

May 2013

Narrative Act and Literariness: On Formal Analysis and Literariness

Xu Liu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Liu, Xu. 2013. "Narrative Act and Literariness: On Formal Analysis and Literariness." *Theoretical Studies in Literature and Art* 33, (3): pp.71-80. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol33/iss3/11>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

叙述行为与文学性

——形式分析与文学性问题的思考之一

刘 旭

摘要:文学性问题一直是文学研究的基本问题之一,本文从后经典叙事学角度以叙述行为和隐含作者为中心,以形式分析为切入点并结合意义分析,试图发现文学文本的文学性在形式上的表现,并兼及文学性与作家的才华问题。本文以赵树理、张爱玲、柳青等作家的文学文本为例,论证了文学形式与文学性的必然联系,并最终认为作家的才华和叙述行为一起决定了文学的文学性。

关键词:后经典叙事学 叙述行为 文学性

作者简介:刘旭,华东师范大学中文系副教授,博士,现当代文学专业,主要从事底层文学研究、赵树理文学的叙事学研究等。电子邮箱:xliu@zhwx.ecnu.edu.cn 本文系2012年国家社科基金青年项目“赵树理文学的叙事学解读”[批准号:12CZW061]阶段性成果。

Title: Narrative Act and Literariness: On Formal Analysis and Literariness

Abstract: Literariness is one of the fundamental issues in literary studies, and this paper tries to examine the formal presence of literariness in literary texts. The paper approaches the issue from the perspective of postclassical narratology, and it focuses on formal analysis combined with content analysis while the paper also tackles the relation between literariness and the writer's creative talent. The paper analyzes the texts by such writers as Zhao Shuli, Eileen Chang and Liu Qing to illustrate the inevitable relation between literary form and literariness, and it concludes that literariness of a literary text is determined by the narrative act and the writer's talent.

Key words: postclassical narratology narrative act literariness

Author: Liu Xu, Ph. D., is an associate Professor at the Department of Chinese, East China Normal University (Shanghai 200241, China), with research interests in modern and contemporary Chinese literature and narratology. Email: xliu@zhwx.ecnu.edu.cn

从西方文学批评史来看,20世纪中叶以前主流的批评方式是马克思主义式的意识形态批评或法国实证主义批评(即社会批评),其主要特点是把作品与作家、社会背景和文学史相联系,得出一个社会学式的结论。对中国而言,以马克思主义意识形态为主的批评方式长期占主流地位。甚至直到新世纪,政治化、社会化式的批评仍然是主流文学批评方式之一,评论界虽然引入了后殖民、后现代和叙事学等理论,但在相当多的评论者那里,不论运用西方何种理论和方法,得出的结果却总是在文学之外,以致文学与新闻、历史、传记没有区别,文学批评话语完全可以用到其他文类而没

有本质差别。这就造成了一个严重后果:文学的力量无比之弱,或者说,文学批评缺乏特色,也抹杀了文学本身的真正价值。

譬如现代作家张爱玲,其小说不少地方使用心理描写,于是就有研究者长篇大论这些心理描写的意义和价值。再如,作家施蛰存的文本用到了精神分析学说,研究者们亦直接借用弗洛伊德理论来阐释施蛰存的文学文本。甚至有学者用弗洛伊德理论来解读张爱玲小说中的心理描写,期望从张氏文本中发掘出弗洛伊德精神的蛛丝马迹。这些方法看似颇具挑战性,也非常类似英美的新批评,但仍然不脱社会学批评方式的窠臼。

换一个角度来说,同一类主题,如男女的恋爱心理、本能、潜意识,甚至是变态心理,不只是在文学中,在历史学、新闻学、社会学和哲学等各类学科中都有可能涉及,也很容易推知,不同门类如果都运用弗洛伊德理论来解析,其结论很可能是一致的,而且都会在不自觉中变成很弗洛伊德化的本能论/潜意识式的心理分析。这恰恰正是文学问题之所在:如果只从意义层面来说,在表现心理意识的效果上,文学作品通常不及一部心理学著作来得理性和深刻;在反映社会的深度和广度方面,很可能又不如经济学和社会学著作。那么,文学本身的意义到底在哪里?

显而易见,对于接受者来说,人们喜欢阅读文学作品远甚于心理学和社会学著作,那么文学广受大众欢迎,原因何在?这就是本文意欲讨论的:文学的文学性到底表现在哪儿?又是如何表现的?或者说,文学研究与文学本身的关系是什么?一部文学作品或一个文学叙事文本与其他叙事文类的区别到底在哪里?

文学性是一个众说纷纭、极难给予准确学术定义的术语。本文认为,文学性大体指文学文本区别于其他叙事文本的基本特征,具体来说在于文学文本以文学的手法反映社会、政治、历史和经济等,与一般的社会学、历史学、政治学或经济学文本有着迥然不同的样式,也有着截然不同的修辞效果。这种差别,正是文学文本的文学性的重要表现。为讨论的集中,下文主要以小说文本为分析对象,论证文学的文学性。

一、形式分析与发现文学性的可能

2000年前后中国文学界展开了一场“回到文学本身”的讨论,产生了对“纯文学”的很有价值的反思,主要内容为如何由政治性的文学回到文学创作的个体性和文学性。至于如何达到,参与讨论者并没有具体的建设性意见,或者说因为这些讨论不关注形式,仍然在思想范围内言说,或者说这个讨论本身就是思想评论的产物,所以如何回到文学本身也就理所当然地悬而未决。新世纪已经过去了十几年,有关文学性的讨论仍然没有一个明确的结果,而且不容乐观的是,众多有关文学性的讨论不关心文学形式问题,而是更多地执着于思想,即从“写什么”角度入手,对于形式层

面的“怎么写”,则基本是蜻蜓点水之后,马上又重新回到内容。产生这种误区的根源,在于缺乏对文学形式本身的重视,其实文学文本与其他叙事文本有着诸多差异,如果研究者能够真正打开形式这扇窗,也许不仅可以窥到文学的真正样态,而且能够为文学批评本身带来豁然开朗之感。

切实地用叙事学方法从形式角度分析一干作家作品,确实会有截然不同的文学批评效果。像赵树理,一个一直被批判为“土”的作家恰恰使用着最规范的现代汉语,而从未被批为“土”的周立波却大量使用方言土语,以致那部“为农民”的经典作品《暴风骤雨》要加上大量的注释,这不能不算文学史上的奇谈。从叙事动机来看,其背后都是现代意识在作者意识中起作用的结果,但为什么会有截然不同的文本表现?从形式入手就会发现两个作家文学文本的不同,乃是文学性指向的不同,甚至也能凭此判断谁的文学性更高。

周立波为什么不被批为“土”?主要原因之一在于他的作品中充溢着知识分子气息。解放区绝大部分作家的创作虽说号称是大众化写作,并自称为工农兵文学,但实际的接受者并非农民。因为这些知识分子多是五四启蒙知识分子出身,其作品从表层意识来看是努力为农民写作,但因为缺乏对乡村和农民的真正了解,他们的叙事建构还是从知识分子自身的经历出发。解放区经典之作《暴风骤雨》和《太阳照在桑干河上》中出现的大量风景描写就是一个明显的证明,下面是《暴风骤雨》中最为经典的段落:

七月里的一个清早,太阳刚出来。地里,苞米和高粱的确青的叶子上,抹上了金子的颜色。豆叶和西蔓谷上的露水,好像无数银珠似的晃眼睛。道旁屯落里,做早饭的淡青色的柴烟,正从土黄屋顶上高高地飘起。一群群牛马,从屯子里出来,往草甸子走去。一个戴尖顶草帽的牛倌,骑在一匹儿马的光背上,用鞭子吆喝牲口,不让它们走近庄稼地。这时候,从县城那面,来了一挂四轱辘大车。轱辘滚动的声音,杂着赶车人的吆喝,惊动了牛倌。他望着车上的人们,忘了自己的牲口。前边一头大牝子趁着这个空,在地边上吃起苞米棵来了。

此为《暴风骤雨》全书开篇第一段,短短 242 个字,用了至少 11 个方言土语,文本其他部分也尽可能多地使用方言土语。这种叙事话语表面看来相当大众化且民族化、地域化,代表着作者强烈的为农民意识。但仔细分析下来,其叙事的修辞效果却是西方化的,对农村的描写成为一种风景,而大段的风景描写是西欧现代小说的特色。这段风景描写的修辞效果充满着对农村的欣赏,这种欣赏不是农村内部的,而是外部高高在上的观察,甚至是游览。还有,这部长篇小说中加上了繁多的脚注,以说明方言的含义,看似在努力减少接受者阅读的困难,但多数方言的使用是毫无必要的,如兔子都被称为“跳猫子”,然后再煞有其事地在本页下方加上一个脚注:“兔子”。这种俗语的使用有必要吗?注意,这本小说也被推崇为大众化写作的范例,而且自称是为农民写作。这种充斥着类学术注释的小说,是为农民写作的吗?当时有多少农民读它?它只能被称为伪大众化写作、伪农民写作。

赵树理则明显不同。赵树理的文学叙事语言以民间化、古典化为特征,但又很少出现方言土语,如《传家宝》的开篇:

有个区干部叫李成,全家一共三口人——一个娘、一个老婆,一个他自己。他到区上做工作去,家里只剩下婆媳两个,可是就只这两个人,也有些合不来。

其他小说名篇且不说了,《小二黑结婚》的开始更是有着鲜明的赵树理风格:“刘家峡有两个神仙:一个是前庄上的二孔明,一个是后庄上的三仙姑。二孔明也叫二诸葛,原来叫刘修德,当年作过生意,抬脚动手都要论一论阴阳八卦、看一看黄道黑道。三仙姑是后庄于福的老婆,每月初一十五都要顶着红布摇摇摆摆装扮天神。”赵树理的作品基本都是以这种古典式的第三人称全知叙事直入主题,精简到一个多余的字都没有,直接传递关于人物和事件的最重要信息。周立波与赵树理开篇的形式差别,其实也见证了以现实主义为标准的文学文本与现实目的相合的程度。赵树理一开始即立下了真正为农民的基调,从形式上首先保证了农民在接受定位。而周立波的文本效果与实际目的分离则意味着文学性的失败。

上述两个作家是解放区的人民作家,难以代表整个文学界。我们再看下公认的才女张爱玲的文学文本。张爱玲因为对世俗社会的描写和“汉奸夫人”的帽子而在大陆倍受压抑,从 1980 年代后期以来重新受到重视,而且评价日高,研究者也成倍增长,但一般评论者还是从思想角度分析,如爱情观、市民社会、女性主义、反封建,总之这些评论方式无法判定其成就与文学本身的关系。作为当时的一个海派作家,张爱玲的小说充满着俗文学的气息,因此 40 年代一成名便被左翼猛烈批判,但张爱玲的写作与她对世俗生活的深刻体会密切相联系——那是一种少有人可比拟的生活智慧和情感体验,与其对生活的天才感悟和文学语言天赋相结合,形成独特的张爱玲体。其实如果从形式分析入手,的确会发现张爱玲过人的文学才华,这种才华,正是文学性的重要表现。下面看《半生缘》中的一个叙事片段:

[1]曼璐横了他一眼,又拿起镜子来。鸿才涎着脸凑到她背后去,低声笑道:“打扮得这么漂亮,要出去么?”[2]曼璐并不躲避,别过头来向他一笑,道:“到哪儿去?你请客?”[3]这时候鸿才也就像曼桢刚才一样,在非常近的距离内看到曼璐的舞台化妆,脸上五颜六色的,两块鲜红的面颊,两只乌油油的眼圈。[4]然而鸿才非但不感到恐怖,而且有一点销魂荡魄,可见人和人的观点之间是有多么大的差别。[分句标号为笔者所加,下同]

张爱玲自幼喜读《红楼梦》,这个片段看上去很像《红楼梦》中的场景,前半段的男女主角换成中老年贾宝玉和薛宝钗也不觉得有什么不妥。文本的语言平实简单,叙述简洁明快,句子短小,用词大众化,可以说具有古典白话小说之韵,所以当时很得城市市民阶级的欢迎。但如果从叙事学角度进行形式分析,则会发现这段话叙事视点转换得极其复杂,简直是一个句子一个视点,关键的句子还会很难判定视点:第[1][2]两句可算是古典式第三人称全知叙事,由叙述人向读者描述人物的语言和行动;第[3]句则复杂了些,直接写祝鸿才眼中的曼璐,视点应该是转到了祝鸿才那儿,但

也可以说是从叙述人视点直接描写曼璐的浓妆;第[4]句最关键也最复杂,一个句子中的各个小句也有了数次视点的转换,前两个小句看似第三人称叙事,但实际写的是祝鸿才对曼璐的感觉,与以祝鸿才为视点的心理描写等同,同时也可以看成是叙述人对他的评价话语。第三个小句“可见人和人的观点之间是有着多么大的差别”却又跳出了描述之外,变成叙述人对两人情感的评价,实际是叙述人对叙事的干涉,又可以看成是叙述人与读者的交流,向读者介绍人生经验,即说人是复杂的,萝卜白菜各有所爱,变成更外层的叙事交流话语,代表张爱玲的人生智慧。这个叙事片段是张爱玲体的典型话语模式,即叙事视点的转换分成三个层次,其中第三层即本片段第[4]句是最见张爱玲才华的关键叙事单元。

这种短短 180 多字的自然段中叙事视点发生数次转换、且这种转换多数隐藏于第三人称叙事之下的叙事方式,正是现代小说最典型的叙事手法,即自由转述体。自由转述体,又叫自由间接引语,是现代小说形成过程中的伟大革新之一,即运用时态人称的变化、主语的省略等方法,把人物行为和和心理、叙述人的对叙事各种干涉行为、全知描述等各种视点的叙事片段混合为一个难以分辨发出者的整体。福楼拜创作于 1856 年的《包法利夫人》首用此法,方法是把人物的语言和心理活动从引号中释放,全部变成间接引语,又通过人称和时态的变化把人物的语言和心理活动与叙述人的叙述混合在一起,让读者都将之当成叙述人的全知叙事。之后即被评论家大力批判为欺骗读者,因为像司汤达《红与黑》那样把全部心理活动都放在引号中,才能让读者明确区分哪些是人物心理,哪些是叙述人的叙述,之所以这样叙事,是因为当时对文学的真实性要求非常高,读者和评论者默认叙述人所说的都代表着真理性的叙述,至少代表着当时的道德和社会准则。但福楼拜把人物的心理与叙述人的权威话语混同一起,让读者误以为人物的心理也是具有真理性的话语,而小说中的人物可能是一个道德上的坏人或有缺陷的人,这样就大大欺骗了读者,辜负了他们一贯的信任。这种批判确实有合理性,但自由转述体也是现代小说最大的成功之处之一,因为它成功地加强了现代小说的感染力,真理性的成份被人为增加了很多,而一般的读者还很不容易识破。自由

转述体在中国现代小说产生的过程中一开始就被鲁迅引入中国文学界,之后大兴于世,直到今天,几乎所有的作家都在使用这一手法,正因为这种方法很容易加入现代个体情感,大大增强了表现力。而且汉语相对于英语有着很独特的一面,汉语的主语经常可以省略,且没有人称和时态的复杂变化,这给自由转述体的运用提供了得天独厚的条件,所以中国作家的自由转述体的转换标志隐藏得更深,更难发觉。在现代著名作家那里,老舍是用得最为出神入化,而张爱玲和老舍一样无与伦比,老舍用自由转述体创造了一个丰富而深刻的京味世界,张爱玲则用这种手法在制造了一种极具感染力的情感世界。我们看张爱玲《半生缘》中的另一个叙事片段:

[1]世钧道:“回去找找看吧。”[2]这时候其实已经快到上班的时候了,大家都急于要回到厂里去,曼桢也就说:“算了算了,为这么一只手套!”[3]她说是这样说着,却多少有一点怅惘。[4]曼桢这种地方是近于琐碎而小气,但是世钧多年之后回想起来,她这种地方也还是很可怀念。[5]曼桢有这么个脾气,一样东西一旦属于她了,她总是越看越好,以为它是世界上最好的。[6][……]他知道,因为他曾经是属于她的。

在此段中,张爱玲用有着惊人效果的自由转述体极其精确地表达某种情感,可称为鲜明的张爱玲风格文学特色。上面总结过,张爱玲体小说的特点是,第一层次是第三人称客观全知叙事,第二层次就进入了人物的心理,第三层次就变成以叙述人的叙事评价为主的多视点混合叙事。上述片段中第[1][2]句是第一层次,客观地描述两人互有好感时丢手套的情节,第[3]句是第二层次,进入了曼桢的心理,写出她口是心非的心情。第[4][5][6]句都属于第三层次,为叙述人和沈世钧的混合视点叙事,暗含了沈世钧的心理活动、叙述人对曼桢的评价和沈世钧对曼桢的评价等方面。最关键的第三层次,张爱玲以她的天才和智慧表现了女性最大的悲哀:爱一个男人就一生不会放弃,而且时间越久爱得越深,与男人的易变相

对,这正是女性悲剧的根源之一。看似沈世钧在评价曼桢,实际是作者借小说人物说出自己对女性命运的悲叹。从形式层面来看,在自由转述体的作用下,这些转换都隐藏在第三人称叙事之中,转换的标志全部被省略,作家非常娴熟甚至是诡异地转换视点,对不同的对象进行描写,或者对不同的对象说话,或者从不同的角度叙述,达到了令人惊讶的文学效果。这种精确表达一种情感的文学能力,整个20世纪中国文学史无人可比。这种形式的差别,形成了一个作家作品的文学性特征。

如果找个稍弱的作家作为对照,同样能发现其文学性不高在形式上的表现。如郁达夫小说的文学性不是很高,其《沉沦》等作品更像散文而非小说,只这一点区别已经主要是形式上的。散文与小说的主要区别之一在于叙事方式的差别,散文一般不虚构故事情节,即原始故事不会被变形化处理,从而没有虚构的特点,而多是抒情和记事。小说则需要虚构,如果一个小说文本缺乏虚构则会近于散文,情节性也会几乎丧失,阅读快感也会弱得多,郁达夫的小说则是这种情况。从形式上看,他的叙述人与人物角色几乎没有距离,距离感的丧失正是缺乏虚构意识的结果,而且感情毫无节制,成为启蒙之初个人欲望的泛滥。距离的丧失也导致了叙事视点转换的稀少,第一人称叙事带来的极端向内转,其实是与个人经验直接相联系,缺乏虚构性的同时也丧失了叙事的丰富性,最终失去意义层面的丰富性。《迷羊》、《她是一个弱女子》等小说简直成了本能欲望的展览,其他的意义都被忽略了。所以郁达夫文学从意义层面来说是体现了一种现代个体意识,对于文学性本身却贡献不大。

二、叙述行为的重要性： 形式与内容的结合点分析

有好的思想未必有好的文学,思想再深刻也可能只是个思想家或哲学家,如孔子和马克思,而不必然成为一个作家,问题在于这些思想者不具有文学才华,不能把深刻的思想与较完美的文学形式相结合。从另一方面来讲,即使有了好的形式,文学性也未必能随之提高,换言之,形式只是文学性的可能性,有好形式未必有好的文学。像1980年代中后期出现的后现代小说家,如马原、

孙甘露和洪峰,一旦离开了后现代形式化创作,他们就不知何去何从,从此沉寂。格非转入传统的现实主义写作方式,突破性缺乏;苏童则停留在80年代,不断重复自己,了无进步。问题正在于,他们在最讲形式的时候缺乏深刻的思考,更多的是照搬西方的后现代创作技巧。只有余华,不断地推出新作,原因之一就在于他在最讲形式的时候,仍然将内容视为重要的东西。所以,文学创作和文学批评都必须坚持形式与内容的结合。对于一个好的文学文本,形式与内容如何结合是一个关键问题。这就涉及到文学文本的叙事模式问题,通俗地说就是作家如何讲故事。

法国叙事学家热奈特1972年在《叙述话语》这一经典叙事学的名篇中提出叙事层次的三分法:一是“故事”,即被叙述的事件;二是“叙述话语”,即叙述故事的话语,在文学中,也就是读者所读到的文本;三是“叙述行为”,即产生话语的行为或过程,比如讲故事的过程。^①热奈特反复强调了叙述行为的重要性和首要性:没有叙述行为就不会有叙述话语,也不会有被叙述出来的事件和情节。叙述行为其实涉及到了作者对作品的控制,不仅影响到作品的形式,且最终决定作品的意义。但那时还处于经典叙事学强调形式化的阶段,拒绝把形式明确地与意义相联系。直到1980年代的美国,叙述行为在“隐含作者”这一概念那里得到了延续,正式把形式层面与意义层面相结合,它由修辞叙事学的创始人布斯发展而来,^②成为后经典叙事学的一个重要概念。隐含作者为作家在文本中形成的第二自我,但又不能等同于作者,相对于某个具体文本的作者才是隐含作者。这一区分使作家和叙述人之间又多了一个可操作层次,使叙事学的分析更有解释力。隐含作者是叙事世界里最有权力的操作者,叙述行为全部由隐含作者发出或掌控,从而可以看出其对叙述的全面控制,文本表现出的任何人为扭曲与改写其实都要由隐含作者负责。叙述行为可以说是隐含作者建构叙事的整个过程,包括叙事动因及叙事文本存在体包含的一切。理解现代小说和其他叙事文本非常关键的一点是,叙述必须有目的才能被称为叙述,叙事文本的最终目的即形成文本的深层结构,而这一目的和结构都是由隐含作者全权决定的。这个目的,即叙事动因,决定了文本的一切。叙事动因也是隐含作者把形式与内容结合

起来的最根本的动力,也决定了结合的方法。

隐含作者起作用的具体方式和在文本中的表现是不同的。如解放区的左翼作家,叙述动因之中存在着一个强大的外部利益关照,即一个功利化的创作。这一功利化远在文学之外,造成对文学性的高度干涉。如丁玲的女性化叙事,在革命的教育下不断改造自我,那个隐含作者就不断努力减弱文学文本中的女性特征,从《韦护》到《水》,再到《在医院中》,最终形成抹杀了性别的《太阳照在桑干河上》。但仔细分析,《太阳照在桑干河上》隐含作者的叙事动因是不纯的,尽管丁玲努力适应革命需要,但女性感觉还是不经意地渗透其中,这方面的复杂情感应该是丁玲自己也没有意识到的,看下书中第六章中的一段:

[1]任国忠不觉的又坐到炕沿上,钱文贵明白这年轻人,明白他为什么常到自己家中来,总想扳拉自己,但他却对他使眼色,并且说:“不留你了,孩子们该吃过午饭上学了,有空再来。”[2]他掀起了日本式的印花纱帘,任国忠只得跨了出来,这中间屋子里供得有祖先和财神爷,红漆的柜子上摆设着擦得发亮的一些铜的祭器。[3]听得对面屋子里有纸扇撕拉撕拉的响。钱文贵随即又掀起到院子里去的竹帘。[4]两人一同走了出去,一股火热的气息直扑到身上。[5]几只蜜蜂在太阳下嗡嗡的叫着,向窗户上撞去。

这个叙事片段中的第[1]句明显是现代文学中极常见的自由转述体,看似第三人称全知叙事,但“钱文贵明白这年轻人”这一小句实际隐蔽地转换到了钱文贵的心理活动。值得玩味的是第[2]句,在周立波的《暴风骤雨》中绝不会有这样描写富人家庭装饰的语句,即使写到也会充满阶级仇恨,而在丁玲的《太阳照在桑干河上》出现了闲适的家庭描述,而且描述的是一个地主的家庭,其用词的修辞效果并不是批判和厌恶,反而是一种欣赏的感觉,这种对物质的欣赏很类似张爱玲的同类描写,丁玲这样一个革命作家怎么会有张爱玲那样的市民化描写?实际是,作为一个女性,丁玲无法压下自己潜意识中

对日常生活的向往。这样,隐含作者的女性感觉、五四知识分子的个体化特色及对农民的启蒙意愿一起,把一部农民小说写成了知识分子与革命利益结合的怪异文学文本。正是叙述行为的复杂造成文本的混杂,这种混杂未形成文学性上的复杂,而是让文学成为一个多重欲望和利益左右下的怪胎,最终让刚摆脱封建时代的农民说出共产主义话语即是最大的失败。

而周立波的叙述行为相对简单,革命利益决定了隐含作者的叙述行为,隐含作者对作品本身的叙事干预过于强烈,正因为其过多地服务于一个非文学甚至反文学的外部标准。作为一个结果,《暴风骤雨》中在人物塑造、情节建构等方面具有了之后所谓共和国经典文学几乎所有的缺点,脸谱化、程式化、阶级化,这些都是文学的大忌。所以,一旦分析到左翼文学作品,最多只能从社会和政治角度分析其社会主义“理想”,从文学角度则只能分析其如何“不文学”。其叙述行为把民间的故事素材转换成革命宣传逻辑,这种叙事建构方式恰恰从根本上摧毁了文学作品的文学性。何况抛开真实性,其语言方面的贡献也乏善可陈,不过是频繁运用自由转述体,这种技法正是五四以来最典型的知识分子化的写作方式,从根本上违背了为工农写作的原则。其原因之一正在于,周立波曾翻译大量的苏联文学和美国文学作品,主编过杂志,并在延安向鲁艺的学员讲授外国文学作品,这一切都左右着他的叙述行为:五四启蒙、外国文学崇拜与社会主义革命纠结在一起,形成简单化的唯政治标准。从表层结构,即句法和语义构成的叙事层面上来看,上文所引《暴风骤雨》中加注释的方言土语式写作也是复杂的身份控制了叙述行为的结果,对农民的不了解从一开始就决定了其叙事起点不是为了农民,动员农民的召唤又使他必须反映农民被改造的过程,于是形成了一厢情愿又似是而非的伪农民化叙事,对乡村的维护只是一个简短的过程,叙事终点始终是完成革命修辞学。所以在《暴风骤雨》的结尾,郭全海带领农民以直接引语的方式说出对党的感谢,先进农民和落后农民都积极参军支持革命,这种脱离现实的虚构使作品走向了虚假——虚假的文本还有文学性可言吗?

三、无法言说的关键： 隐含作者的文学才能

对于文学性的高低强弱,还有一个问题是,对叙述行为的更关键的干扰来自作家的才华,反映在文本叙事的建构中就是隐含作者整合各种故事素材、塑造人物、表达情感的能力的高低。

张爱玲由自身的经验而导致对男权社会下女性命运的关注和市民化的对现代物质生活的向往共同决定了文本隐含作者的叙述行为,与其文学天赋相结合,形成了难以超越的张爱玲体。社会主义时期的作家柳青的《创业史》是解放后农村文学中少有的倍受赞扬的作品之一,评论者大力赞扬他的理想,一种乌托邦的真诚加强了他的力量。《创业史》采取了外部叙事视点,与丁玲和周立波对农村的观察角度一致,以知识分子的角度来叙述社会主义建设初期农村的合作化运动。从叙事的表层看来,文本采取的第三人称全知叙事,与马克思主义指导下的现实主义创作原则相合,隐含作者极力塑造一种宏大的叙事空间,文本着意与历史相合,试图把小说写成如历史一样真实且政治上有借鉴意义的叙事作品,这就是小说被不少人评论的所谓“史诗感”。如果从隐含作者的叙述行为来分析,就会发现隐含作者强行的叙述干涉简直无所不在,客观性几乎从未存在过,这样的“史诗”,似乎是大大过誉了。比如梁生宝入党前后这一情节描写中,虽然是以梁三老汉为叙述视点,但叙述人与梁三老汉合一,把知识分子感知世界的方式加给了梁三老汉,总体的接受感觉是并不是梁三在讲述,而是叙述人在展示和左右梁三老汉的感觉,这意味着隐含作者的叙述行为已经粗暴地控制和干涉了叙事文本的一切。从叙事视点分析即能看出,柳青其实用的就是最普通的自由转述体,而且用得绝不算好,甚至一片混乱,足见隐含作者自身的混乱:

[1]梁三老汉没防备儿子这几年在外头接受了另外的教导,他已经对发家淡漠了,而对公家的号召着了迷。[2]当听说生宝入了党的时候,老汉受了最大的震动,在炕上躺了三天。[3]“哎,宝娃,咱入它那个做啥?咱种庄稼的人,

入它那个做啥嘛?咱又不谋着吃官饭?拿开会当营生哩?有空儿把自家的牲口饲弄肥壮,把农具拾掇齐备,才是正事啊。赶紧退党去吧,傻瓜!”[4]他得到的回答,却是满脸从心里往外乐的笑容。

这个叙事单元中先是前三句中叙述人/隐含作者明显地把一种“自私”的贬义修辞加入叙事之中,强加给接受者老一代农民跟不上时代的价值判断。另外从叙事效果来看,[2]句和[3]句把叙述与直接引语拼接在一起,叙事方式的过渡非常生硬,严重破坏了现场感,而且两种叙事急促地组接,叙事时间与故事时间一致的展示与叙事时间落后于故事时间的叙述掺杂在一起,即使是谙熟现代小说技法的读者也会有相当怪异的接受感。这种用法不是创造,而是因为隐含作者在用自由转述体时不合章法。第[4]句叙事时间与故事时间仍然一片混乱,动作的发出者尚且难以分清,不但完全不顾及农民的欣赏习惯,即使对一般的接受者来说,如此混乱的叙事时空也是很难接受的。正是文学才华的不够使他只能采取主流化的五四式的现代叙事模式,以知识分子的感觉充斥了整个叙事空间,塑造的农民与现实差别太大,概言之,他这样写的原因不是他很擅长自由转述体,而是他只能这样写,他从来就不知道真正的农民是什么样子,他只知道农民一定要有社会主义觉悟,更大的问题还在于柳青根本不知道如何让他不了解的群体拥有这一觉悟。于是,他只有虚构,他以一个功利化的所谓理想,为社会主义设想了一个理想化的农民和农村,但背后却延续了周立波那种简单化的叙事方式,片面虚构出周立波式的、已经不存在的阶级矛盾,以公有化为名剥夺农民的利益,其叙事话语中到处都有隐含作者对现实的强行改造甚至扭曲。如上面所引片段,在对梁生宝及其父亲的叙事中,明显有着扬新一代贬旧一代的修辞效果和价值判断,其文学性的高度也体现在这种过于强烈的情感之中,复杂性已经无法提及,写作-接受的叙事契约本就已经不是基于事实,而是基于一种幻想和利益,却唯独缺乏了最关键的农民立场,必然造成叙事的无力。这正是隐含作者的叙述行为最失败的表现,文学性也因为才华不足而乏善可陈。

当然《创业史》中也有很多无引导的直接引

语进行场面的展示,但展示之后就会出现大段的自由转述体,叙述人跳出来随意出入人物的内心,甚至叙述和展示混杂在一起,试图以叙述干涉和取代一切声音,那种叙述和评价实际更多出于叙述人/隐含作者的想法,其叙述行为的最终效果是塑造了知识分子化的隐含作者的绝对权威。比如对落后人物的描述:

[1]姚士杰也看出:新的社会风气使妻侄女心中不安,有罪心理使她对堂姑父越来越缺乏热情,甚至有点害怕这种非法关系,似乎有点不得已应付他的样子了。[2]但这有什么要紧,姚士杰断定:依靠素芳自己被毁损了的心性、意志和力量,她逃不脱他的玩弄[……] [3]姚士杰想:素芳暂时还没有劳动者从劳动中培养起来的那种高贵自尊,他还可以把她当破坏生宝互助组的工具。[4]他并不关心素芳这一生的前途怎样。[5]难道拴拴家庭好坏,能影响他姚士杰的庄稼不爱长吗? [6]难道能影响他姚士杰的大红马不爱吃草吗? 怪事! [7]姚士杰自认为他是蛤蟆滩最聪明的人。[8]他觉得似乎所有的贫雇农一齐动脑筋,也没他一人的脑筋灵动。实在说,他把那些住草棚屋的庄稼人,根本没放在眼里。[9]他认定:互助合作,要不是用强迫命令的话,要是老像现在这样讲究入组自愿、退组自由的话,万年也到不了社会主义!

这个叙述片段不过是机械地以阶级论塑造一个狠毒又乱伦的坏人,更不堪的是其中还充满了隐含作者的臆想,如第[3]句,一个富农会想出“劳动中培养高贵自尊”这样的话吗,如果他真的有了这种共产主义劳动观式的思考深度,他还可能是一个农民吗? 还有第[9]句,居然让这个富农直接有了明确的反社会主义意识! 当时已经是社会主义社会了,农民的最大特点是顺应权力保证自己的利益,他吃饱了撑的故意与政府为敌? 隐含作者的思维已经简单到让人怀疑其是否具有作家的基本能力。

所以,总体上看,柳青的史诗化努力与乌托邦

理想相结合,产生的更多是知识分子化的叙述行为。这种行为把一种乌托邦作为价值判断的标准嵌入叙事之中,使叙事文本成为一种高度理想化和主观化的整合体。从文学性来衡量,这样做各有利弊,如果真的与才华、现实及想像结合,就会成为一部杰作;但是,如果是三者出现了分离,甚至出现了严重的偏差,文本就成为失败之作。不幸的是,仅从当时评论界的反应来看,《创业史》业已是一部并不成功的作品,而80年代之后的评价更是多数认为其在人物塑造上极其失败。现在,如果从叙事学角度进行形式分析,则会发现其叙述行为已经严重扭曲了现实,所有的人物都成了他自己的传声筒,连一个符合现实中人物身份的行动主体都难说有,更不用说人物各有自主性的众声喧哗。形式分析彻底证明了柳青的失败,意义层面的理想或乌托邦不能作为文学性高低的标准,只能说明隐含作者的思想状态而已。我们不提李准、浩然之类在人格上都尚有争议的作家,柳青这样一个以理想和才华著称的社会主义时期作家其文学能力尚且弱到如此程度,其他的同时代作家又如何实现文学性?

赵树理的文学却从不如此。即使是塑造落后分子也不脱离现实,如《三里湾》中最落后的马家只是自私,不愿支持社会主义生产方式的原因是从小农思维出发保护自己的财产和劳动成果,并没被塑造成刻意破坏社会主义。赵树理文学的叙事也多是叙述性的,而非场景展示式的。因为赵树理考虑到农民在接受,这种现代故事要选择有意思的事件,无关的就不写,这造成赵树理小说多是短制,很少写长篇,即使写也就十万字左右,所以叙事节奏和密度经常发生突然的变化,造成剪裁效果。《三里湾》文字较为从容,叙事节奏和叙事密度的变化却是最大的。以一夜(9月1日夜)、一天(9月2日一天)、一月(9月份)三个非常不平衡的故事时间分配,解决了一个村庄的合作化过程。如此不均衡的故事时间,每段在叙事时间的安排上却是大致相当的,叙事密度和均衡性也作了非常灵活的安排。这些都表现了一个作家对文学素材的处理,这种处理在社会主义时期作家中是独树一帜的,深度上也是无可匹敌的,它表现出隐含作者卓越的结构才能和叙述才能,在表面的“土”之下蕴藏着真正史诗般的深厚内涵。

如《三里湾》中一开始对两个老农民万宝全

和王申的打铁场面的描写,打铁的所有工具都是凑合的:

[1]按做活儿说,在三里湾,使不得只赞成万宝全一个人,万宝全也很看重使不得,所以碰上个巧活儿,他们俩人常好合作。[2]他们俩人都爱用好器具。[3]万宝全常说:“家伙不得劲了,只想隔着院墙扔出去。”[4]使不得要是借用别人的什么家伙,也是一边用着一边说“使不得,使不得”。[5]动着匠人活儿,他们的器具都不全,不过他们会想些巧法子对付。[6]像万宝全这会打铁用的器具,就有四件是对付用的:第一件是风箱,原是做饭用的半大风箱。[7]第二件是火炉,是在一个破铁锅里糊了些泥做成的。[8]第三件是砧,是一截树根上镶了个扁平的大秤坠子。[9]第四件是小锤,是用个斧头来顶替的——所以打铁的响声不是“叮当叮当”而是“踢通踢通”。[10]这些东西看起来不相称,用起来可也很得劲。

这个叙事片段中最有感染力的是[9]句中描写打铁的声音由“丁当丁当”变成“踢通踢通”,真是十足的形象又幽默,熟悉农村生活的读者看了肯定开怀大笑,因为赵树理描写得太生动了,能以如此“土”的语言产生如此好的修辞效果,正表现出隐含作者极高的文学才能。更重要的是在隐含作者的安排下,[5]到[9]句中那种出于贫穷的“凑合”行为不但不让人心酸,反而充满着光明和希望,所以[9]句中说“用起来可也很得劲”。如果让柳青和周立波这样的“现代”知识分子来写作,这种什么都“凑合”的行为会被描写成“不科学”,甚至加上“愚昧”的价值批判,即使最有善良愿望的修辞植入也会是对贫穷的痛惜。但赵树理不同,把这一场面处理成中国乡村伦理下的自给自足的生存活动的一个部分,千年来无外力支持的农民就这样生存着,而且用自己的智慧给艰难的生活添加一些亮色,以卑微的方式解决一个又一个困难。在科技上,他们也有着自己的智慧,想方设法用极有限的条件提高自己的生产效率。在其他农民看来,这两个人就是极有才能的人,他们

以此为傲,并在可能的条件下去帮助别人,这正是隐含作者对农村和农民的赞赏,而不是中国文人自我他者化式的一味自我否定。何况,事件发生在社会主义改造时期,隐含作者更有资本嘲笑这些“土技术”,但赵树理没有,他把这些技术与社会主义的光明未来结合,给了农村一个更大的希望,其乐观修辞更明显,更有感染力。而且此时的赵树理非常赞同社会主义,他也认为合作化是中国农村的极光明的出路,但他不会直接拙劣地图解政治,而是以文学化的语言来自然呈现,文本中三里湾的落后分子不是被阶级政治强迫入社,而是以算账的方式加入合作社,即表现出赵树理的叙述方式的高明之处。从他的整体创作来看,即使在大跃进前后,社会主义走入歧途、全国一片违心的歌颂之声之时,赵树理也不会直接歌颂党,如他写于1962年纪念延安文艺座谈会20周年的《张来兴》,中间对党只字不提,却借解放前后的变化自然呈现新社会对劳动者的尊重。赵树理基本代表了一个时代的真实:不过于理想化,也不扭曲现实,代表着真正的历史态度,即达到了现实与历史的统一。如果说有关于中国乡村史诗性作品的存在的话,赵树理的作品应该算是初步具有了史诗的某些特征。

对于赵树理,我们不必要详细分析他尽可能多的文本,就上面一个简单的事件描述已经定下了赵树理文本的基调:他不像以柳青为代表的知识分子化作家一样,以阶级论摧毁中国乡村伦理、试图建立一个子虚乌有的高度公有化的新乡村,而是在充分肯定传统乡村存在的合理性的基础上,把社会主义公有化理想有限制地融入乡村,形成一个有社会主义现代未来感的、自在自足的新型乡村。这是由赵树理的叙述行为决定的,因为赵树理的叙事动因正是把维护中国乡村看成一个根本的目标,社会主义则是推动乡村进行内部进化的关键动力,以此为指导的隐含作者在叙述行为层面决定了文学文本的深层结构,并进而决定了赵树理乡村叙事的表层结构中对传统乡村的光明化修辞,及对社会主义的有限肯定。而周立波、柳青、李准、浩然的叙事动因中的阶级论就已经决定了其深层结构的荒谬因子,并和才华不足一起最终决定了其表层叙事的失败,而每一个失败都足以导致文学性的全面崩溃。

本文从叙述行为和才华两方面论述了文学性

的表现及其原因。本文认为,才华是最根本的,叙述行为是才华之上的、对叙述结构及叙述模式的选择及具体的实践。这一点在政治高压时代的文学文本中因外部干扰太多看不太清楚,如果从当前的文坛来看则能明白得多。在当前越来越讲个体性和主体性的时代,文学文本的文学性与作家的才华的关系就明朗了。因为当前作家的创作环境与赵树理的时代相较自由度很高,作家所需要的那种自由空间大得多,其发挥才华的余地也更大,正是这样,才更见叙述行为与才华对文学性的左右。像张爱玲的难以超越,不能不说是才华问题,生于上海长于上海、同时又描写上海市民社会的作家不在少数,但却无人比得上现代文学初兴时代的张爱玲。而有着大师才华却至今无大师级作品问世的王蒙,则非才华问题,而是叙述行为——主要是那种俗世利益关照——严重限制了他的写作。幸好我们还有一个近于完美的莫言,立足民间且有着高度自主意识的叙述行为和他的才华结合,造就了真正的中国文学大师。而与莫言相较一个失败的案例不得不提,就是张炜,张炜写出过一部超过莫言《丰乳肥臀》的《九月寓言》,可惜之后他的才华好像突然萎缩了,再也写不出那样完美的作品,尽管看得出他努力地试图恢复《九月寓言》的感觉,但总是每况愈下,不能不让

人感叹才华已尽。更何况,张炜的知识分子化理想越来越强烈地控制着文本,从叙述行为上限制了他的文学广度和深度。

总之,叙述行为在相当大的程度上决定了小说文本的文学性,从更高层次上来看,文学性的终极又决定于作家的才华。一个缺乏才华的作家,著作等身也只能成为一个文字匠。另外,将叙述行为与隐含作者这一分析方法相合,其主要作用是让我们发现一部作品的文学性高低及其原因,而不是能以此为框架批量生产优质文本——就是说,即使按照张爱玲的三层次叙事模式去创作,也几乎不会产生第二个张爱玲。

注释[Notes]

①参阅杰拉尔·热奈特:“论叙事文话语”,张寅德等译《叙述学研究》(北京:中国社会科学出版社,1989年)188-89。

②“隐含作者”(implied author)一词产生的年代较早,是美国学者韦恩·布斯(Wayne Booth)在1961出版的《小说修辞学》(The Rhetoric of Fiction)中提出的,形成广泛的影响是在后经典叙事学大兴于世的1980年代。

(责任编辑:王 峰)

