

叙述形式的文化意义

赵毅衡

形式具有意义，独立于内容的意义，这是20世纪美学一再阐明的命题。本文想要论证的是，小说的叙述形式，具有独立于小说内容的意义，而且是与整体的社会文化形态相关的意义。具体地说，小说形式特征的变迁，往往与一定的社会文化形态相联系，不是内容，而是形式，更深刻地反映了文化对文学文本产生方式的制约力和推动力。

现代叙述学研究者，多少都感到了这个问题，虽然至今没有人给予系统的说明。泽尔尼克曾经声称：

意识形态被构筑成一个可允许的叙述 (constructed as a permissive narrative)，即是说，它是一种控制经验的方式，用以提供经验被掌握的感觉。意识形态不是一组推演性的陈述，它最好被理解为一个复杂的，延展于整个叙述中的文本，或者更简单地说，是一种说故事的方式。^①

他的意思是，形式（而不是内容）本身就是社会文化形态。（很多理论家认为意识形态

主要是文化形态，例如吉尔兹就认为意识形态是“符号的文化体系”^②。）

如果我们承认这一点，那么反过来，叙述学的形式分析就可以、而且必须进行到文化形态分析的深度，或者说，只有深入到产生叙述形式特征的文化形态之中，才能真正理解一种叙述形式的实质。这样，形式文论就与文化学结合起来，形式文论就超越了自身的局限，叙述学就不再是一种小说技法研究。

这样说，似乎只是一厢情愿的理想化，但从叙述学批评实践中，我们可以看到，这实际上是严肃而彻底的叙述学研究必然要走的方向。我们可以举一些最常见的叙述学特征——人物视角，转述语，时间链，情节结构——在文学实践中的变迁和在批评实践中被理解的程度，来说明形式文论如何超越自身而进入文化批评。

19世纪末之前的西方传统小说，除了第一人称小说之外，很少坚持用某个人物的意识作为叙述视角。人物视角实际上是工业化社会渐渐进入成熟时的社会文化形态的产物，是现代社会形态越来越体制化时，渐渐

处于与社会对立状态的个人的不安意识，是社会与个人评价规范合一性消失的结果。人物视角不仅是一种文学技巧，更是一种思维方式。因为到现代，直接向“亲爱的读者”或“看官”发出认同规范的呼吁，不仅是技巧上可笑，而且是价值观上可笑，作者不再能扮演上帝角色，正如上帝不再能对世界扮演上帝角色。

人物视角叙述的出现，标志着叙述主体意识的分解越来越严重，而且主体意识的重心下移，抛开了作者对叙述世界的君临，抛开了叙述者随心所欲的全盘控制，而移入被叙述人物的主观有限性之内。

这种对经验的有限性和相对性之尊重，是整个社会文化形态对叙述的压力之产物。尼采在19世纪中叶就强调“不一定有什么意义，有的只是与意义有关的眼光角度”^③。英国现代文论的先行者沃尔特·佩特说：

对现代精神而言，除非在某种相对条件下，我们不知道，也不可能知道任何事物。^④

而王尔德直接指出了这种经验相对主义导向人物视角的路线：

不管我们如何努力，我们无法穿越事物的表象走向事物的真相，其原因可能很可怕，事物可能除了表象外没有真相。^⑤

普鲁斯特的《追忆逝水年华》是第一人称小说，与人物视角叙述方式无关，但普鲁斯特在这本小说中所成功地强调的经验之相对性，与人物视角叙述的兴起可归于同一文化原因。小说第一部《斯万家那条路》中，“我”对斯万的印象，与“我”听家人说斯万的话，无法印合。这时“我”体会到：

无疑他们所认识的经常出入俱乐部的斯万，与我婆婆创造的斯万完全不同……

我们的社会人格，是别人思想的创造者。

最后的这个警句，正是人物视角所依据的经验有限性和社会性的注脚。

人物视角叙述中，叙述者隐身更深，更少可能作评论干预。照例说，这种“目击式”叙述会加强逼真性。但实际上并不是这么回事：从詹姆士开始的人物视角小说，并不给读者强烈的现实幻象。这是因为人物视角小说透露出个人与社会之间的一种紧张状态——只有个人而没有人，只有人生经验而没有体现这种经验的世界。当共同的诠释规范消失时，再客观的叙述都不可能使读者与叙述世界认同。

这个文化上重心分散，小说叙述主体重心下移的过程，在晚清到“五四”这一段20世纪初期中国文学中也能见到。晚清小说《邻女语》可能是我国最早使用人物角心的小说，至少是这本小说的上半部。小说中，庚子事变时北上放赈的金不磨在一路旅店的见闻，听到隔壁尼姑的谈话，邻室女郎的悲唱，或旅店女东家的诉苦等等。但这本小说的重点显然不在这些次叙述上，而在角心人物金不磨的思想反应上。正如阿英指出的：

“金不磨在作者笔下，是位个人主义的英雄。”^⑥据夏志清的考查，主人公金不磨的原型实际上是《老残游记》的作者刘鹗。刘鹗在庚子事变中单身北上劝赈，后来成为他被清廷判刑流放的理由。刘鹗的确是晚清中国传统社会崩解时出现的许多“离心式”奇人之一。

叙述视角的文化原因，在这个问题一出现时，就引起了争论。福楼拜的《包法利夫人》，基本上以爱玛为角心人物；他的《情感教育》，以弗烈德里克为角心人物。对此，人物视角小说的最主要实验者亨利·詹姆士很不满，他认为用社会文化下层的人物作角心人物是不适当的。爱玛是个虚荣的小城少妇，弗烈德里克是个不成熟的少年，以他们

的意识过滤叙述，世界就过于被扭曲。

杰出的叙述家韦恩·布斯也认为，价值观的相对化造成道德危机，叙述的客观性被叙述者或角心人物的有限经验之不可靠所破坏，这样，叙述的可靠性就失去了其社会文化的立足点。他放弃了他一贯的纯描述态度，指责小说叙述的人物视角，认为视角的选择“不是个技巧问题，而是个道德问题”^⑦。对这种“叙述学保守主义”，当代英国马克思主义文论家雷蒙·威廉斯有一段精辟的论述：

在布斯看来，从我们有限的一价观(monad)来观察生活，至少在两个方面极其有害。首先，机械地使用人物视角破坏主体，19世纪全知叙述者却能有效地控制主体，产生了很好的效果（菲茨杰拉德写了《温柔的夜》两种文本，他不知如何处理为好，这是个经典例子）。

第二，纯粹的人物视角引起了全面的相对主义，由于我们只能就叙述者之所及接受叙述，就造成全部价值判断标准的毁灭，其后果是文学效果的源头也被毁灭。^⑧

威廉斯所说的这个“文学效果”，就是逼真性。加缪总结出—条相似的规律：“艺术家越感到与社会一致，就越不用在风格上扭曲他的素材。”^⑨

人物视角的应用，当然有其技巧上的作用，效果上的考虑。我们不能说这只是一个道德问题，只是一个社会问题。但不可否认，这中间有个文化态度问题。康拉德的《在西方的眼睛下》，用一个英国教授理性主义的意识（西方的眼睛），来看一次大战前俄国无政府主义青年的骚动不安和失望痛苦，使这些人显得更加缺乏理性。这当然是康拉德的政治保守主义在叙述形式上的体现。

坚持人物视角，有其文化意义，反过来，跳角（即因各种原因，放弃了叙述文

本一直在坚持的人物视角，而突然转入另一人物的视角），也是既有技巧原因，也有文化意义。老舍的《骆驼祥子》基本上坚持了以祥子为角心，例如虎妞勾引祥子的过程，是通过祥子的天真朴实的意识来过滤的，戏剧性特别强。但是，刘四爷做生日，与虎妞闹别扭进而大吵一架，这两个人物的思想过程就太复杂了，不是祥子的感知能力所能处理的，因此叙述出现跳角，轮流进入刘四爷和虎妞心中，写他们的心理过程。

许多这类跳角，其考虑却超出了单纯的叙述技巧之外。当代中国作家邵振国的小说《麦客》，每一节都轮流以吴河东和吴顺昌父子两人为角心人物，其复式叙述角度很整齐。但是第五节写到房东水香爱慕临时帮工吴顺昌，让他晚上到她房间来，而吴顺昌经过“思想斗争”，拒绝去水香房间，叙述突然跳出吴顺昌的角心，进入水香的意识：

水香没有睡，呆坐在炕边上，想去重新点亮那盏灯，却又没心思……她呆滞地望着窗幔上的格子影，象是数着她从十四岁成婚到现在的日子。她，没有爱过人，从来没有，咋会爱上了他？她不知道，只记得最初骂自己的时候……是的，她的确认为自己坏，眼前她依旧这样认为；我是个坏女人，坏女人啊！哥，你不来对着哩，对着哩，对着……^⑩

这一段跳角，破坏了全文叙述方位的安排，从情节上看，也并非必要，因为不管水香怎么想，是否自责自谴，并不影响吴顺昌的行动，他反正已经独自决定不到水香房里去了。这个感伤味十足的跳角，明显是从道德上的考虑来安排的，不写这一段，水香的形象就成了问题。小说的主题是劳动人民纯朴、高尚而恪守道德，发乎情而止于礼，这个劝善诫恶目的迫使叙述进入在技巧上在形式上有百弊而无一利的跳角。

格林的名著《问题的核心》，也遇到相

似情况，虽然其考虑正好与《麦客》相反。在《问题的核心》中，婚姻不幸，婚姻与婚外恋的道德冲突，使主人公最后无法承受，自杀了事。格林说这本小说出版后受到的热烈反应，完全出乎他的意料之外：

这本书一定具有某种腐蚀力，因为它太容易打动读者的软心肠了。我从来没有接到过那么多素不相识的人来信……我发现读者的感受完全不同。他们认为斯考比的过错是可以原谅的，斯考比是个好人，他是被那个没有心肝的妻子逼上死路的。^⑩

格林发现其所以造成相反效果，原因可能是人物视角这个形式问题。

小说的缺点与其说是心理上的，毋宁说是技巧上的。读者看到的露易丝（斯考比太太）主要是通过斯考比的眼睛，他们没有机会修正对她的看法，这就使斯考比爱上的那个海伦姑娘不公平地处于有利地位。在我的初稿上本来有一段斯考比太太同威尔森（她的朋友）相会的情景……这一段叙述对斯考比太太比较有利，因为这场景通过威尔森的眼睛来描述。但是插入这样一个场景，会过早地打断以斯考比为角心的叙述，使故事进展显得松懈。^⑪

初版时，从叙述角度整饬考虑，格林去掉这一章，再版时，他不得不重新加入，为了改善斯考比太太的形象。这样，斯考比的最后自杀不单是由于婚姻的不幸和婚外恋的痛苦，小说不再是一个感伤的三角恋爱悲剧，精神的、宗教的（天主教的）价值冲突就成为小说的主要意义。

我们还可以考察一下一个更简单的叙述形式特征：转述语。

转述语，即小说叙述中引用人物的语言。

这种引用可以有四种不同方式：直接自由式，间接自由式，直接引语式，间接引语式。无论哪种形式，叙述者与说话人物这两个主体因素都在争夺控制权。所以转述语具有双重性，它既是人物语言的记录，独立于叙述者的控制之外；又是被叙述的对象，处于叙述者的控制范围内。不同类型的转述语，二者控制方式不同。

苏联巴赫金学派的伏罗申诺夫曾有论文详细分析了转述语类型的变化在俄国文学发展中的重大意义。他指出俄国文学中有大量间接转述语，而间接转述语的特点是叙述语境控制力很强。间接转述语有可能朝两个方面发展。一种是在语意水平上接受信息，即只传达意义，排斥语调色彩，从而使叙述语境浸润渗透入人物语言。他认为每当理想主义、理性主义或集体主义思潮在社会文化形态中占上风时，叙述作品中的转述语便倾向于这种“指称分析”方向。托尔斯泰和屠格涅夫是“指称分析”式间接语的典型。

另一种，即尽量保持转述语的语调色彩，尽可能保留人物原话的特征性词汇和语气。这时，叙述语境对转述的渗透控制程度就较轻。他认为，每当相对主义和个人主义思潮抬头时，叙述作品的转述语就倾向于这个“质地分析”方向，陀思妥耶夫斯基是“质地分析”的典型。

这是一个很杰出的论证，令人信服地说明了叙述形式的文化意义。可惜，对于中国小说的发展，这个论证无法直接移用。因为中国古典小说的特殊物质形式——无标点，几乎不分段——为了把转述语与叙述语境分开，必须尽量频繁地使用固定位置的引导句（“他道”，“武松道”），并尽可能使用直接引语式，以使转述在语气上与叙述语境相区别。中国古典文言小说，由于读者文化层次较高，尚有各种变通方式和间接语出现，中国白话小说，几乎是直接引语的一统天下。

直接引语，从定义上说，就是人物语言

原话直录，因此是彻底的“质地分析”。实际情况并非如此。早期白话小说中，所有的人物说的几乎是一样的语言，风格上与叙述语境没有什么不同，都是一种半文半白的调子。不少人认为早期白话小说是“话本”，即说书人演出直录。但连从唐朝起在口语文学中已流传颇广的“邓艾吃”，在《三国演义》文本中也消失了，邓艾说的话与其它人一样风格，因此全是“指称分析”。到《水浒传》中，质地分析也只出现于粗鲁型人物和平民阶层人物身上，如李逵、王婆。在大部分人物的语言中，“指称分析”还是占优势。金圣叹说：“《水浒传》并无之乎者也等字，一样人，便还他一样说话，真是绝奇本事。”这赞语过分了。

从16世纪明中叶之后，情况发生了变化。如果说《金瓶梅》人物语言之个性化，是因为大部分人物都属于社会下层，质地分析比较容易，那么《红楼梦》中我们看到上至王族下至贩伏的语言之不同质地。叙述语境与转述语不只是依靠引导句分开，风格的差异和语气特征也标出了转述语。

因此，转述语在中国白话小说中从指称分析走向质地分析，也显示了在传统社会解体、合一规范消失时，主体重心渐渐下移的趋向。

与转述语中主体分割相类似的是所谓不可靠叙述问题。在传统小说中，隐指作者（即叙述文本价值观的集合，或者说，作者主体意识进入文本的部分）对叙述有暴君式的控制权，叙述者只是他的代言人，因此叙述者所说的一切话都可以说代表了作者，叙述者是作者的“第二自我”。当布斯在《小说修辞》中把叙述者干预（narratorial intrusions）称为“作者干预”（authorial intrusions）时，他的目光没有越出传统小说。

这种整饰局面，在较优秀的传统小说中，已经受到破坏。《红楼梦》第29回有一段叙述者的解释性评论：

原来宝玉生成来的有一种下流痴病，况从幼时和黛玉耳鬓厮磨，心情相对，如今稍知些事，又看了些邪书僻传，凡远亲近友之家所见的那些闺英闹秀，皆未有稍及黛玉者，所以早存一般心事，只不好说出来。

我们在这里看到的是叙述者所用的词汇、语调，所作的评价，与隐指作者相反。这样的评论是“言不由衷”。《红楼梦》的最早一批研究者已发现这个问题。戚蓼生《石头记序》说：

第观其蕴于心而抒于手也，注彼而写此，目送而手挥，似谲而正，似则而淫……写闺房则极其雍肃也，而艳冶已满纸矣；状阀阅则极其丰整也，而式微已盈睫矣；写宝玉之淫而痴也，而多情善悟不减历下瑯琊；写黛玉之妒而尖也，而笃爱深怜不啻桑娥石女。^⑩

仔细研究，我们可以发现，在现代来看真正优秀的叙述作品，主体都出现分化，主体的各个部分（隐指作者，叙述者，人物等），谁都不愿服从一个统一的价值体系。可以说，主体不和谐是优秀叙述艺术的普遍规律。这种不和谐非但不损害作品，相反，主体各部分的冲突，叙述作品容纳这些冲突主体的声音于同一文本中的努力，使作品呈现一种多元复合的戏剧性张力。

如何判断叙述者不可靠，一直是叙述学研究中的大难题。布斯曾列举了造成不可靠叙述的六种原因，即叙述者贪心、痴呆、轻信、心理与道德迟钝、困惑（缺乏足够信息）、天真。他实际上是说任何性格的缺点，智力上的缺陷或环境上的不利，都可以使叙述者不可靠。但实际情况并非如此，智力上的低下并不经常使叙述者不可靠，有时甚至能使叙述变得极为可靠，因为现代小说用一个智力上成问题的人物作为叙述者，往

往就预先埋伏了这样一个价值判断：被“文明社会”玷污的智力与道德败坏共存；智力低下者反而能看出这社会出了毛病。因此，文盲流浪者（马克·吐温《哈克贝利·芬历险记》）、乡镇理发匠（王蒙《悠悠寸草心》）、妓女（老舍《月牙儿》）都可以成为比较可靠的叙述者。

虽然叙述不可靠种类极多，程度各异，但不可靠的最基本原因是道德上的差距。而现代小说的叙述可以说都有一定程度的不可靠，不可靠叙述成为现代叙述艺术的一个最有趣的特征。当如此多的小说让叙述者的道德意识与整个社会的道德观相龃龉，应当说，现代小说在整个社会文化结构的地位已变得非常特殊——小说对现代社会大都持批评态度。

最后，再看一个叙述形式问题：情节结构。应当说，情节的起承转合结构，情节在叙述作品内走向高潮并获得解决，这并不是叙述本身所要求的，而是叙述艺术服务于人类交际这一社会功能的要求。推动叙述中情节发展和解决的力量，是一定的价值观，而结局就是价值判断，是对人物和故事的道德裁决。隐指作者，在这里扮演上帝的角色，把叙述世界作为现实世界的缩影，作出对世界的宣判。

因此，虽然现实生活永不落幕（现实性最强的叙述，例如新闻报导，可以不断地写下去），叙述作品却始终沾沾自喜于它的幕落得如何精彩。尽管生活老是在抵抗固定价值观，固定价值观在叙述作品中依然可以取得控制权。如果叙述作品摆脱情节结构，它实际上就是在摆脱一定的社会文化形态。

瓦尔特·本雅明曾一针见血地指出：“当小说的作者与读者对情节和故事失去兴趣时，他们就显得对行为的意义和道德价值失去了信心。”^④

的确，情节结构的整饬，是道德规范整饬的产物。问题是，历史并不服从某一个特定的道德体系。

情节结构的整齐也牵涉到叙述时间的整齐，因为叙述中的时间链实际上是非明言的因果链，而叙述的因果链完整，是整一价值观的体现。要打破因果链，唯一的办法是打破时间链，把事件从因果链中解放出来，使事件不再是前后相继的时间链中的一环，而靠其经验的强度超越叙述的时间-因果框架。

诚然，任何叙述文本都或多或少地扭曲了故事“本来”的时间，完全没有时间变形的叙述是不存在的，是无法想象的。但时间变形有两种：如果变形的范围只是增加叙述的时间效果，那只是一种时间链的改组，它的目的就是让读者在阅读时能加以复原；如果时间变形超越了可以阅读复原的范围，那么，这样的时间扭曲就是一种时间链的破坏。

这样两种时间变形的模式实际上为两种历史观服务：时间改组式叙述，认为历史（或现实，或故事底本），有必然的因果规律可寻，有稳定的价值体系和规范去抽取。时间改组所做的是删剪编辑历史事件，使历史被纳入一定社会文化形态的框子。

时间破坏式叙述则相反，它是基于另一种信念，即历史不服从某个因果规律，其复杂性无法纳入任何现存的价值规范体系。在时间链被破坏后，历史被非叙述化，也就是说，不象在一般的写作中那样被纳入一定的解释体系之中。

如果叙述形式的确与社会文化形态如此密切相关，的确具有深刻的文化意义，那么，如何才能读出这个意义？

的确，一般读者是不了解这个意义的，对只能读情节读故事的读者来说，形式的文化意义是隐蔽的。理解作品形式的文化意义，实际上是对作品的反理解，是暂时搁置其内容意义，与作品保持必要的批评距离，甚至可以说是叙述文本的自然状态的扬弃。

叙述形式的文化意义之隐蔽排除了每个

人成为意义揭示者的可能。苏联符号学家洛特曼对此提出过一个惊人的看法，他认为“文本的真实性即在于其不可解”，因此，“与文本出现的同时，必然要出现文本解释者”。正如有巫辞就得有祭司，有经文就得有牧师，有法律就得有律师，同样，有艺术作品就得有批评家。批评家所作的是揭露对一般读者来说不可解的意义。“解释的定义就排除了每个人都成为解释者的可能。”^⑬

对小说的一般读者而言，叙述形式只是一种容器，与作品的本质关系不大。容器的形式再奇特（例如有复杂的时空变换，大量倒叙等等），过了不久，读者也就能见怪不怪，故事最终还能复原成与经验世界相印证的复件。形式只是理解意义的手段。而对于试图了解叙述形式的文化意义的批评家来说，形式不是手段，它本身就是意义。它不是得鱼即可忘的筌，它就是鱼。

① 泽尔尼克 (Stephen Zelnick) 《作为叙述的意识形态》，见哈利·加尔文编《叙述与意识形

态》，1982年，第281页。

② 吉尔兹《文化阐释》，纽约，1973年，第86页。

③ 转引自荷尼希汉森 (Lothar Hönnighansen) 《视角及其思想史背景》(Point of View and Its Background in Intellectual History)。又见《比较文学年刊》，第2卷，剑桥，1980年，第154页。

④ 佩特 (Walter Pater) 《文集》，第5卷，第66页。

⑤ 王尔德《作为批评家的艺术家》，芝加哥，1969年，第315页。

⑥ 阿英《晚清小说史》，1937年，第68页。

⑦ 布斯 (Wayne Booth) 《小说修辞》，1983年，第486页。

⑧ 威廉斯 (Raymond Williams) 《马克思主义、结构主义与文学分析》，见《新左翼评论》卷11 (1981) 第355页。

⑨ 加缪《反叛者》，巴黎，1961年，第317页。

⑩ 《1984年短篇小说选》，1985年北京，第311—312页。

⑪⑫ 格拉姆·格林《逃避之路》，傅惟慈译，《世界文学》1982年第3期，第180—181、184页。

⑬ 曾祖荫等编《中国历代小说序跋选注》，武汉长江文艺出版社，1982年，第214页。

⑭ 本雅明《彻照录》(Illuminations) 英译本，纽约，1968年，第83页。

⑮ 洛特曼《文本与功能》，见《苏联符号学论文集》，巴尔的摩，1976年，第116页。

责任编辑：李征

(上接第73页)

界，刺激性和令人震惊或义愤的事件有增无减的现时代，理论家们深感有必要从战略上采取抵制行动，即要求诗人抛却诗无分高下的格局，同时，也应承认这个事实——每位诗人在说话方式、风格、方法，乃至感应的事体等方面都有选择的自由，惟此方能对整个当代诗的风貌持乐观态度，找到贯穿其中的主脉——抒情诗的活动，虽然生动的诗只能孕育于自身矛盾及其深化，也就是危机之中。不过对“危机”的理解，无论从乐观还是悲观的态度出发，都与马拉美所指的“危机”毫不相干。笔者观察所得说来只有两点，其一，诗同其他事物一样，总处于矛盾的发展之中，关键在诗人如何从不断的危机中排除自身的创作危机找到生机，而对此历代大诗人无不提供了生动的榜样。所以不少中青年诗人扫清了自己的虚无思想，即抛却了“诗无历史”的妄论，真正意识到对语

言表达或形式所承受的责任或风险。其次，“诗人不见了”的论调不见了，“诗又回来了！”或“有新一代诗人了！”的称赞之声也算不得新发现，但表现出一片欣慰之情。然而诗毕竟回到社会是纷纷扬扬的信息社会。各种环境诗的征兆，信息或苗头都逃不过读者（新近多起来了）和批评家（严肃多了）的耳目。当然读者（包括诗人的同行）和批评家欣慰的程度不一，唯一可以测试当代诗创作的景象或征候的舆论，应当说是关于其评价的辩论。这种辩论往往环绕新出版的多卷本现代诗选集展开。对法国诗的外部读者来说，这种有根有据的交锋，的确很有意思，可以帮助我们深入了解当代法国诗歌的发展现状。

1990年8月于北京

(作者单位：武汉大学法国研究所)

责任编辑：于晓丹