

文学符号学

论叙述中的“环境”

谭光辉

摘要：环境是叙述中相对于有动作的人物而言呈现为静止的一切事物和状态。人物的本质是动作，环境的本质是静止或“定性”。在人类的叙述史上，分别出现过四种不同中心的叙述：以人物为中心、以社会环境为中心、以自然环境为中心、以叙述环境为中心。不论哪一种叙述形式，归根结底都是以人为中心的。任何以环境为中心对象的叙述，其意义都指向叙述者对待环境的态度。因此，叙述中的环境，都是人化的环境。

关键词：叙述 环境 人物 人化

DOI: 10. 13760/b. cnki. csalt. 2015. 0084

一、关于“环境”的讨论及其基本内涵

传统文学教材一般把叙述中的环境分成自然环境和社会环境。现在有学者注意到“时间是小说环境的构成要素之一”^①。这可得仔细检查。任何事物都存在于时空之中，也包含了时空，除此之外别无他物。如果时间也是环境，那叙述岂不就是环境？

为把事情说清楚，首先必须对该问题进行一个必要的分层处理。首先，任何叙述必然产生并流行于一定的社会文化环境之中，对这个叙述而言，它有一个生产环境和消费环境。第二，对任何一个作者而言，他不但有一个生存环境，还有一个思想环境，因此叙述又必然自携了一个作者的经历和思想环境。第三，任何叙述必然有一个叙述者，这个叙述者可以理解为一个叙述功能，可看作一个框架，

^① 龙钢华：《论小说环境构成中的时间艺术》，载于《江汉论坛》，2007年第12期，第71~74页。

其呈现方式是一个叙述声音，叙述可以看作这个叙述者的声音呈现。叙述还必然有一个受述者，他与叙述者的关系决定了叙述的氛围。因此，任何叙述有必然有一个叙述环境。第四，在叙述者讲述的故事内，必然有一个人物，他生活于一定的环境之中。因此，在讨论叙述环境的时候，我们必须首先确定我们讨论的是哪一个层面的环境。在通常的讨论中，人们自然而然地是在谈第四个层面的环境，即叙述中的环境描写。为使问题集中，本文所论的环境，首先也都是指这个环境。

叙述中的人物存在的外部空间被自然地视为环境，但是对时间而言，至少应该分成两个部分。第一个部分是属于人物的“内在时间”或“情节时间”，第二个部分是不属于人物性格发展的“外在时间”或“情节所在时间”。外在时间用以解释人物所在环境的时代特色或存在状态，可以视为组成环境的一个因素，而人物的内部时间，因为它是人物的本质规定性，就不可能被视为环境。“在西方传统哲学中，人对自我身份的确证不是通过身体而是通过‘祛身体’来实现的”^①，就是这个意思。因此，当我们说时间也是环境的构成要素的时候，就必须说明该时间必须是指环境所在的时间，而不是指属于人物或情节的内在时间。说明这一点很重要，特别是在对时间穿越类小说的分析中。在龙钢华所举的例子中，有些时间是指环境所在的时间，而且该时间在观念中是时间点，而不是时间的变化，但更多例子属于情节时间或人物的“主观时间”，这就存在问题。简单地说，环境的特点是静止，人物的特点是变化，黑格尔把这两点总结为“定性”和“动作”。环境的核心问题是人与外在事物的关系，就是情节意义与环境之间的关系。赵昊龙发现，“同样的情节，在不同的环境中有不同的效果”^②。就是说，同样的人在不同的环境中做相同的动作的意义大不一样，这就涉及人与环境的互动关系。对人与外在事物的关系，历史上有过漫长的讨论，首先是人与自然的关系的讨论。

马克思在《1844年经济学哲学手稿》中将自然与人的关系的论点归纳为“自然的人化”，也有学者指出马克思的本意是“人化的自然界”^③。李泽厚又用马克思主义改造了康德思想，仍然支持“自然的人化”思想，核心意思是实践主义的，人类改造自然，使其为自身服务。“这种意义上的自然的人化既

① 张兵：《身体符号》，见曹顺庆、赵毅衡主编，《符号与传媒》（第8辑），成都：四川大学出版社，2014年，第187~202页。

② 赵昊龙：《小说创作论》，北京：中国社会科学出版社，2012年，第204页。

③ 谷方：《主体性哲学与文化问题》，北京：中国和平出版社，1994年，第124页。

是马克思主义的基本思想，也是李泽厚用马克思主义改造康德哲学的结果”^①。被人改造了的自然，就叫“人化的自然”，“是指人类社会历史发展的整个成果”。^②虽然李泽厚等学者并没有把人看作唯一，而是把“自然人化”和“人化自然”看作对“天人合一”思想的一种新解释，^③但是在对人与自然的关系的理解方面，仍然与康德、黑格尔、马克思的主要论点一致，他们都有一个共同的原初观念：只有人才是追寻意义的动物，所有有关意义与价值的行为都是由人发起的。正是由于这个原因，一切进入人的视野的他者，都必然是“人化”的。哲学上的讨论可能存在部分理解上的分歧，但并不影响我们对人与自然的关系的思考。特别是在叙述学中，所有被叙述出来的自然，必然是“人化”的自然。

虽然人与自然的关系被讨论得很多，但是什么是环境却讨论得很少，原因大约是这样看似一个自明的问题。然而在一个叙述文本中，这并非一个自明的问题。例如电影中群众演员扮演的死尸、小说《孔乙己》中只发出哄笑声的酒客们、鲁迅其他小说中的看客们，他们属于人物还是环境？文学理论中常说的“社会环境”和“自然环境”到底各有什么内涵？

在黑格尔那里，“环境”概念被区分为二，一是“外在环境”，二是“情境”。他认为外在环境“单就它本身来看，这种环境并没有什么重要，只有就它对人的关系来看，它才获得它的意义”。外在环境若被个别人物所掌握，成为一种机缘，“受到定性的生命，得到存在。作为这种更切近的机缘，有定性的环境和情况就形成情境”^④。外在环境本身是没有意义的，只有当它经过“人化”，“经过特殊化而具有定性”，成为一种推动力，“使艺术所要表现的那种内容得到有定性的外现”，才成为有意义的“情境”，“所以情境是本身未动的普遍的世界情况与本身包含着动作和反应动作的具体动作这两端的中间阶段”^⑤。黑格尔所说的“情境”，现在一般也都理解为环境，因为情境也是外在于人物动作的一种状态。其中暗含意思是，静止是环境的普遍特点，动作是人物的普遍特点，外在环境是和人没有关系的环境，情境是与人的动作发生关系的环境。他进而将情境分成三种状态。第一种是“无情境”，无情境（或称无定性的情境）处于“自禁闭状态”，风格上是严肃、静穆、严峻的，如古

① 钱善刚：《本体之思与人的存在：李泽厚哲学思想研究》，合肥：安徽大学出版社，2011年，第210页。

② 钱善刚：《本体之思与人的存在：李泽厚哲学思想研究》，合肥：安徽大学出版社，2011年，第215页。

③ 李泽厚：《说自然人化》，见《己卯五说》，北京：中国电影出版社，1999年，第130页。

④ 黑格尔：《美学》（第一卷），朱光潜译，北京：商务印书馆，2009年，第254页。

⑤ 黑格尔：《美学》（第一卷），朱光潜译，北京：商务印书馆，2009年，第255页。

代庙宇建筑、雕刻等。第二种是“有定性的情境处在平板状态”，是跳出第一种情境的静止状态，“内外都静止不动的形象就要动起来”，但“还不是在本质上见出差异和冲突的情境”^①，例如游戏情境，或者单纯的机械运动，或者一种特殊心境下的情感等。这两种情境既不是动作，本身也不是激发真正动作的原因，但是第二种情境内部可以有“机械运动”。第三种是“冲突”，“冲突还不是动作，它只是包含着一种动作的开端和前提”，对情境中的人物而言，情境“只不过是动作的原因”^②。例如古希腊悲剧三部曲，第一部终局产生出第二部的冲突。相对于第二部而言，第一部是静止的，但在第一部内部又是动的。这样，黑格尔就总结出情境的三种状态，这三种状态内部可能是动的，但是相对于人物而言，它是静止的。所以，不论是外在环境，还是情境，它的主要特征就是，相对于其中人物而言，它是静止的。

黑格尔的论述无疑是深刻的。只有当我们把运动与静止放在相对的情况中思考的时候才能明白人物与环境的本质差别。并不是说有了人的名字与人的外貌，在叙述中就可以被视为人物，人物的根本存在形态是动作及动作的意义，它是时间性的。环境的根本存在形态是状态及状态的功能，它是空间性的。人物与环境又是相对的，没有绝对的人物，也没有绝对的环境。在一个故事中的人物，可以成为另一个故事中的环境，条件是它相对于另一个故事中有动作的人物而言是静止的。在同一个故事中，即使有一个具有人的属性的东西存在，但是它若一直没有现身行动，仍然只能被视为环境。例如曹禺的话剧《日出》，其中有一个一直没有露面的“人物”叫金八，他对《日出》中的每一个人物都产生了影响力，然而始终没有露面，没有行动。金八就不能被视为人物，而是环境。在巴金的小说《家》中，高老太爷是一个人物，但是在很多场合，其他人打着他的旗号行事，他即使死了，还照样对儿孙产生影响，例如他是瑞珏难产而死的重要原因。在他没有露面又对其他人产生影响的时候，他就属于环境而不是人物。这个道理，卞之琳在他的短诗《断章》中也说得很清楚：

你站在桥上看风景
看风景人在楼上看你

“你”看风景的时候，“你”是个人物，因为“你”有动作。当“你”被别人看的时候，“你”就是环境，因为“你”那个关于看的动作已经变成一个“定性”，所以“你”就成了风景。以此观念思考“自然环境”和“社会环

① 黑格尔：《美学》（第一卷），朱光潜译，北京：商务印书馆，2009年，第256页。

② 黑格尔：《美学》（第一卷），朱光潜译，北京：商务印书馆，2009年，第260页。

境”，我们会明白其意涵。自然环境当然也可以有运动，例如火山爆发、洪水泛滥、台风肆虐，但若文本意义重在表现人物的性格，这些动作相对于人物而言就是静止，所以它就是环境。就像电影特写镜头，当人物被突出的时候，背景中的景物或人物即使在运动，也是环境。但是杰克·伦敦的小说《热爱生命》中的那只狼，因为有动作并与人争夺生存权利，反而成为人物。社会不可能是静止的，社会是由人与人的关系建立起来的网络，所以必然是动的。但是对一个叙述中的人物的行动而言，它是该人物行动的原因，又是相对静止的，所以也可以看作环境。从这个意义上说，相对于人物行动而言，一切静止的事物都可以叫做环境，所以环境的意指面就不可能止于自然环境和社会环境两项。首先，对一个叙述文本而言，情节发展有一个过程，前面发生的情节是后面情节中人物行动的原因，相对静止，成为定性，所以前面情节就成为后面情节的文本环境。福楼拜在写《包法利夫人》的时候，写到艾玛死的时候大哭，朋友劝他不要让艾玛死，福楼拜说：“不，她不得不死，她必须死。”艾玛之所以必须死，是因为她受到了之前的文本环境的制约。其次，许多叙述文本中都内嵌了一个叙述环境，叙述者不得不考虑受述者的感受和需求，让人物采取不同的行动，叙述环境相对于人物动作而言也是“定性”的。雪克的小说《战斗的青春》的结局，初版许凤被杀，后来读者写信要他让三姐妹活下来，他就改了结局，后来又有读者让他改了回去，于是就又改了回去。^①任何叙述想要绝对脱离叙述环境几乎是不可能的，语言、文化、意识形态、宗教禁忌、受述者和读者的心理需求都是叙述必须考虑的因素。中国古代小说多大团圆结局，多才子佳人模式，与叙述环境密切相关，人物不可能在叙述环境的文化规则之外绝对自由地行动，哪怕他处于虚构文本之中。

二、叙述文本中人物与环境谁主谁次？

黑格尔之前的诗学理论基本上都认为人物优先于环境，以黑格尔为代表的古典哲学家基本上也这么看，只不过他们把环境的地位提得更高一些。重人物、轻环境的观念有深远的传统，这大约与叙述的本质规定性有着密切的联系。因为叙述的本质是时间性的，人的心灵也是时间性的，而环境一般被视为空间性的，因此叙述中的环境都是为表现人物服务的。黑格尔把美定义

^① 刘金：《〈战斗的青春〉问世的前前后后》，见《吹沙居杂文》，上海：学林出版社，1990年，第346页。

为“美是理念的感性显现”，只有人才具有“绝对精神”或“理念”。杨慧林从黑格尔的美学观推导出结论：“只有人才能发现美、创造美和欣赏美。”^①黑格尔认为：“我们可以肯定地说，艺术美高于自然美，因为艺术美是由心灵产生和再生的美，心灵和它的产品比自然和它的现象高多少，艺术美也就比自然美高多少。”^②艺术美高于自然美的原因是心灵高于自然，心灵为主，自然为次，所以“艺术的核心问题则是‘环境’中的‘人’”^③。黑格尔得出的一个基本结论是“性格是理想艺术表现的真正中心”，“环境是为表现性格服务的；艺术的目的在于表现性格，而不是仅仅表现事件和环境的变化”。^④黑格尔用了很大的篇幅论述艺术作品中心与环境的关系，用辩证的思维论及二者之间的相互渗透和影响，把外在世界看作人的认识和实践的对象。不论是作为认识的对象还是作为实践的对象，外在世界都必然被打上人的烙印。就是说，人认识到的世界是人化的世界，人又通过实践、创作，将自己的理念转化成外在的现实。从这个意义上说，艺术作品中的所有环境，必然是人化的环境。当然，人化的环境一定是为人服务的。以此推论，叙述中的环境描写也就一定是为表现人物性格服务的。

朱光潜认为以黑格尔为代表的德国古典哲学已经产生了重大的变化，其中一个重大的变化就是“在人物行动的动因方面，艺术典型由蔑视环境转向重视环境，甚至比人物性格还看得更重要”^⑤。虽然如此，马克思以黑格尔为基础提出的“典型环境中的典型人物”的中心词语还是典型人物，典型环境好像是修饰语。这就让后来许多学者并没有像马克思和恩格斯那样将二者并重或把环境放在前面，而是更看重典型人物，认为小说中的环境描写应该为塑造人物服务。当然，在多数小说作品中，作者也遵从这一观念，确实将人物塑造放在首位。例如王颖芝在引用茅盾《关于艺术的技巧》对环境与人物的关系的论述之后得出结论：“环境制约着人物性格的发展，人物性格在环境中展现。”^⑥霍松林论故事：“故事是一组从人物与环境、人物与人物的错综复杂的关系中产生，并反过来展示人物性格、表现社会关系的具体事件。”^⑦二者看似并重，其中隐含的意思仍然是：人物性格是叙述中最重要的成分，环

① 杨慧林、耿幼壮：《西方文论概览》，北京：中国人民大学出版社，2013年，第230页。

② 黑格尔：《美学》（第一卷），朱光潜译，北京：商务印书馆，2009年，第4页。

③ 杨慧林、耿幼壮：《西方文论概览》，北京：中国人民大学出版社，2013年，第232页。

④ 杨慧林、耿幼壮：《西方文论概览》，北京：中国人民大学出版社，2013年，第233页。

⑤ 朱光潜：《谈美书简》，长春：吉林大学出版社，2010年，第68页。

⑥ 王颖芝：《写作的辩证艺术》，郑州：海燕出版社，1993年，第407页。

⑦ 霍松林：《文艺学概论·文艺学简论》，《霍松林选集》（第一卷），西安：陕西师范大学出版社，2010年，第121页。

境都是为性格服务的。魏怡总结了马克思的环境论后,在强调环境的重要性时说得明白:“环境描写就不能只是作品的装饰物或可有可无的附加面,而是一部作品成功与否的有机组成部分,是塑造人物性格,开掘作品思想深度的重要手段和要素。”^①在他的认识中,环境的作用无论怎么强调都是“手段”,是为人物服务的。

事实上,马克思和恩格斯认为人物与环境是并重的,但环境可能更重要。“典型环境中的典型人物”论由恩格斯在1888年4月《致玛·哈克奈斯》的信中首次提出。朱光潜细致地梳理了这一观念的流变,认为马克思、恩格斯的观点来源于黑格尔,“是在批判继承黑格尔美学体系中形成他们的艺术典型观的”^②。此论述是在描述现实主义的特征。与黑格尔之前不重环境的理论比较起来,马克思和恩格斯把环境看得更重要。从这封信的内容来看,恩格斯批评的是该小说的“典型环境”写得不够好^③,他更看重文学作品对社会形态的描述以及所揭示的社会规律。另一方面,马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中将人的本质看作“一切社会关系的总和”^④，“社会关系”应看作环境。恩格斯在1859年5月18日《致斐·拉萨尔》的信中则指出：“主要的出场人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不是来自琐碎的个人欲望，而正是来自他们所处的历史潮流。”^⑤因为人物来自社会，是社会思想的代表，而且人的本质又是社会关系的总和，所以在马克思主义文艺思想中，社会环境是最重要的，典型人物的塑造是为表现、揭示阶级关系等社会环境因素服务的，社会环境才是叙述的主要目的。马克思、恩格斯强调的“现实主义”中的“现实”，可以看作对社会环境典型性的强调。当然，他在强调典型环境的同时，也注重人物性格的个性。恩格斯在1885年11月26日《致敏·考茨基》的信中说：“对于这两种环境里的人物，我认为您都用您平素的鲜明的个性描写手法刻画出来了；每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’，而且应当

① 魏怡：《小说环境论》，载于《华中师范大学学报（哲社版）》，1996年第2期，第41~45页。

② 朱光潜：《谈美书简》，长春：吉林大学出版社，2010年，第69页。

③ 中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局：《马克思恩格斯选集》（第四卷），北京：人民出版社，1995年，第683页。

④ 中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局：《马克思恩格斯选集》（第一卷），北京：人民出版社，1995年，第56页。

⑤ 中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局：《马克思恩格斯选集》（第四卷），北京：人民出版社，1995年，第558页。

是如此。”^① 这成为后来讨论“典型”问题的出发点。值得注意的是，恩格斯赞同黑格尔的人物论的前提是他认为小说《旧和新》把维也纳社交界和柏林的文人、官员和演员等描写得很好，而维也纳“具有把南欧和东欧的各种因素混合在一起的独特的国际性质”^②，他强调的首先是环境的典型性。由于马克思主义强调人与社会之间的关系，强调人的社会属性，因此在对待人与环境的关系时，就更强调社会环境。换句话说，马克思文艺理论是以社会环境为中心描写对象的，塑造人物是为表现社会环境服务的，而不是相反。

对自然环境的地位进行重新认识的思想兴起于19世纪末20世纪初，20世纪中期在欧美繁盛，20世纪80年代后被中国学者注意。早在1854年，美国作家梭罗就写出了《瓦尔登湖》并产生了广泛的影响，梭罗也因此被认为是生态文学（或称“环境文学”）的先驱之一。《瓦尔登湖》没有把人理所当然地视为自然的主宰，而是写人如何融入自然之中生活，如何在自然规律中获得生命的感悟。自然环境是中心，而人退居其次。20世纪初期里尔克关于“山水”的论述是这一思想的集中体现。在《论“山水”》一文中，他用诗化的语言系统地描述了自古希腊以来艺术家们对待“山水”的不同态度。用现在的学术话语来说，“山水”就是自然环境。里尔克认为，在古希腊及更远时期的陶器绘画中，景物被无限忽略，裸体的人是一切，山水不过是人活动的舞台，没有人的时候，它是空虚的。基督教艺术不重人的身体，但是人和物都像是字母，山水不过是“一段短短的暂住”，在地狱、尘世、天堂三个住所，山水被按照三种不同的方式想象。文艺复兴时期，山水画有一个大的发展，但此时“人画山水时，并不意味着是‘山水’，却是他自己：山水成为人的情感寄托、人的欢悦、素朴与虔诚的比喻”。然而还没有人画过一幅“山水”完全是山水，里尔克借这种没有被画出来的画谈自己对自然与人的关系的理解。自然应是自然本身，而不是人的附属。“若要成为山水艺术家，就必须这样；人不应再物质地去感觉它为我们而含有的意义，却要对象地看它是一个伟大的现存的真实。”人是自然的一部分，自然是比人更伟大的存在，人只不过是自然中的一个“物”。他认为山水艺术会生长为一种缓慢的“世界的山水化”的过程，“未来”已经开始：“人不再是在他同类中保持平衡的伙伴”，“他有如一个物置身于万物之中，无限地单独，一切与人的结合都退至

① 中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局：《马克思恩格斯选集》（第四卷），北京：人民出版社，1995年，第673页。

② 中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局：《马克思恩格斯选集》（第四卷），北京：人民出版社，1995年，第672~673页。

共同的深处，那里浸润着一切生长者的根”。^① 在里尔克的艺术理想中，人不是世界的主宰，自然环境并非为人而设，自然环境就是一切，人只不过是环境的一部分。自然有一个更伟大的生命，人的生命只有融在自然之中才有意义，人也只有在体验自然生命的过程中才能真正悟到生命之于我们的意义。里尔克的思想对中国诗人冯至产生了深远的影响，冯将其用于诗歌、散文乃至小说创作之中。若将此观念放于叙述之中，则叙述的核心目的，就应该是表现自然生命的伟大。不是自然环境应该为塑造人物服务，而是塑造人物应该为表现自然环境服务。

梭罗和里尔克均给环境文学（生态文学）以思想理论资源，因而生态批评家们将批判的矛头对准了“人类中心主义”。美国环境文学家认为：“拯救当代人类唯一行之有效的方法就是弘扬环境正义”，“人类一直以来试图成为自然的主宰，并为此在内部进行了无休止的环境利益争夺战，其结果是既对自然环境造成了根本性破坏，又给人类本身带来了深重灾难”。^② 因此，环境文学的重心就从对人物性格的塑造转移到自然环境的表现方面来。章罗生总结道：生态文学“基本上都强调生态环保意识和生命意识，以及对人与自然、人与人、人与社会的和谐的深切呼唤；它主要探讨人与自然的关系，是生态学与文学的有机结合”^③。事实上，环境文学的重心，是人与自然的关系，从更深层的意义上说，它应该是以自然为核心表现对象的文学形式。从此意义上说，用“环境文学”就显得更接近其倡导初衷，西方学界基本上倾向于用此称呼。^④ 然而在当代“去中心化”思想的影响下，中国学界更倾向于用“生态文学”称呼之。本文建议，环境文学与生态文学最好有个区别，我们可以用“环境文学”去概括一种文学形式，用“生态文学”去概括一种文学主题。只要有生态主题，就可以视为生态文学，环境文学的概念应该更严格。纯粹的环境文学不是对破坏环境的行为进行批判，更不是写人应该如何利用自然，也不是写人应该如何适应环境，应该如何与自然保持和谐的关系，而是应该去表现自然的生命形态本身。人是可有可无的，他可以作为自然的装饰或背景，也可以作为自然的一部分。在这种文学中，人是相对静止的，自然环境反而是有动作的，人在其中的作用，仅仅是一个观察者、体验者、叙述者，

① 莱内·马利亚·里尔克：《论“山水”》，见《给青年诗人的信》，冯至译，上海：上海译文出版社，2011年，第85~91页。

② 龙娟：《美国环境文学：弘扬环境正义的绿色之思》，北京：外语教学与研究出版社，2010年，第193页。

③ 章罗生：《中国报告文学新论：从新时期到新世纪》，长沙：湖南大学出版社，2012年，第635页。

④ 王诺：《欧美生态文学（修订版）》，北京：北京大学出版社，2011年，第9页。

人物成为“功能”，环境成为主体。赵毅衡认为，“不卷入人物，就不称其为情节，讲述它的文本也就不是叙述，只是陈述”^①。在纯粹的环境文学中，这个“人物”的身份不再被赋予人类，而是被赋予自然。隋丽在引用了格罗特费尔蒂的论述之后认为，用“环境”一词仍然是人类中心主义的，因此“‘环境文学’的概念显得越来越不合时宜了”。^② 本文认为，环境文学之概念，完全可以移用到叙述学中来，它不是一个主题类型，而是一种叙述类型。

奥尔多·利奥波德的“土地伦理”的内涵，与里尔克思想有很大的相似性，但是里尔克的思考更近文学，利奥波德的思考更近科学。利奥波德的《沙乡年鉴》（一译《沙乡的沉思》），首先用优美的散文笔法记录了一个个关于大自然的故事，然后展开了土地伦理的论述。在利奥波德看来，人类已有的伦理或哲学主要处理人类共同体内部的关系，“土地伦理只是扩大了这个共同体的界限，它包括土壤、水、植物和动物，或者把它们概括起来：土地”^③。“人只是生物队伍中的一员。”^④ 利奥波德把社会概念扩大至整个土地和生长于其上的一切生物。在马克思那里，人是“一切社会关系的总和”，在利奥波德那里，人是“自然界的一部分”，伦理学的责任就变成了处理人与其他物种之间的关系，而不是人与人的关系。而在里尔克那里，自然被赋予生命的内涵，自然就是生命本身。雷切尔·卡森的《寂静的春天》的出发点却很不相同，其目的在于“认真地对待生命的这种力量，并小心翼翼地设法将这种力量引导到对人类有益的轨道上来”^⑤，看似注重生态，最终还是有人类中心主义的动机。因为体裁有个约定的习惯，也因为许多生态文学的非虚构性，所以上文提及的《沙乡年鉴》《瓦尔登源》《寂静的春天》都更倾向于生态文学，而不是环境文学。

环境文学可以没有生态主题，但是却以表现环境为中心。废名的小说比较重视对社会环境和自然环境的描绘，人物塑造放在次要地位，具有“田园牧歌”式的“乡土抒情诗”的特点。《桥》的情节淡化，人物性格特征不突出。诗意不是因为人物而有，而是因为环境而生，人物只是环境的点缀，环境不会因人物的改变而改变，小说的主题也不会因为人物的替换而改变，人物成为构成环境的一个元素。《竹林的故事》的旨趣与此相同，小说是关于“竹林”的故事，而不是关于“三姑娘”的故事。小说中的“竹林”象征生

① 赵毅衡：《广义叙述学》，成都：四川大学出版社，2013年，第11页。

② 隋丽：《现代性与生态审美》，上海：学林出版社，2009年，第112页。

③ 奥尔多·利奥波德：《沙乡年鉴》，侯文蕙译，长春：吉林人民出版社，1997年，第193页。

④ 奥尔多·利奥波德：《沙乡年鉴》，侯文蕙译，长春：吉林人民出版社，1997年，第195页。

⑤ 蕾切尔·卡森：《寂静的春天》，李长生译，上海：上海译文出版社，2008年，扉页。

命,“水”象征时间,竹林的不变象征生命的恒常,水的变化象征时间的流逝,无论时间怎样流逝,生命还是生命,一代一代地延续着,人们生活的社会环境也如竹林一样永远呈现为绿色,生机盎然,又保持着自然的新陈代谢。废名开中国现代环境文学之先河,深刻地影响了沈从文、汪曾祺等作家。《边城》《大淖记事》等小说中,都有很长的自然环境和社会环境的介绍与描写,仔细思考我们会发现,环境才是这两部小说所要表达的主题和叙述的中心。例如《边城》在开篇便不厌其烦地对“边城”的自然环境和社会文化习俗进行介绍。在接下来的故事中,人物成为环境的一部分,所有人都对自己的理想有一定的坚守,但是更多成分却是对不可知的自然力量的顺应,悲剧显得自然而然,成为环境发展的理所当然的结果。我们在阅读《边城》时强烈体会到:人物不会做出改变环境的努力,而是服从环境自然发展的安排,人物故事是环境自然更替的一个组成部分。

还有一种以叙述环境为表现中心的叙述。在这类叙述中,人物、社会环境、自然环境都不是中心,“怎样叙述”成为中心。这类叙述首先是“元叙述”。元叙述的核心对象不是人物,也不是环境,而是叙述本身,即“叙述怎样叙述”。人物和环境都是工具,都为叙述本身服务,我们无法在其中概括出一个人物性格,也无法概括出一个环境特征,即使概括出来也毫无意义。巴思的《生活故事》是一个“明确描述叙述者的作品”,沃尔顿认为似乎可将其理解为“自我叙述的作品”^①。沃尔顿不太确定应该如何看待元叙述的叙述者,但是他明确了至少这是“叙述者与事件的虚构事实间的关系”^②。无论怎样,元叙述面对的中心问题不是虚构世界与实在世界之间互相映射的关系,而是叙述过程中叙述者与读者、人物、文本间的关系问题。例如:“一天下午这篇作品的作者感到,他本人的生活可能成为一篇虚构的小说,而他自己则可能成为小说中的主要人物或次要人物。”作者、叙述者、人物、读者的关系不再清晰,而是可能互相转化,“它呈现在读者眼前的是一幅作者套作者、故事套故事、读者套读者,环环相扣,相互生发又相互制约的迷宫般的图景”^③。小说的故事内容也因此不再具有特别的意义,有意义的只是叙述本身,或者说是叙述环境本身。对另叙述和否叙述而言,其主要特征也在于此。另叙述设置几个并列的情节,解释其中任何一个都会与另外几个发生意义冲突。否叙

① 肯达尔·L·沃尔顿:《扮假作真的模仿:再现艺术基础》,赵新宇等译,北京:商务印书馆,2013年,第370页。

② 肯达尔·L·沃尔顿:《扮假作真的模仿:再现艺术基础》,赵新宇等译,北京:商务印书馆,2013年,第370页。

③ 周启超:《20世纪外国短篇小说经典》,北京:北京师范大学出版社,2004年,第463页。

述讲了故事之后说该故事没有发生，取消了故事的意义，因此意义就不存在于故事之中，而是存在于讲故事的方式之中。在绘画等艺术作品中也存在这种情况。一幅画，画出一个画者正在画自身；画一个烟斗取个标题“这不是烟斗”；等等。这类作品的意义不在其内容，而在其形式。就是说，当形式变成了内容，那么该叙述就不能再从通常意义上的人物、环境的视角来讨论。

综上所述，在人类历史上，至少出现过四种不同的叙述中心：以人物为中心、以社会环境为中心、以自然环境为中心、以叙述环境为中心。那么，我们是否就可以认为，对一个叙述而言，人物并非必不可少呢？让我们回过头来检查广义叙述学对人物的定义。在叙述学中，人物的根本特征是“有灵之物”^①，而不是“人类”，在上述各类以环境为中心的叙述中，事实上环境已经被赋予了灵性。马克思的“社会环境”，社会本身是发展的、运动的。里尔克的“山水”是有生命的、有灵性的。洛莉甚至归纳出“文化旅游业消费模式中的重要‘运动’和变化，并将它们视为更广义的文化模式的表现”^②。元叙述中的人物由叙述者担任，虽然叙述者本身是抽象的，但在元小说中被人格化并且是有动作的。从这个意义上说，如果生态文学不涉及人物而又没有给自然赋予灵性，如果描写社会的文学没有赋予社会环境以灵性，就不是叙述，而是陈述了。叙述学坚持叙述必须卷入人物，但是这个人物的内涵是广义的。同时，二次叙述也可以赋予环境以人格，让环境可以被理解为“有待人格化的环境”。

三、结论：叙述中的环境都是人化的环境

无论我们如何讨论环境，无论我们把环境看得如何高，“我们”还是处于“人类共同体”中。任何讨论的讨论者，都不可摆脱这个自携的先天规定性。因此，从叙述学的角度看，无论是马克思主义还是生态主义，无论是里尔克还是梭罗，都被先天地决定了他们的讨论对象是“人化”的。在任何叙述中，被叙述出来的环境都已经是被人加工了的环境。即使我们认为自然至上，人是自然的一部分，人与其他物种享有平等的权利，这种认识也是从人出发的认识。就是说，只要进入表意的领域，任何对象就不可能再是纯粹的自然。查特曼认为，“环境描写是公开叙述者最微弱的标志，因为它仍然相对不那么突出”，“叙述者的公开现身却由精确描写，亦即向受述者直接传达他需要知

① 赵毅衡：《广义叙述学》，成都：四川大学出版社，2013年，第8页。

② 劳拉·洛莉：《居所与新生态学：论文化旅游业的新兴文化模式》，代玮译，见曹顺庆、赵毅衡主编，《符号与传媒》（第7辑），成都：四川大学出版社，2013年，第138~147页。

道的背景知识而标志出来”。^①他的意思是说，环境描写标志着叙述者的存在。换句话说，环境描写叙述的对象其实是叙述者。即使环境本身不是人格化的，也会在二次叙述中被理解为对叙述者的叙述，因为它就是叙述者的产物。“叙述者通过把人物与背景指示为既成事实，从而抹掉了他自身，剥夺了读者接受正式介绍的权利。”^②以查特曼的观点来看，所有以环境为中心的叙述，虽然叙述者的形象被抹去，但其实都是在叙述叙述者。环境描写可以理解为叙述者的自述，因为我们从中得到的意义，正是叙述者对待环境的态度。这样，作为空间而存在的环境，就转化为了作为时间而存在的情节，看似客观的环境描写，就转化成了人的自述。这样我们就可以理解中国古话“文品即人品”“人品即画品”的真正内涵。

作者简介：

谭光辉，文学博士，四川师范大学文学院教授，硕士生导师，主要从事中国现当代文学、符号学、叙述学研究。

① 西摩·查特曼：《故事与话语：小说和电影的叙事结构》，徐强译，北京：中国人民大学出版社，2013年，第203页。

② 西摩·查特曼：《故事与话语：小说和电影的叙事结构》，徐强译，北京：中国人民大学出版社，2013年，第206页。