店 2003 年版

伍德尔：《博尔赫斯：书镜中人》，王纯译，中央编译出版社 1999 年版

伍尔夫：《论小说与小说家》，瞿世镜译，上海译文出版社 2000 年版

伍尔夫:《普通读者》,刘炳善译,北京出版社 2005 年版

伍尔夫:《伍尔夫读书随笔》,刘文荣译,文汇出版社 2006 年版

伍尔夫:《一间自己的屋子》,王还译,上海人民出版社 2008 年版

沃尔夫:《一部小说的故事》,黄雨石译,三联书店 1991 年版

王蒙:《红楼启示录》,三联书店 2005 年版

王宁编:《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》,北京大学出版社 1987
年版

汪培基等译:《英国作家论文学》,三联书店 1985 年版

王尧编:《为什么写作》,郑州大学出版社 2005 年版

汪曾祺:《晚翠文谈新编》,三联书店 2006 年版

王忠琪等译:《法国作家论文学》,三联书店 1984 年版

余华:《温暖和百感交集的旅程》,上海文艺出版社 2004 年版

杨绛:《春泥集》,上海文艺出版社 1983 年版

杨绛:《关于小说》,三联书店 1986 年版

阎连科:《拆解与叠拼》,花城出版社 2008 年版

阎连科:《机巧与魂灵》,花城出版社 2008 年版

亚马多:《我是写人民的小说家》,孙成敖译,云南人民出版社
1997 年版

雅努斯:《卡夫卡对我说》,赵荣登译,时代文艺出版社 1991 年版

叶廷芳编:《论卡夫卡》,中国社会科学出版社 1988 年版

叶兆言:《想起了老巴尔扎克》,华东师范大学出版社 2005 年版

朱虹编:《奥斯丁研究》,中国文联出版公司 1985 年版

张恨水:《写作生涯回忆录》,中国文联出版公司 2005 年版

詹姆斯:《小说的艺术》,朱雯等译,上海译文出版社 2001 年版

郑树森:《小说地图》,江苏教育出版社 2006 年版

三、作品类

艾柯：《玫瑰的名字》，沈萼梅、刘锡荣译，上海译文出版社 2010 年版

阿来：《尘埃落定》，人民文学出版社 2005 年版

安妮宝贝：《告别薇安》，南海出版公司 2002 年版

奥斯丁：《曼斯菲尔德庄园》，秭佩译，中国书籍出版社 2006 年版

奥威尔：《一九八四》，董乐山译，上海译文出版社 2008 年版

巴别尔：《骑兵军》，戴骢译，人民文学出版社 2004 年版

北村：《施洗的河》，上海文艺出版社 2005 年版

博尔赫斯：《博尔赫斯小说集》，王永年、陈泉译，浙江文艺出版社 2005 年版

波伏瓦：《人都是要死的》，马振骋译，译林出版社 1997 年版

毕飞宇：《青衣》，人民文学出版社 2006 年版

巴金：《家》，人民文学出版社 2004 年版

贝娄：《赫索格》，宋兆霖译，上海译文出版社 2006 年版

布里克森：《走出非洲》，徐秀容译，中国致公出版社 2005 年版

勃朗特：《简爱》，黄源深译，译林出版社 2008 年版

布托尔：《变》，桂裕芳译，外国文学出版社 1983 年版

池莉：《烦恼人生》，作家出版社 1989 年版

池莉：《看麦娘》，江苏文艺出版社 2006 年版

村上春树：《挪威的森林》，林少华译，上海译文出版社 2001 年版

残雪：《思想汇报》，民族出版社 2000 年版

陈忠实：《白鹿原》，人民文学出版社 1997 年版

狄更斯：《荒凉山庄》，黄邦杰等译，上海译文出版社 1979 年版

德里罗：《白噪音》，朱叶译，译林出版社 2002 年版

杜拉斯：《情人》，王道乾译，上海译文出版社 2005 年版

- 杜穆里埃：《蝴蝶梦》，林智玲、程德译，译林出版社 1994 年版
- 大仲马：《基度山伯爵》，蒋学模译，人民文学出版社 1978 年版
- 菲尔丁：《汤姆·琼斯》，黄乔生译，译林出版社 2004 年版
- 方方：《乌泥湖年谱》，人民文学出版社 2000 年版
- 福克纳：《福克纳短篇小说集》，陶洁译，译林出版社 2001 年版
- 福克纳：《喧哗与骚动》，李文俊译，上海译文出版社 2004 年版
- 福楼拜：《包法利夫人》，李健吾译，人民文学出版社 2003 年版
- 果戈理：《死魂灵》，满涛、许庆道译，人民文学出版社 1983 年版
- 高行健：《有只鸽子叫红唇儿》，北京十月文艺出版社 1984 年版
- 哈里斯：《沉默的羔羊》，杨昊成译，译林出版社 1998 年版
- 海明威：《海明威短篇小说选》，鹿金等译，上海译文出版社 1981 年版
- 海明威：《永别了，武器》，林疑今译，上海译文出版社 2004 年版
- 霍桑：《红字》，胡允桓译，人民文学出版社 1991 年版
- 赫胥黎：《美丽新世界》，王波译，重庆出版社 2005 年版
- 虹影：《饥饿的女儿》，四川文艺出版社 2000 年版
- 纪德：《田园交响曲》，李玉民译，作家出版社 2006 年版
- 贾平凹：《秦腔》，作家出版社 2005 年版
- 聚斯金德：《香水》，李清华译，上海译文出版社 1999 年版
- 金庸：《鹿鼎记》，广州出版社 2008 年版
- 金庸：《天龙八部》，广州出版社 2008 年版
- 金庸：《笑傲江湖》，广州出版社 2008 年版
- 金庸：《雪山飞狐》，广州出版社 2008 年版
- 卡波特：《冷血》，张贺译，南海出版社 2006 年版
- 昆德拉：《生命中不能承受之轻》，韩少功、韩刚译，作家出版社 1991 年版

凯尔泰斯：《命运无常》，余泽民译，作家出版社 2004 年版

卡尔维诺：《寒冬夜行人》，萧天佑译，译林出版社 2001 年版

卡夫卡：《变形记》，谢莹莹、张荣昌等译，上海译文出版社 2006 年版

卡夫卡：《在流放地》，李文俊等译，东方出版中心 2008 年版

克里斯蒂：《阿加莎·克里斯蒂全集》，陈尧光等译，人民文学出版社 2006—2009 年版

凯鲁亚克：《在路上》，王永年译，上海译文出版社 2006 年版

库切：《耻》，张冲、郭整风译，译林出版社 2002 年版

库斯勒：《中午的黑暗》，董乐山译，作家出版社 1988 年版

林白：《万物花开》，人民文学出版社 2003 年版

林白：《一个人的战争》，春风文艺出版社 2006 年版

老鬼：《血色黄昏》，工人出版社 1987 年版

罗伯—格里耶：《嫉妒》，李清安译，译林出版社 2007 年版

莱贝特：《疯狂》，齐快鸽译，译林出版社 2002 年版

劳伦斯：《查特莱夫人的情人》，赵苏苏译，人民文学出版社 2004 年版

兰陵笑笑生：《金瓶梅词话》，人民文学出版社 2009 年版

洛奇：《小世界》，王家湘译，上海译文出版社 2007 年版

刘庆邦：《刘庆邦小说》，中国社会出版社 2006 年版

李锐：《旧址》，上海人民出版社 1993 年版

老舍：《月牙儿》，江苏文艺出版社 2006 年版

莱辛：《金色笔记》，陈才宇、刘新民译，译林出版社 2008 年版

刘震云：《故乡相处流传》，人民文学出版社 2009 年版

马尔克斯：《百年孤独》，黄锦炎等译，浙江文艺出版社 1991 年版

麦尔维尔：《白鲸》，曹庸译，上海译文出版社 2007 年版

麦卡勒斯:《伤心咖啡馆之歌》,李文俊译,上海三联书店 2007 年版

米勒:《北回归线》,袁洪庚译,时代文艺出版社 1997 年版

莫言:《透明的红萝卜》,山东文艺出版社 2002 年版

莫言:《月光斩》,北京十月文艺出版社 2006 年版

奈保尔:《米格尔街》,王志勇译,浙江文艺出版社 2003 年版

纳博科夫:《洛丽塔》,主万译,上海译文出版社 2006 年版

普拉东诺夫:《美好而狂暴的世界》,徐振亚译,浙江文艺出版社 2003 年版

皮利尼亚克:《不灭的月亮的故事》,石枕川译,浙江文艺出版社 2002 年版

普鲁斯特:《追忆似水年华》,李恒基等译,译林出版社 2008 年版

帕慕克:《我的名字叫红》,沈志兴译,上海译文出版社 2006 年版

皮皮:《渴望激情》,人民文学出版社 2005 年版

普佐:《教父》,周汉林译,译林出版社 2007 年版

恰佩克:《鲛鱼之乱》,贝京译,人民文学出版社 1981 年版

圣埃克苏佩里:《小王子》,马振骋译,外国文学出版社 1999 年版

沈从文:《边城》,北岳文艺出版社 2002 年版

索尔仁尼琴:《伊万·杰尼索维奇的一天》,姜明河等译,群众出版社 2000 年版

石黑一雄:《长日留痕》,冒国安译,译林出版社 2003 年版

施林克:《朗读者》,钱定平译,译林出版社 2006 年版

萨拉马戈:《失明症漫记》,范维信译,海南出版社 2002 年版

苏青:《结婚十年》,经济日报出版社 2002 年版

苏童:《私宴》,文汇出版社 2006 年版

萨藤:《过去的痛》,马永波译,北方文艺出版社 2001 年版

萨特：《萨特小说集》，亚丁、郑永慧等译，安徽文艺出版社 1998 年版

史铁生：《关于詹牧师的报告文学》，人民文学出版社 2006 年版

托尔斯泰：《安娜·卡列宁娜》，周扬、谢素台译，人民文学出版社 1989 年版

托尔斯泰：《复活》，力冈译，译林出版社 1992 年版

托尔斯泰：《托尔斯泰中短篇小说选》，臧仲伦等译，人民文学出版社 1997 年版

托尔斯泰：《战争与和平》，刘辽逸译，人民文学出版社 1989 年版

铁凝：《玫瑰门》，人民文学出版社 2006 年版

陀斯妥耶夫斯基：《卡拉马佐夫兄弟》，耿济之译，人民文学出版社 1981 年版

陀斯妥耶夫斯基：《罪与罚》，朱海观、王汶译，人民文学出版社 1982 年版

王安忆：《长恨歌》，作家出版社 1996 年版

王安忆：《富萍》，湖南文艺出版社 2000 年版

王安忆：《米尼》，南海出版公司 2000 年版

王安忆：《上种红菱下种藕》，上海文艺出版社 2006 年版

王安忆：《我爱比尔》，南海出版公司 2000 年版

伍尔夫：《达洛卫夫人》，孙梁、苏美译，上海译文出版社 2007 年版

沃克：《紫色》，杨敬仁译，北京十月文艺出版社 1987 年版

乌洛贝克：《基本粒子》，罗国林译，海天出版社 2000 年版

王蒙：《坚硬的稀粥》，人民文学出版社 2003 年版

王蒙：《狂欢的季节》，人民文学出版社 2003 年版

王朔：《王朔自选集》，云南人民出版社 2004 年版

王小波：《黄金时代》，中国青年出版社 2002 年版

- 汪曾祺:《汪曾祺小说》,浙江文艺出版社 2003 年版
- 辛格:《傻瓜吉姆佩尔》,万紫等译,人民文学出版社 2006 年版
- 萧红:《呼兰河传》,浙江文艺出版社 2004 年版
- 萧红:《生死场》,江苏文艺出版社 2006 年版
- 徐坤:《狗日的足球》,中国青年出版社 2001 年版
- 肖洛霍夫:《静静的顿河》,金人译,人民文学出版社 1980 年版
- 西姆农:《黄狗》,寒哨译,译林出版社 2006 年版
- 余华:《活着》,上海文艺出版社 2004 年版
- 阎连科:《革命浪漫主义》,春风文艺出版社 2006 年版
- 耶利内克:《钢琴教师》,宁瑛、郑华汉译,北京十月文艺出版社 2005 年版
- 阎真:《沧浪之水》,人民文学出版社 2001 年版
- 叶兆言:《枣树的故事》,江苏文艺出版社 1994 年版
- 张爱玲:《半生缘》,北京十月文艺出版社 2006 年版
- 张爱玲:《花凋》,江苏文艺出版社 2006 年版
- 张承志:《北方的河》,作家出版社 2000 年版
- 张抗抗:《赤彤丹朱》,人民文学出版社 1995 年版
- 赵玫:《朗园》,春风文艺出版社 1997 年版
- 詹姆斯:《螺丝在拧紧》,袁德成译,四川人民出版社 2005 年版
- 扎米亚京:《我们》,殷杲译,江苏人民出版社 2005 年版
- 宗璞:《东藏记》,人民文学出版社 2005 年版
- 宗璞:《南渡记》,人民文学出版社 2005 年版
- 宗璞:《西征记》,人民文学出版社 2009 年版
- 张炜:《刺猬歌》,人民文学出版社 2007 年版
- 张炜:《九月寓言》,人民文学出版社 2005 年版

后 记

仿佛尚在眼前,其实已很遥远。当修改完最后一个标点符号,回过头重新翻开这部书稿,那一页页观点,层次,文字,注释,都化作了青葱岁月的斑斑足印,不由我不在记忆的屏幕上回顾从前。

三十年浮生,其中二十二年在做学生中水流般度过。做完学生做老师,生命将在大学里从容定格。读书,背书,教书,写书,出书,自我鉴定乃一标准书生。而若要问此生与书结缘的显著明证,大概是从记事起,从小学到中学到大学再到硕士博士,记不清曾多少次流连于书店和图书馆,仰望着翻阅着那一架架一层层书籍之际,有时不免蓦然想到,什么时候也能在这里拥有一本属于自己的书吗?往事依稀浑似梦,都随风雨到心头。流金的岁月,不期然迎来梦想成真的今天。

这是我的第一部书,也是第一部以学术名义登场的个人专著。它在我的博士论文基础上,经过反反复复认真修改而成。算起来,作为初稿的博士论文,从酝酿选题到梳理材料到确立纲目再到动笔完稿,前后占了博士三年的大部分时间。至于,把如今涉及的这些书一字一句读完,然后慢慢初步提取出一个属于自己的学术世界,大约加起来已将近十年。从本科读到博士的十年,虽谈不上焚膏继晷一如继往,

留存在脑海中的印象却似乎也是无数个日日夜夜痴心不改的伏案读写。我让光阴在书页中静静流淌,并愿意说迄今无悔。也因此,这部书的最终分娩,或许可以看成自己告别学生时代、走向而立的一种小小生命仪式。

哲人论学术门径,有所谓狐狸与刺猬之分。以此作一种大体的类比,本书有刺猬的局部,整体上看却可能更近于狐狸。犹忆当年选题时,有兴趣使然,也有积累使然,自己壮着胆子走自己的路,给自己定下了这个题目便着手大干起来。不是不明白,时代变化快。待察觉这题目在“文学是否已经终结”成为时髦辩题的当世变得不那么讨巧,已经是开工后的事了。敢说没一丝后怕么?我没有那么矫情。但尘埃落定后倒也可以来谈谈关于学术取向的不成熟思考。我当然不至于拿“动物世界中狐狸的平均寿命长于刺猬”来为前者一个劲地作合法性辩护,但至少认为,狐狸般变换思路别出手眼,和刺猬般考证出一个字钻研透一个人便千秋垂名万世立庙永远获得了发言权,这两种治学思路在价值上是平等的、不分轩轻的。事情的关键恐怕在于,刺猬型学者更多地为学术积累作填补式贡献,而狐狸型学者呢,更多地则首先为自己的生命快乐做学问。我们在崇敬刺猬恒兀兀以穷年之际,为何不能自由大方地允许自己做一回狐狸呢?

这当然不是说,我此生做学问就只走一条路。事实上,本书是我学术构想中的一个起点,却并非唯一起点。在我的一种学术计划里,以小说理论为开端,可以蘑菇云般做上去、做大。而在另一种学术计划里,我却将以专人专题的刺猬式研究不断及时防范仅从事狐狸式研究所可能带来的宏阔之虞。一位以主体性哲学领风骚的学者曾指出另一位学贯中西、被誉为文化昆仑的学者“碎”,若说后者是刺猬,那前者就是狐狸了,可细细地打量,其何尝不是一头兼有刺猬气质的狐狸?对既拥有康德书、又拥有思想史论和美学三书这样的路

数,我暂时表示欣慕。之所以说暂时,是因为学术思路的发展非一日之寒,这里需要个人的努力,但也离不开心境与机缘。我不想说本书所有观点都确凿无疑,但可以保证,现在坦露于读者诸君面前的这近四十万言,是我在三十岁前最大限度自由心态下作出的真诚思考。这幸福感是否不断地有其将来,端赖时间作证,我只是清楚意识到,成败利钝非所计也,充满了意义的将永远是那一份治学过程本身的自由美。

为此,必须感谢赋予了我这份自由信任的所有人。作为本书雏形的博士学位论文,是在导师朱立元教授的悉心指导下完成的。先生在学界名望卓著,可他是那样平易、热情、宽容,给了我极大的自由思考空间,期待未来的日子里能稍有所成,以不负先生殷殷厚望。来华东师大中文系工作后,所在的文艺理论教研室主任方克强教授作为曾参加我论文答辩的师长,热忱关心本书修改出版事宜。当我申请出版基金资助时,朱老师和方老师不但写了热情洋溢的专家推荐意见,而且分别在百忙中放下手头工作而赐序,拳拳奖掖后进之心,成为我继续进学的动力。硕士导师徐亮教授始终关心着我的学术成长,并同样对这部书稿的修改指出过很富有启示的方向,使我深铭于心。感谢论文答辩委员会当初的肯定与评价。感谢王元骧教授、陆扬教授、张德兴教授、郑元者教授、傅杰教授、朱志荣教授、朱国华教授、王峰教授、钟华教授诸位老师在学业和工作生活方面的鼓励与帮助,他们丰富的治学经验和敏锐的学术感觉,从不同角度使我获得过宝贵教示并已吸收在书中。感谢复旦同窗们、华师同仁们以及我所教班级的同学们的愉快相处与交流。感谢上海市哲学社会科学学术著作出版资助评审委员会和匿名评审专家们对书稿的肯定和修改意见。感谢上海书店出版社编辑为本书顺利出版付出的细致工作辛劳。书中部分章节在成书前和成书过程中,曾以单篇论文形式在《学术月刊》、《文艺理论研

究》等学术刊物上发表,也曾被中国人大报刊复印资料等转载,谨向有关编辑先生致以谢意。特别是,最后应该感谢父亲、母亲和家人们数十年如一日对我学业无私的、默默的关注与支持,这部处女作首先是献给他们——我生命中最爱的人——的一份微薄礼物。

刘 阳

2009 岁末记于闵行