

论文学史叙事的故事性^{*}

乔国强

摘要 本文要论证的主要观点是文学史叙事故事性的三个基本特征,即“往事”“差异”以及“建构”。这三个基本特征具体体现在文学史框架的构建、文学史文本的开放性以及文学史的潜文本和超文本。这三者或有部分重叠之处,不过它们还是有所不同:文学史框架揭示的是因其支撑性和约束性而演绎出来的故事;文学史文本的开放性主要指向阐释的多种可能性,不同的阐释演化出不同的故事;文学史的潜文本和超文本道出了文学史文本内部和文学史文本与外部相关联的故事。

关键词 文学史叙事;故事性;文学史框架;开放性;潜文本;超文本

中图分类号 I02 **文献标识码** A **文章编号** 1001-8263(2021)01-0117-10

DOI: 10.15937/j.cnki.issn.1001-8263.2021.01.014

作者简介 乔国强,上海外国语大学教授、博导,教育部“长江学者”特聘教授 上海 200083

文学史如同其他史书一样,主要都是对“往事”的一种叙说。而在“往事”中,最重要的构成因子是昔日与事相关的“人”和与人相关的“事”。有人必有事,有事也必有人:二者相辅相成,无法剥离。从这个意义上说,文学史既写“人”,也写“事”,写“人”是为了写“事”,反之亦然。

与其他史书不同的是,文学史中的“往事”有着独特的“戏中戏”这样一种双重的或多重的结构。即在叙说文学发展历史过程中的人和事中,还嵌有文学作品中的的人和事;同样,文学作品中的的人和事还在某种程度上关联了文学发展史中的人和事,将社会、历史、文化、知识、情愫融合为一体。二者有时相互独立,有时则夹缠在一起,将对“往事”的叙说构建成双重或多重且复杂多变和相互关联的内部结构。这样一来,就会有一个故事性问题的产生,即围绕“往事”的叙说而形成的一个故事。

探讨文学史的故事性与一般意义上的故事性

和叙述学中所说的故事性既有关联,也有不同之处。一般意义上说,故事的首要意思指的是“旧事”“旧业”,如《史记·太史公自序》曰“余所谓述故事,整齐其世传,非所谓作也。”^①这一义与前文所说的“往事”意思大致相同。从叙述学的角度看,与本文论证相关的对故事的界定主要有两种意思:(1)故事或素材(fabula)(被安排用作情节的基本内容)与素材组合(sjužet)或情节相对。^②故事性的一个基本特征是,体现在叙说中无法完全复制事件的原貌。^③作者只能择要述之即重构。由此一来,事件不仅仅在构架方面发生了改变,一些细节的修改、删减或省略即叙述架构本身的修改、删减或省略,改变了叙述架构的物质基础。(2)强调时序的事件叙述及与试图解决问题或达到某一目的的某一人物或若干人物相关的事件因果序列。^④这里的故事性主要体现在事件叙述时序常常会因叙述的目的而有所改变,从而构成某种人为的因果关系。这两层含义其实都指向

* 本文是国家社科基金重大项目“西方文论中的中国问题”(16ZDA194)的阶段性成果。

了文本内外各因素之间的差异与文本的建构。

文学史的故事性也有以下两层主要含义:一是指文学史中涉及到文学作品、作家生平、文学事件以及与文学相关联的社会或时代环境等与对这些史料进行叙说之间的差异;二是指文学史文本有序的构建和现实世界的无序存在之间的差异。对这些差异性叙说所形成的张力是构建文学史故事性的基础。

回头来看,文学史故事性的第一层含义相对简单明了一些,因为文学史构建中自然会对所使用的“物质基础”有所改变,从而引发叙述构架的改变。另外还因为小说等文学作品本身就是由故事情节构建而成的。在文学史中,重述或概述这些故事自然而然地就构成了文学史的故事性。文学史中叙说的作家生平及其充满艰难或激情浪漫的创作生涯,以及诡谲多变的文学事件本身也具有一定的故事性。而后一层含义,即文学史的故事性的第二层含义则与叙述目的、叙述形式及话语相关,文学史的故事性从史料的遴选、话语的叙说、时间的结构、作家及相关人物出场的安排以及事件的排列等方面,都会直接或间接地表现或折射出来。不过,不管是对哪个方面的详述、略述或是重述、概述,凡与“述”相关的,不管进入还是未进入文本中的“往事”,我们都可以从中析出其故事性。

一、文学史框架中的故事链

文学史叙事可以构建出多个或多种故事。这些故事在文学史叙事框架内又可以构建出一条纵横交错且相互关联的故事链。与故事链密切关联的文学史叙事框架,不仅包括文学史写作的总体思路、文学史的分期、篇章结构的安排等,而且还牵涉到对文学事件与传说的甄别、对作家及其作品的遴选与考证、对某一(阶段)文学(流派)的肇始、发展以及流变的认知、对作家生平或创作历程的体悟、对文学作品所赋予的独特感悟等,从总体上反映了文学史作者对其所写文学史的一个基本认知。文学史叙事框架是分级构建的,即在大的总体框架内又分为若干个相互关联的小的框架,形同文学作品中大大小小、明暗交汇的故事情节,

形成了相互勾连、不同级别的故事链。从基本功能来看,文学史预设的框架既有其支撑性,也有其约束性。二者之间的矛盾性是构成文学史故事性的一个重要契机。

“分期”问题无疑是文学史叙事框架研究中的最重要的问题之一,也是产生文学史故事性的一个重要场域。这个问题不仅反映了文学史作者对文学史本质的基本认知,而且还折射出文学史作者的价值取向。现实中,文学发展其实是有些令人捉摸不定的。这不仅牵涉到具体作家和作品问题,而且还牵涉到与作家和作品相关的社会现实或时代。因此,很难完全用一种固定的模式来确定在非同一时间域里文学事件之间的关联。即便是在同一时间域里,文学事件之间的关联也不是简单的因果关系。文学史中叙说的文学事件并不都处于同一个层面:有的可以归为“属”即具有根本性意义的事件;也有的可以归为“种”即由“属”而衍生出来的事件;还有的事件的性质和重要性既低于“属”,也不能归为与“种”同层次或同量级的事件。从这个角度来看,把任何一个种类的文学事件都归为一类并按照一定顺序进行排列,虽然可以构成一定程度上反映文学发展的故事情节,但并不一定能构建成一个反映文学史的历史系统。

然而,在实际写作中,多数文学史作者会把不同性质和意义的文学思潮、文学事件和具有不同政治、文化、伦理价值观和审美观的作者及他们所刻画的文本世界,以类别的形式放在一起,共同构成了一个实践统一体。这样的文学史写作反映了一种历史总体化的思想。该文学史观确立的主要依据之一是民族的文化传统,相信文字统和了各类作家、多样文学创作,以及各种文学思潮所黏连的各阶段的文学流变。也就是说,持有这种总体论思想的文学史作者把文学的流变看作是与文化和时代互动的结果,即他们是通过时代的变迁来理解文学的变化或通过文学的变化来理解时代的变迁的。

现有的几种文学史写法大致反映了以下这两种不同的思路:(1)传统的文学史写法。中国文学史写作大都是以时代(朝代)的划分作为文学

史断代的依据,如周扬、钱仲联等主编的《中国文学史通览》(1994)、章培恒、骆玉明主编的《中国文学史》(1996)等。这类文学史时间上的划分基本上是依照时代(朝代)的时间划分;也有结合文学自身发展脉络对所划分的时代做出调整的,如孙康宜、宇文所安主编的《剑桥中国文学史》(2011)。该类文学史体现的是通过时代的变迁来理解文学变化的这一思路。(2)依照诗歌、散文、小说等文类来进行划分,如梅维恒主编的《哥伦比亚中国文学史》(2001)和刘经庵主编的《中国纯文学史》(2008)。这种文学史是想通过文学的变化来理解时代的变迁,即文学的发展不受社会因素干扰,可以按照自身规律自然衍化而成。不过,从实际效果来看,这种文学史编写方法还是没能完全脱离时代这一维度,文类的演化打上了时代的烙印。

后现代主义思潮的出现催生了另外一种文学史,即一种体现后现代主义否定总体论精神的文学史。如美国哈佛大学出版社1989年开始陆续出版的一些新编文学史,如《新编法国文学史》(Denis Hollier, A New History of French Literature, 1989)、《新编德国文学史》(David Wellbery, Judith Ryan, A New History of German Literature, 2004)、《新编美国文学史》(Greil Marcus, Werner Sollors, A New Literary History of America, 2010),以及《新编中国文学史》(David De-Wei Wang, A New Literary History of Modern China, 2017)。^⑤这种文学史,以“星罗棋布”的构建方式无视“源头”“趋向”,去掉了“中心”、否定了统一性,重新命名了已经约定俗成的名称,但实际上还是相信“互缘共生”,还是以“编年形式排列”^⑥各个章节,仍然讨论大家都曾讨论或正在讨论的问题,而并没有彻底打破原有的文学史编写框架或提出多么与众不同的切入点。这一种文学史写作框架所表达的无非是后现代主义与传统并不彻底脱钩的故事。

上述几种文学史中的史料被文学史作者按照不同的方式进行划分并被组建起来。仿佛这几种时间与史料的划分和组建之间有着必然的联系,似乎各自都表达了文学史中的虚构与史实之间的

真实关系和文学史本质上与现实社会之间的互动关系。按照时代(朝代)来划分者,显然是认为文学与社会现实之间有着密切的关联与互动,承认文学的社会和文化的价值或意义;按照文类自身发展内在规律来划分者,实际上是做了一种理论假设,认为文学可以自理或自洽;而既以“星罗棋布”,却又“互缘共生”并以“编年形式排列”者,在很大程度上是受思潮或时尚的裹挟,无视文学史的基本原则,用“混搭”的方式来表达文学发展历史的偶然性和不确定性,从而使它不仅成为一种撰写文学史的方式,而且还将文学史写作变成践行后现代理论的一种尝试。

这些颇具差异性的划分和组建及其相关书写,有意无意地构建了一篇篇表达有关不同文学史观的故事,从不同的角度揭示出在文学史书写中变化的不是文学史料而是时间和认知。在众多文学史作者的笔下,文学史被不断地置于某种假设之中。这些假设有总体的、散在的和散在与总体相融合的;有以社会发展为主线的,还有以文类自洽而演化的和以作家作品为核心的,可谓见仁见智,花样百出。它们就像万花筒里的彩色玻璃碎片一样,大致相同的文学史料在被不断地转动中拼出一个个看似精美的图案。然而,有关文学史虚构和史实之间的故事、虚构与非虚构之间边界的故事、文学史是否具有本体地位的故事等,则很少有人提出讨论。

具体一些说,关联各种文学史架构的主要史料之一是文学事件。我们可以从不同文学史所选取的文学事件中窥见这些架构所叙说的故事和所蕴含的意蕴。譬如,中国“新文学”这一事件的起点应为1917年还是1919年,抑或是后来人们所说的明末清初等,无疑是书写中国二十世纪文学史或中国现代文学史不能回避的话题之一。^⑦决定1917年为“新文学”起点的重要事件主要依据是胡适发表《文学改良刍议》、陈独秀的《文学革命论》以及鲁迅的文学创作等;而决定1919年为“新文学”起点的重要事件则主要是“五四”运动及相关政治的因素,被有些文学史家称之为“削文学之趾,适政治之履”^⑧。而主张把“新文学”一直往前溯源到明末清初的,则认为明末清初中

国社会已经有了资本主义因素的萌芽。

毋庸置疑,胡适和陈独秀在1917年先后发表《文学改良刍议》和《文学革命论》是事件;发生在1919年的“五四”运动也是事件;明末清初的资本主义萌芽问题依然是事件。只不过这几个事件无论是在时间节点上还是在事件的重要性上,它们各自为催生“新文学”起到了不同的作用。但问题是,要弄清“新文学”的逻辑起点,而且还需要仔细区分这些事件本身的性质和与“新文学”这一事件之间的关系。

西方学者齐泽克用“奇点”(即“时空中的点或区域,在其中物质因重力的作用而趋向无穷致密,在奇点上,所有的物理定律都失去了作用……奇点的关键特征就在于定律失效”)和“对称破缺理论”(即“真空状态并不是绝对的空无:其中既有往来的电磁波,也有稍纵即逝的粒子。当这些无限小的能量振荡作用于处在临界状态的系统中,它们能够决定系统在出现分岔时选择哪一个分岔”)来诠释事件这一概念。^⑨这两种理论有一些共同的指向,如“过程”和“临界点”。奇点理论说“过程”指的是“趋向无穷致密”;“对称破缺理论”则是指“振荡作用于处于临界状态的系统中”。奇点说“临界点”是“定律失效”的那一点;“对称破缺理论”则指“决定系统在出现分岔时选择哪一个分岔”。^⑩由此看来,它们的观测点不一样,其实所说的大致都是同一个道理,即事件发展过程中的突变性。

用这些理论来观察文学可以发现,一方面,在某一个特定时间点里,文学事件的大量涌现(如19世纪末20世纪初频繁出现的各种先锋文学)会导致出现“临界点”或“分岔”,从而使原有的文学发展节奏发生混乱,进而导致发展方向改变和发展规律失效;另一方面,文学发展的走向常常会因为出现某种突发因素(社会因素如“9·11”恐怖事件;文学因素如金斯堡在旧金山的诗歌朗诵)打破了原有的平衡而被改变。

中国社会在二十世纪前后,发生了许多打破原来发展节奏的事件,多次产生所谓的“临界点”或“分岔”,以致使如何界定“二十世纪文学”“新文学”或“现代文学”成了一个问题。有的文学史

作者会根据时代的变迁而提出一个肇始的时间(如顾彬把1912年民国成立作为20世纪文学的起点);也有的文学史作者会根据文学内部事件的发生而提出“新文学”的肇始事件(如姜玉琴认为1917年陈独秀、胡适发表文章为“新文学”的起点);还有文学史作者根据社会运动来断定“新文学”的起点(如王瑶认为1919年“五四”运动为“新文学”的起点);更有文学史作者把中国现代文学延伸至18世纪后期,如王德威在哈佛大学版《中国现代文学史》的绪论中指出,中国现代文学从18世纪后期到新千年经历了一个“长时期”^⑪。该文学史的第一章作者认为,中国现代文学可以远溯至17世纪初期,有多个源头。杨廷筠在《代疑续编》(1635年)中首次介绍西方“文学”这一术语即是其中之一。^⑫然而,结合齐泽克有关事件的论述来看“新文学”或“二十世纪文学”或“现代文学”这一事件的发生与发展,上文所提到的与1912年、1917年以及1919年或18世纪四个时间点相关的事件都是“实在”,都应该包含在“新文学”或“二十世纪文学”这个统一体内。关键在于用来确定“新文学”或“二十世纪文学”这一事件发生的“临界点”或“分岔”的参照标准。不同的标准会告诉我们这些文学史所经历的不同故事,并进而构建成有关中国“新文学”“二十世纪文学”或“现代文学史”的书写故事。

二、文本开放的故事性

文学史写作时要面对与文学相关的许多方面,如文学事件、文学人物、文学作品、文学思潮以及文化传统和社会变迁等。这些需要面对的对象自身具有多元价值、含混性和诸多不确定的因素。这些特点决定了文学史在叙说这些方面时,其所构建的文本世界自然也会是一种多元的、含混的和不确定的文本世界。从这个角度讲,文学史书写、阅读、理解以及阐释具有一种双重开放的性质,即文学史作者的文本开放和文学史读者的文本开放。

文学史的这种双重开放性是从多个方面展开的,取决于多种因素。从认知的角度看,文学史的书写和对文学史的理解与阐释均包含了概念化的

过程。对文学史作者而言,书写前要大量阅读、甄选、理解与文学相关的各种史实和文学作品。在这个过程中,文学史作者需要依据一定的标准,对所阅读与甄选的各种史料和文学作品进行概念化即依据某种标准进行理解并做出价值判断。在书写过程中,文学史作者还要不断地将自己概念化的认知写下来,不断修正并最终形成文本。譬如,文学事件在文学史中无法得到完全的复制或再现。事件发生时,文学史作者可能并不在场。后来的叙说是一种事件观察主体不在场的叙说。文学史作者只能依据并调整预设的理念和搜集到的新旧文献史料来进行叙说即重构。由于构成事件的诸多因素或细节在重构中有所删减或改变——删减或改变了文学事件原有的物质基础,文学事件在重构中的架构也因此而随之有所改变。

文学史的概念化还会出现另一种情况,即假如文学史是依据某种思想或理论而构建起来的,那么起到统摄作用的思想或理论将成为这部文学史的本体,所讨论的文学作品因其缺乏所指而成为其附庸。这样的文学史更大程度上是对某种思想所作的注释,而绝非是真正意义上的有关文学的历史。换句话说,由于文学史中有相当大的一部分要处理的是文学作品,用真实世界的思想或理论来观照这些文学作品中的虚构世界,即用“真”来看待“虚”或“假”,就有可能混淆真实世界与虚构世界。然而,如果完全按照所谓文学自身的发展来写文学史,也极有可能将文学置于某种“真空”状态中,让文学失去与外界的联系或让谈论虚构作品的文学史成为一种真实的虚构。

从文学史读者的角度来看,他们同样也会经历一个概念化的过程。读者会依据文学史作者所提供的文本系统来构建自己的认知,并在一定的社会意识形态等因素的影响下调整这一认知。所不同的是,由于存在诸多种差异(如写作时代和阅读时代之间的时间、观念等差异,而导致文学史读者与文学史作者在认知等方面并非处于同一层次或并非单一的关系)的原因,文学史文本在成为开放的文本之后,其模式就“不是再现所为作品的客观结构,而是再欣赏关系的结构”。^⑬抑或说,开放的文本“具有超越作者、创作年代和社会

环境,可能会产生新的难以决定的意义,有时甚至会完全违背了作者的初衷”。^⑭从这一个意义上说,文学史读者与文学史作者从一开始就并不完全处在同一个结构关系内。这种差异性所导致的文学史文本“与生俱来”的故事性,可以从多个方面表现出来。由于文学史中的人物、事件等既有文学史上的人物、事件等,也有文学作品中的事物、事件等,还有没有进入文学史中的人物、事件等,所以文学史中的人物、事件等从一开始就存在于文本内和文本外两个世界中。文学史读者对文本内和文本外的人物、事件等持有一种多重的认识:(1)把文本内的人物与文本外现实中的人物进行相互参照;(2)把文本内的人物、事件等看成是一种文学史作者的主观叙说;(3)既把文本内牵涉到文学作品中的事物、事件等看成是想象中的人物、事件等,又因文学作品与该作品作者和文本外现实之间一定程度上存在某种关系,而给予该人物、事件等以同情或理解,认为这些人物、事件等均具有一定的价值。

为了更好说明以上问题,我们试以文学作品中常见的与概念化相关联的“意象”构建,来说明这种因其开放性而“与生俱来”的故事性。在汉语语境中,“意象”有两层含义,即指“意思与形象”和“心情与容貌”。^⑮作家在文学作品中构建的“意象”,反映的是该作家对客观事物的主观认知,是作家用来寄托其主观情思的客观物象。譬如,T. S. 艾略特在长诗《荒原》中通过描写荒诞行为、变态情感、奇异事件、反常景观等来构建荒原意象(如“死者葬礼”诗章中的丁香、风信子、枯死的树、乱石等意象),象征西方社会信仰的失去和传统价值观的衰败,表现了西方一代人精神上的幻灭。由于艾略特用典晦涩、文笔曲折,一般读者,特别是非信仰或不熟悉基督教的读者,对于他构建起来的意象会感到陌生,并因此而产生歧义或误读。文学史作者对艾略特的理解正确与否构建了一种故事性;文学史读者对文学史作者的理解构建了另外一种故事性;文学史读者对文学史作者对艾略特诗歌的解读,和他个人对艾略特诗歌原作的理解则又构建了故事中的故事。

概念化也会导致歧异性阅读具有故事性。鲁

迅《秋夜》中写枣树“在我的后园,可以看见墙外有两株树,一株是枣树,还有一株也是枣树。”^⑩读者通常会认为,鲁迅通过这样写枣树来表达一种孤寂的心情。不过,似还可以参照美国先锋剧作家格特鲁特·斯坦因所提出的“景观剧”的写作方法^⑪来理解,即“用一种切分时间”^⑫的方法,将场景与观众的情感相关联。斯坦因在《三幕剧中的四位圣者》(Four Saints in Three Acts, 1927)中用“想象分开的四条长凳。/一条在阳光下。/两条在阳光下。/三条在阳光下。/一条不在阳光下。/没有一条不在阳光下。/没有一条。/用了四条长凳分别用了四条长凳”。^⑬用这些诗句来表达现实就是由许许多多多个以片段或碎片的形式而呈现的“当下”组成的。鲁迅创作《秋夜》(1924年)早于斯坦因的《三幕剧中的四位圣者》,显然不可能受到她的影响。不过,这并不等于说不可以用斯坦因提出的“景观”概念来进行解读。一般说来,进入到文学史的解读,就应该是鲁迅表达孤寂心情的这一种解读,但是对于熟悉斯坦因的读者来说,用“景观”概念来解读也可能会丰富对鲁迅有关《秋夜》作品的理解。几种不同解读之间存在着一定的张力,前者诉说两株枣树是如何被看到的,强调的是借景抒情;后者则表达两株枣树是如何呈现的,彰显的是给人的视角所带来的冲击。二者之间的差异构成了文学史叙说与理解之间的故事。

除此之外,文学史文本因开放性而导致的差异性还常常会出现在如下两个叙说的过程中:一是文学史作者对时代背景、文学事件等做概要性的介绍;二是文学史作者叙说作品中的故事。这两个过程给予文学史作者发挥自己叙说能力的机会,使其得以依据自己预设的观念和框架来进行叙说。就文学史作者的叙说而言,因其对时代背景、文学事件等所作的介绍是概要性的和主观性的,因而其所叙说的性质有一定的虚构性。另外,文学史作者所介绍的作品是虚构的,其所介绍的内容理应也是虚构的。显然,上述这两方面的叙说都具有程度不同的虚构性,这是产生故事性的原因之一。然而,由于文学作品中的人物、事件等与真实世界存在着某种关联且具有一定的文化意

义,从某种意义上说,这些人物、事件等在文学史中应该具有本体地位。这样一来,其虚构性就会有所减弱,而真实性会有所增强。而倘若文学作品中的人物、事件等没有明确或具体的所指对象,与对真实社会的陈述相比较,它们的本体地位及其价值的外溢效果就会受到一定的限制。可见,两种本体地位的强弱会导致故事性的强弱,但却不能消除其故事性的存在。

文学史文本的开放性还指写作时间与阅读时间之间的差异。这一差异也会演化出阅读的故事性。与文学作品出版同代的读者和晚于文学作品出版的读者对同一作品的接受是有差异的:前者或许会关注作品中的人物和事件与当下社会之间的关联;后者则更多地为小说所构建的栩栩如生的人物和事件所吸引。即便后者也关注作品中人物、事件与当时社会之间的关系,很大程度上也是出于某种(研究)兴趣而已。譬如,美国作家I. B. 辛格因经常在作品中写自己身边亲戚朋友或街坊邻居,而遭到他们的不满甚或愤恨。对于相隔了半个多世纪的中国读者而言,我们很难实际考证他具体写了哪些真实的人和事,也无法切实体会不满或愤恨辛格的那些人的阅读经验。这种因阅读时间和地域而存在于文学史读者与作者之间的差异性,也从另一个侧面说明了文学史作者和文学史读者并不完全处在同一个结构关系内。文学史读者、文学史作者以及文学作品之间出现的这种“异结构”关系,演绎出了文学史阅读的故事性。

不过,文学史文本的开放并不是向任何一个方向开放的。文学史文本的开放过程与文学史作者和读者认知结构的对立与统一,受到当下主流社会意识形态的导引甚或管控。文学作品在文化机制中是具有一定的地位和重要性的。主流社会的意识形态会将文学史组织起来的材料(如作家、作品、文学事件、文学思潮等)逐一审核过滤并予以重构,以调节当下阅读的开放方向和度量。这种有塑性的文学史是否能真正反映文学所应有的历史内涵和发展轨迹是个问题。在某些极端的文学史写作中,读者很少能甚或并不能从其独特的形式外真切地窥见(作家的或作品中人物的)命运的悲戚、欲望的煎熬、灵动的精神或娴雅的风

韵。初读洪子诚的《中国当代文学史》便会有这种感觉。在他的笔下,文本的开放方向是既定的,程度是受限的,缺乏多维性和层次感。严谨而又断然的判断替代了富有张力的陈述或呈现。串联章节的很少有对具体文学作品的分析和评价,而更多的是对作家和文学事件的评判,将一部生动、多变且又有些酸楚的当代文学史简化为文学现象的堆砌,给读者的感觉是这部《中国当代文学史》缺少对精神和情感历程的诉说,鲜见对文学现象的剖析,更无从文学事件中抽绎出这些现象背后的发生规律。他在叙述中敏捷地“左躲右闪”、欲言又止——他不像是在叙说文学的历史,而更像是记叙文学政治的或文学意识形态的历史。譬如,他没有分析臧克家为何“在40年代就表现了急迫地向现实政治迫近的姿态”,也没有说明为何在冯至“40年代后期……思想艺术取向发生了变化”“在田间受到批评时,艾青也受到责难,但性质要严重得多”^②等。而针对“‘五四’以来的诗人在进入50年代之后,相当一部分‘老诗人’从诗界消失”这种“整体性的现象”,他的解释是“文学、政治环境”的“窄化”。^③至于何谓“窄化”,为何“窄化”,何种力量使之“窄化”,其轨迹如何,“窄化”对中国的诗歌创作与发展有何启示等,洪子诚则一概不论。

一般说来,一部文学史中的最基本要素是作家、作品以及与文学相关的文学事件、文学思潮或运动等。之所以把作家和作品放在首位确实是因为作家是其作品的创造者和文学思潮或运动的肇始者或参与者。在作家的世界中,既有受到文学传统滋润或限制的一面,也有受到他们所处时代激励或鞭策的一面。他们的创作在思想和形式上对传统的继承或创新无不微妙地带有各种不同的时代印记。从这个意义上说,文学史作者如何叙说和评价作家的审美思想、意识世界及其相关作品,如何从众多的作家及其创作中析出文学发展的脉络及其规律,如何分析作家及与作家相关的人和事在文学思潮或运动中对该文学思潮或运动所起到的作用,如何厘清作家、作品与时代消费之间的关系,以及文学与其他文化现象之间的关联与互动等诸多开放的层面,都无不关系到该文学

史写作的意义、可信性以及合法性等。

三、潜文本与超文本的故事性

其实,文学史文本并不能把所有的与文学相关的事情说清楚。一些聪明的作者将有些未能言及或不便言及的事情隐含在文学史文本的字里行间或曰文本的“下面”,形成一种潜文本,如上面一节里提到的洪子诚“左躲右闪”的写作策略和用词(如“窄化”)等。洪子诚在提出“窄化”这一概念时,先提到“‘五四’以来的诗人在进入20世纪50年代之后,相当一部分‘老诗人’从诗界消失”,然后又说“这种整体性的现象,主要不属自然的更替”,并认为“造成这一情况的文学、政治环境的原因是,对新诗‘传统’的选择使诗歌‘主流’‘窄化’,将一批诗人排除在诗界之外。”^④洪子诚为表达和让读者理解隐含在“窄化”后面的“文本”做足了铺垫:他将“老诗人”“传统”“主流”“窄化”等都放在引号内,似乎是想表明这些词语的特殊意义(如专用性和含混性)并引起读者的格外关注。

“老诗人”无疑是指中国诗界中的一个特殊群体。从常理上讲,倘若我们肯定“五四”传统,就应该肯定这些从“五四”走过来的“老诗人”。然而事实却并非如此。读者不仅会问:难道“五四”传统与放到引号里20世纪50年代后形成的“传统”就那么不同,以致使这些携带着“五四”传统的“老诗人”在50年代后“消失了”,而且还特别指出这是一种“整体性的现象”,且不属“自然的更替”?洪子诚没有具体地叙说那些曾经信奉“民主与科学”,张扬浪漫、独特而沉思的“老诗人”是如何整体消失的;也没有感叹这样一群自由灵魂消失该是怎样的一种悲壮。不过,从他的话里话外我们大体上可以感受到“窄化”的内涵和由“窄化”所造成的严酷现实。

当然,洪子诚也为读者可能读出的“窄化”含义留有了“余地”。他辩解说“老诗人”的整体消失还因为“某些诗人的创作个性、艺术经验,与此时确立的写作规范发生冲突,导致他们陷入创作困境。”^⑤其实,这句话并不能说明从事文学研究多年的资深教授不知道自己的这句话有些言不由

衷、似是而非。试简单推演一下这句话所蕴含的潜文本:

- a) “老诗人”的创作有个性,有艺术经验;
- b) 诗歌写作有了新的规范,这个新规范让“老诗人”的创作陷入了困境;
- c) 制定写作规范的依据有多种,诗人的艺术经验应该是其中的一种;即
- d) 诸多写作规范中至少应包括艺术的和政治的;
- e) 与“老诗人”的艺术经验相冲突的写作规范应该不是艺术的;
- f) 某些“老诗人”的“创作困境”应该不是艺术经验造成的。

从上面的推演和其“左躲右闪”的写作策略来看,洪子诚似乎在告诉读者,他在写作中不得不承担着某种双重的责任:既要陈情又要皈依——在陈情中皈依或在皈依中陈情。然而,无论哪种情况,都直接或间接地叙说着有关中国当代文学史,特别是书写中国当代文学史曲折复杂的故事。

洪子诚本人在谈及写作中国当代文学史时所说的一番话,也印证了上面的推演。他说“我们谈论的‘历史’和我们的‘记忆’有关。……这种种的经历、体验,在今天,对我们文学史研究,会带来哪些影响?……但无论如何,有没有这种亲历和体验,在对‘历史’的处理上,是有许多不同的。”^{②4}1939年出生的洪子诚^{②5}该有怎样的历史记忆,我们不得而知。从他“左躲右闪”的写作策略来看,他一定是有过“深刻”的历史记忆。这段话还从另一个侧面说明了在叙说文学史的背后,我们可以意识到文学史文本所言及的一切,均与某些或大或小、各类形式不同的文本相关联。它们联合起来共同形成阵势强大、具有重要参考价值的超文本,支持、补充、修正、阐释或颠覆文学史文本中所言及的一切。

对文学史而言,这里所说的“超文本”是一种客观存在。它不仅是指语言学或文体学意义上的具有一定关联性的文本,而且还指包括文学、政治、经济等社会环境在内的、将各种不同时空的文字信息、政策信息、环境信息等组织在一起且具有

开放意义的各类“文本”,共同构建了有关叙说文学史的故事。洪子诚的那本《问题与方法:中国当代文学史研究讲稿》(以下简称《问题与方法》)就是这样一部与《中国当代文学史》形成互文性的著作。

洪子诚在《问题与方法》中针对中国当代文学史及其写作中的问题进行了讨论(如当代文学史研究现状、文学史的“写作”、当代文学史的关注点、当代文学面临的压力、当代文学的“一体化”、批判性失去之后等),对他多年前出版的《中国当代文学史》进行了有益的补充和说明。譬如,他在《中国当代文学史》中讨论20世纪90年代文学状况时有许多言犹未尽的细节和观点,在《问题与方法》一书中得到进一步的叙说与完善。^{②6}

另外一个例子是梅维恒主编的《哥伦比亚中国文学史》与其他著述之间的互文性。这部文学史从总的编排上来看是按文类来进行编写的。不过,有意思的是,他将隋、唐之前的文学归为“基础”,似乎在暗示这一期间的文学无法进行归类。其他文学史的编者,如孙康宜和宇文所安主编的《剑桥中国文学史》则主要是按朝代来编写的。隋唐之前的文学如同其他朝代一样,均是按照作家作品这条线索叙说的,与号称按文类编写的《哥伦比亚中国文学史》形成了鲜明对照,清晰地表明了二者之不同的文学史观。

《哥伦比亚中国文学史》的作者之一施寒微在名为“基础”这一编中,写“佛教文学”这一章时指出“佛教进入中国之后,这一来自印度的宗教和哲学渗透到了中国文化社会的各个层面”,“佛教的‘心’在六朝的思想界和文学界是一个极其重要的概念……对心的抽象状态的清晰描述,使得中国文学理论家和批评家能够演绎出具有前所未有的复杂性和精微性的美学观念。由此,佛教便成为中国文学的驱动力之一,尽管它的影响力并不能得到条分缕析的追踪”。^{②7}其实,施寒微的这一说法承袭了梅维恒的观点,与之形成了一种“互文”。梅维恒早在1983年撰文指出,对于中国虚构叙事而言,佛教具有本体论的重要意义,极大地影响了中国虚构叙事的发展。不仅如此,他

还说“在佛教思想渗透到中央王国后,中国小说的质量就与前截然不同了,可以说是完全中断了[中国的]叙事传统。”²⁸他以“敦煌变文”为例来证明中国叙事传统因佛教的传入而发生“中断”。

佛教传入中国的时间大约为东汉末期。²⁹据史料记载,“东汉时期做事的人都是读书人,都是经过考试的”³⁰,即人们都是通过苦读五经走上仕途的。这其实就意味着,儒家思想和道家思想已经成为汉文化的核心思想。因此说,佛教在东汉末年的传入并未从根本上改变儒家和道家在中国传统文化中的地位。主要写于唐代及随后的五代十国期间、发现于晚清时期的“敦煌变文”是佛教传教者,为赢得更多的信徒而采用的一种文体,即主要是指其借用中国的传统叙事方法,将佛教思想融入中国传统叙事或民间故事的一种写作方法。从这个角度讲,所谓“变文”,最初“变”的不是中国叙事传统,而是佛教原有的传教文本。³¹中国的叙事传统是以《左传》《山海经》《史记》等为代表的叙事传统,这一传统并未因佛教的传入而被中断。施寒微和梅维恒的观点与众多研究史料中的观点³²形成了互文,叙说了与他们有关佛教对中国叙事传统影响的不同故事。

美国学者托马斯·帕维尔指出“存在不是一个谓词,而是用来指涉真实世界的”。³³说得直白一些,即存在不是孤立的,而是与存在的语境等构成关系且产生互动的。对我们讨论的文学史而言,这里所说的真实世界或语境更多的是指向上文所说的超文本(即包括文学、政治、经济等社会环境在内的、将各种不同时空的文字信息和政策信息等组织在一起且具有开放意义的各类“文本”)。文学史中所提到的作家、作品、文学事件等不是孤立存在的,而是有其产生的多种原因及因相互关联而产生的互动。时代变迁等原因还会致使其意义不断消解或增长。文学史作者在写作时会依据与当下的关系而预设文学史观、审美趣味和价值取向。这些预设对遴选文学史实、构架文学史写作框架和采用叙说话语方式等具有决定性作用。在这种情况下,多数文学史作者不会也无法和盘托出所有的文献资料,或拿出一定的篇幅来叙说与预设相悖的故事,也不会引用或列出

更多的参考文献或直白地告诉读者自己取舍文献的真实原因。但是,文学史的潜文本和超文本会告诉我们更多文学史作者未能言及的故事。读者也会在阅读中根据自己所掌握的知识来补充文学史中所省略的部分,勾连文学史中各种直接或间接关联的事件,纠正文学史所误说的历史事实。

由以上论述可以得出如下结论:对一个文学史作者而言,每一个故事都是一个叙述——既可以从由叙述而构成的故事链中寻找出文学史的故事性,也可以从隐含在与这种叙述相关联的一些其他要素(如叙述者、事件、读者等)构建的深层次中分析出文学史的故事性。总之,本文所论证的主要观点是文学史故事性的三个基本特征,即“往事”“差异”以及“构建”。这三个基本特征具体体现在文学史框架的构建、文学史文本的开放性以及文学史的潜文本和超文本中。这三者或有互为重叠之处,但还是有所不同:文学史框架揭示的是因其支撑性和约束性而演绎出来的故事;文学史文本的开放性主要指向阐释的多种可能性,不同的阐释演化出不同的故事;文学史的潜文本和超文本道出了文学史文本内部和文学史文本与外部相关联的故事。

注:

- ①《辞源》(合订本),商务印书馆1988年版,第725页。
- ②③④参见杰拉德·普林斯《叙述学词典》,乔国强、李孝弟译,上海译文出版社2011年版,第215—216、215、215—216页。
- ⑤其实,这种文学史编写方法用“史论”来命名更为妥当,如王晓明主编的《二十世纪中国文学史论》(2003年)。
- ⑥《何为文学史?文学史何为?——王德威教授谈〈哈佛新编中国现代文学史〉》,《现代中文学刊》2019年第3期。
- ⑦参见姜玉琴《肇始与分流:1917—1920的新文学》,花城出版社2009年版,第8—16、123—130页。
- ⑧司马长风《新文学的分期问题》,《新文学丛谈》,(香港)昭明出版社有限公司1975年版,第1—2页。
- ⑨⑩以上引文分别参见斯拉沃热·齐泽克《事件》,王师译,上海文艺出版社2016年版,第58—59页。
- ⑪David De - Wei Wang, A New Literary History of Modern China. Cambridge and London, Harvard University, 2017, p. 1. 除特别注明外,所有英文引用均由本文作者所译。下同,不再一一注明。
- ⑫David De - Wei Wang, A New Literary History of Modern China. Cambridge and London, Harvard University, 2017, p. 29.

- ⑬安伯托·艾柯《开放的作品》，刘儒庭译。新星出版社2009年版，第22页。
- ⑭贝尔纳·瓦莱特《小说——文学分析的现代方法与技巧》，陈艳译，天津人民出版社2003年版，第31页。
- ⑮《辞源》（合订本），商务印书馆1988年版，第618页。
- ⑯鲁迅《秋夜》，见《鲁迅全集》第二卷，人民文学出版社1981年版，第162页。
- ⑰参见乔国强《美国格特鲁特·斯坦因先锋戏剧研究》，《上海师范大学学报》2018年第3期。
- ⑱Gertrude Stein, “Plays”, in *Lectures in America*, London: Virago Press, 1988, p.93. (93-131)
- ⑲Gertrude Stein, *Four Saints in Three Acts*, in Carl Van Vechten (ed.), *Last Operas and Plays by Gertrude Stein*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1995, p. 441, pp. 440-480.
- ⑳㉑㉒㉓洪子诚《中国当代文学史》，北京大学出版社2010年版，第61—63、60、60、60页。
- ㉔㉕㉖洪子诚《问题与方法：中国当代文学史研究讲稿》，三联书店2015年版，第16—17、16、153—166页。
- ㉗梅维恒主编《哥伦比亚中国文学史》，马小悟等译，新星出版社2016年版，第174、184页。
- ㉘Victor H. Mair, “The narrative revolution in Chinese literature: ontological presuppositions”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 1983, 5(1/2): pp. 1-2.
- ㉙中国佛教协会《中国佛教》，中国社会科学出版社2004年版，第10页。
- ㉚钱穆《中国通史》，叶龙记录整理，天地出版社2018年版，第65页。
- ㉛Cf. Guoqiang Qiao “A Critical Response to Western Critics’ Controversial Viewpoints on Chinese Traditional Narrative and Fiction Criticism” in *Critical Arts: South – North Cultural and Media Studies*, 05 Feb 2020, pp. 1-12.
- ㉜Cf. Andrew H. Plaks “Towards a Critical Theory of Chinese Narrative”. In *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, ed. Andrew H. Plaks, and Kenneth J. DeWoskin, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977, pp. 309-352; John C. Y. Wang “Early Chinese Narrative: The Tso – Chuan as Example”, in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, ed. Andrew H. Plaks and Kenneth J. DeWoskin, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977, pp. 3-20.
- ㉝Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge: Harvard University Press, 1986, p.13.

（责任编辑：青 末）

The Storyness of Literary Historical Narrative

Qiao Guoqiang

Abstract: The three major characteristics of the storyness of literary history will be discussed in the present paper, namely, “the past”, “difference” and “construction”, which find expressions in the construction of the frame, the openness and sub-text and super-text in a literary history. Though they might be partially overlapped, these three expressions are different by nature: the frame of literary history tells the story that develops from its supportiveness and restraint; the openness of the text of literary history narrates the story of the multi-possibilities of interpretation and, the sub-text and super-text the story of the interrelationship and interaction between the internal and external texts of literary history.

Key words: literary historical narrative; storyness; frame; openness; sub-text; super-text