

形式美学与文学形式研究

赵宪章

(南京大学中文系, 江苏南京, 210093)

摘要: 文学研究应当通过形式阐发意义, 而不是超越形式直奔主题。“文以载道”传统和对“形式”概念的狭隘理解是漠视文学形式研究的重要根源。建构以形式研究为对象的形式美学是可能的和必要的; 将形式美学的方法践行于文学研究必将展现广阔而诱人的前景。

关键词: 文学研究; 形式美学; 文学形式

中图分类号: I0

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2005)02-0162-07

新时期以来, 尽管我们对20世纪西方形式理论进行了卓有成效的译介, 但是从总体上看, 将其切实地践行于我们的理论批评还很难说卓有成效。除在文学语言和叙事学研究等少数领域取得较好进展之外, 我们的文艺学更多地还是热衷于谈论“意识形态”或“审美文化”之类的热门话题, 形式研究一直没有得到足够的重视, 文学形式一直没能成为独立的研究对象。于是, 传统的主题学和思想史方法仍然雄踞霸主地位, 文学理论批评家们仍然满足于充任“思想的警察”, 且乐此不疲。

这样说并非一味否定主题学和思想史方法对于文学研究的有效性, 这是我们的特色和优势, 不仅不能缺失还要强化和完善。问题在于: 专业的文学理论批评究竟应当是怎样的面貌? 它同政治的、社会的、伦理的或思想史的等非本专业的理论批评是否应当有所不同? 在我们看来, 前者最大的特点在于它是通过形式阐发意义, 而不是超越形式直奔主题。否则, 也就意味着文学理论批评的越位和自我消解, 当然也难以应对当下文学形式的剧变。

造成这一窘况的原因是多方面的。例如, 我们对20世纪西方形式理论多为走马观花, 并没有真正化解和为我所用。谈论他人的东西头头是道, 一旦遭遇自己的问题便束手无策。毫无疑问, 这同我们的“文以载道”传统根深蒂固有着密切的关系: 既然“文”和“文学”仅仅是“载道”的工具, 是“道”的附属和附庸, 也就不具有独立价值; 于是, 所有关于文学形式的研究就被看做“雕虫小技”而不屑一顾。可以这样说, 文学研究中的这一思维惯性已经积淀为我

们的潜意识, 实为积重难返。

如果从形式研究本身的学理逻辑来看, 更重要的原因还在于我们对形式概念的狭隘理解。也就是说, 由于我们仅限定在“内容与形式”范畴内理解形式概念, 狭隘的视野使我们很难对形式问题阐发更多的意义。因此, 只有认真梳理学术史上的形式概念, 阐发它的多重意义, 才有可能将形式作为一个独立的研究对象并发现其中所蕴涵的复杂而深刻的意义。

一、形式概念的多重意义与形式美学之可能

“形式”概念是舶来品。从西方美学史的源头来说, 在古希腊罗马时代就已经产生了形式概念的4种涵义: 最早是以毕达哥拉斯学派为代表的自然美学意义上的“数理形式”, 继其后是柏拉图提出来的作为精神范型的“理式”(form), 然后是亚里斯多德的“质料与形式”, 最后是罗马时代出现的“合理与合式”。这4种形式概念统治了西方美学2500年, 至今仍有它的影响和意义。从某种意义上说, 20世纪以来各种形式概念及其理论学说, 无非是这4种本义的繁衍或变种。

西方美学史上的前苏格拉底美学是以自然为主要审美对象, 探讨人与自然的美学关系是其基本主题。以毕达哥拉斯学派为代表, 包括赫拉克利特、德谟克利特等在内的自然哲学的兴起是数理形式概念

的思想背景。“‘数’乃万物之原。在自然诸原理中第一是‘数’理”。^{[1](12)}这是亚理斯多德对毕达哥拉斯学派哲学信条的概括。按照这一信条,事物的存在是由于模仿数,事物的存在本身就是数;“数”既是世界的来源和性质,又是世界的存在和状态。于是,探讨世界万物的数理规律也就成为毕达哥拉斯学派最主要的理论学说。例如,他们最先研究发现了直角三角形斜边的平方等于两直角边的平方和($a^2 + b^2 = c^2$),被后人称为“毕达哥拉斯定理”;他们从数的角度提出与春、夏、秋、冬相对应的干、热、湿、冷等4种基本物性,堪为现代“原型”理论之先河;他们从数的角度归纳出有限与无限、奇与偶、一与多、左与右、阳与阴、静与动、直与曲、明与暗、善与恶、正方与长方等10对范畴(“始基”),充满了辩证法;他们从数的原理推演出圆形是最美的平面图形、球形是最美的立体图形,特别是“黄金分割律”($a:b=[a+b]:a$)的发现,至今仍被认为是重要的形式美学规律。

柏拉图的“理式”是当时古希腊日常语言中的一个词(εἶδος)。据《希腊哲学史》的作者格思里说,这个词在希腊历史学家希罗多德、修昔底德那里已被作为“种”“属”的意义在使用,是人作为主体对客体进行抽象概括的产物,也就是哲学上的“共相”(universals,或称“普遍”“一般”),与“殊相”(particulars,或称“特殊”“个别”)相对应。在柏拉图看来,“理式”作为万物之“共相”,是原型,是正本,现实界只是它的模仿和副本;理式是绝对的真实存在,现实界则千变万化,是理式的派生和分有(participation)。总之,理式作为“共相”,既不是来自现实事物,也不属于人的心灵,而是一种派生世界万物的客观的精神模式和范型。就这一意义来说,柏拉图的“理式”其实是毕达哥拉斯学派“数”的变种:“理式”作为Form,内含“数理形式”的意义;但是,“理式”作为Form,又不是指自然物体的形式,而是指观念形态的形式,是一种“内形式”。前者指自然事物的现实呈现,后者指内在的精神范型。

“亚理斯多德也像他的前辈一样,认为艺术是一种摹仿活动。但亚理斯多德的摹仿论不同于柏拉图,它不是建筑在先验的观念论的基础上,而是建筑在亚理斯多德的形式与质料、潜能与现实的辩证法的基础上的”。^[2]在亚理斯多德看来,要说明事物的存在,就必须在现实事物之内寻找原因。于是,质料、形式、动力、目的,便被亚氏确定为事物的4种内在原因。由于后两种原因已经包括在“形式”中了,所以亚氏最后将“四因”简化为“质料与形式”。其

中,质料是事物的潜能,形式是事物的现实;形式作为现实便是将潜在的质料转化为现实的存在。当这一转化完成之时,“我们就不再用它所由构成的质料的名称来称呼它了,例如不说塑像是铜,不说蜡烛是蜡或床是木头”,而是用形式本身,不是用形式“所依托的质料的名称来称呼已经成形的新事物”。^[3]这是因为,对于现实个体来说,质料的差别只是“个体之别”,如铜球和铁球都是“球”,仅是“球”之间的差别,并不“别于品种”,即不构成“种差”;而铜球与铜三角尽管质料相同,但由于作为现实存在的“形式”不同,所以就构成了“种差”。这说明,“质料不创造差异”,物种之异“不在质料,而是因为它们它们在定义上已成为一个对反”^{[1](206)},即在形式上的差异。所以,“事物常凭其形式取名,而不凭其物质原料取名。”^{[1](143)}

古罗马时代出现了另一意义的形式概念,这就是贺拉斯在《诗艺》中提出的与“合理”相对而言的“合式”。完全可以这样说:贺拉斯的“合理与合式”就是“内容与形式”的最早源头,标志着现代美学和文艺理论中与内容相对应的“形式”概念最早之滥觞。贺拉斯认为,诗要写得好,首先要知道什么是应该写和可以写的,什么是不应该写和不可以写的;也就是说,一个称职的作家,首先应该能够对艺术所要表现的对象和内容做出正确的判断和思考。这就是“合理”。所谓“合式”,又译“得体”“妥贴”“妥善性”“工稳”“适宜”“恰当”“恰到好处”等,是贺拉斯对艺术形式的要求,体现了古典主义典雅方正的艺术原则,诸如语言要切合身份,性格要切合年龄,人物要切合传统等等。如果说此前的形式概念建基在世界一元论观念之上,那么,合理与合式则是一种新的二元论范畴。这一新范畴的出现与当时思想文化界“希腊化”与“化希腊”的冲突、拜金主义与审美追求的矛盾等有着密切关联,于是必然导致灵与肉、教与乐、善与美、实用主义与形式主义等审美二元论观念的萌生。

古希腊罗马时期出现的上述4种形式概念对后世产生了深远影响。例如德国古典哲学和美学,康德的“先验形式”就是融合了柏拉图“理式”概念的先验性和亚里士多德形式概念中的“创造因”,对“认识之所以可能”这一问题所寻求的立论的前提。至于黑格尔的“内容与形式”,如前所述,则是贺拉斯“合理与合式”的直接承续。这一概念不仅被黑格尔充分阐发并确定为一个哲学范畴,而且成了黑格尔的美学辩证法,用来阐发艺术的历史类型及其发展规律。

20世纪以来,形式概念呈现出多元意义。首先是俄国形式主义将形式规定为文学之所以是文学的“文学性”,然后是英美新批评将“文本形式”看做文学的本体存在,法国结构主义和叙事学则从“结构”和叙事模式的角度阐发文学形式。还有完形心理学美学的“格式塔”(Gestalt)、荣格和弗莱等人的“原型”(Form),以及卡西尔的“符号”(Symbol)等,都是形式概念在20世纪的变异和新生。

形式概念的历史嬗变说明它是一个多元的和复杂的概念,绝非仅限于同“内容”相对而言的意义;与“内容”相对而言的“形式”只是诸多形式概念中的一种。并且,形式概念的每次变异都伴随着审美或文学观念的嬗变,或者说美学和文论史上每次观念的变革最集中地体现在形式概念的嬗变。可见,建构以形式研究为对象的形式美学是可能的和必要的。在我们看来,“形式美学”作为一个独立的研究领域,至少应当涉及“形式的审美规律”“历史与形式的关系”两大主题,涉及物质的、物理意义上的形式和精神的、心理学意义上的形式两大形态。

二、文学形式研究的基本原则

如果说形式美学是以形式概念为核心的理论建构,重在哲理思辨的层面阐发形式的内涵,具有方法论意义,那么,将其践行于文学研究则是我国文艺学建设的希望之所在。

如前所述,注重文学的思想性是我国文学研究的特色和传统,因此,当我们试图将形式美学移植到文学研究之际也就不能数典忘祖,不能重蹈20世纪西方形式理论中的惟形式倾向。因此,我们所倡导的文学形式研究决不是纯形式研究,而是通过形式阐发意义。这是文学形式研究的基本原则,也是我们既区别于传统的主题学和思想史方法,又区别于20世纪西方形式理论的基本原则。

例如,关于人称代词问题,传统的主题学和思想史方法几乎没有涉及,20世纪西方叙事学理论有所涉及,但也仅限于人称代词本身,并未通过人称代词的研究发现其中的深层意蕴。现以《灵山》中的人称代词考察为例:

“你”“我”“她”“他”是小说《灵山》的主要人物——这就是《灵山》使用人称代词最显在的特点:用人称代词为人物命名。其中,单数第一人称代词“我”,既是主要人物,也是小说的叙述者,因为按照

作者的说法,整部小说无非是“我”的“自言自语”和“漫长的独白”。

单数第二人称代词“你”是小说的第二号人物,但并不是小说的叙述者,只是某些篇章的主人公。“你”在某些篇章中的言行、见闻、经验或感受、感想、想象等,仍然是幕后的操纵者“我”在叙述。没有“我”哪来的“你”?当“我”称呼“你”的同时不就隐含着实际是“我”在言说吗?用作者的话来说,“你”只是“我”的外化或对象化,只是“我”的“讲述的对象”“谈话的对手”“倾听我的我自己”,即“我的影子”。总之,“你”这个人称代词本身就是站在“我”的立场、从“我”的角度、用“我”的口气对言说对象的称谓。所以,“你”的言说者仍然是“我”。

作为第三号人物的“她”,根据作者的自我表白,也是“我让你造出个她”,从而为“你”也“寻个谈话的对手。你于是诉诸她,恰如我之诉诸你。她派生于你,又反过来确认我自己。”

至于“他”,作者解释说,则是“你离开我转过身去的一个背影”,因为尽管“你”离开“我”到处游荡,但完全是循着“我”的心思,所以“游得越远反倒越近,以至于不可避免又走到一起难以分开,这就又需要后退一步,隔开一段距离,那距离就是他”。^①

也就是说,《灵山》的叙述者实际上只有“我”自己,由“我”对“我”、对“你”、对“她”、对“他”和其他展开叙说。正如作者所说:“《灵山》中,三个人称相互转换表述的都是同一主体的感受,便是这本书的语言结构。”^[4]之所以需要“变更”和“转换”一下叙说的角度,很显然,是为了消弭一个叙说者进行“长篇独白”的寂寞和单调。可见,《灵山》的叙述者,就其内在心理世界来说,显然是一个远离亲人、朋友、故土、社会、祖国等一切人间亲情的孤独者。他之所以孤独,是因为他所远离的东西恰恰是他之由来;他之所以言说,是因为他之远离并非自愿,只能以言说来排解难以割舍的情怀,排解一个游子和流浪者的寂寞和单调。

于是,一方面是“我”的独白,一个十足的言说独裁者,一方面又力图消弭言说独裁的劣迹;一方面自言自语、自说自话,大搞一言堂,一方面又力图营造众说纷纭、众声喧哗的民主假象;一方面迸发着强烈的自我言说欲望,一方面又虚伪地将这种欲望通过转嫁他人為自己代言。总之,一方面竭力反对语言

的暴政,一方面又陷入自我施暴的怪圈。正是叙述者的这种双重人格,使《灵山》在人称代词的使用方面挖空心思、绞尽脑汁。

另外,与传统人物命名方式的惟一性指向不同,用人称代词为人物命名具有多向所指。以小说第十一章为例,共使用人称代词151次。全章共779字,大约平均每5个字就使用一次人称代词;全章共75句,大约平均每句话就使用2次人称代词。全章共出现11次“你”,其中7次指称与小说中的主人公“我”(本章未出现)相对应的次主人公“你”,另有4次在特定的语境中指称与次主人公“你”相对应的第三号主人公“她”的父亲。全章共出现32次“他”,其中7次指称第三号主人公“她”的父亲,25次指称“她”的情人。换言之,“她”的父亲这个人物,在某些语境中用“你”来指称,在另外的语境中又用“他”来指称。由于本章是“你”听“她”讲述“她”的故事,所以,“她”的出现频率最高,共104次,平均不到7.5个字就出现一个“她”字,平均每句约有1.38个“她”字出现。这个“她”,主要是指与“你”相对应的第三号主人公,但在某一语境中,“她”又用来指称“她”的继母。

很清楚,作者高频使用人称代词,是有意识地、自觉地通过其所指对象的频繁转换来干扰对文本的阅读理解。这就是《灵山》摒弃传统小说人物命名方式,用人称代词指称人物的良苦用心,也是小说的叙说者为遮蔽自己作为一个言说独裁者的真实面目所玩弄的语言游戏,叙说者的“一言堂”本质在“你”“我”“她”“他”的一片喧哗声中被淹没、被掩饰、被蒙混、被消弭了。

我们通过对《灵山》人称代词的分析,是否可以更清楚地意识到现实生活中的民主假象及其对这一假象的掩饰技巧呢?这就是通过形式研究所揭示出来的文学的意义!

三、文学形式研究的若干领域

当我们尝试将形式美学的方法应用到文学研究领域,一个广阔天地和宏大视野就会展现在文学研究的地平线之前。例如:

(一) 文学载体(媒介)研究

如果说以往的文学研究对于文学载体(媒体)的

忽略是情有可原的话,那么,以网络文学为标志的超文本文学的出现使我们不能不面对这一问题。例如台湾“歧路花园”网站上的一首小诗,名为《西雅图漂流》,打开页面后可以看到整整齐齐写着这样5行字,与纸质载体(媒介)的诗歌无甚区别:

我是一篇坏文字

曾经是一首好诗

只是生性爱漂流

启动我吧

让我再次漂流而去

当读者点击诗上端的链接“启动文字”4个字,这诗中的文字就开始抖动起来,歪歪斜斜地朝网页的右下方扩散开来,像雪花一样飘飘洒洒,并逐渐溢出网页,游离我们的视线,电脑屏幕上的文字逐渐稀疏起来……。这时,一种失落感和孤独感在读者心里油然而生,舍不得它们全部散落和游离屏幕的心理迅速增强。于是,读者就会像急切地想抓住落水的孩子和或远去的亲人那样,不得不赶快嵌下“停止文字”按钮,散落的文字停止了漂流;然后再嵌一下“端正文字”按钮,《西雅图漂流》恢复了原样。这时,紧张的读者才能平静下来,才开始细细回味这首小诗的“漂流”滋味。显然,欣赏这样的作品与欣赏传统作品大不一样,读者的兴奋点主要不在作品本身,而在作品的载体(媒介)——多媒体技术支持下的文字符号的漂流和跳动。另一方面,就“作品的形式”来说,也不是传统意义上的语言、结构、韵律等,而是它的“动感形式”,即由电子软件所支持、所操纵的“文字舞蹈”,读者的心理感受是在它的影响下升降起伏的。也就是说,由于载体(媒介)的变化导致文学表现方式及其意义的变化,不能不引起我们的关注。

(二) 文学文本研究

不重视文本研究是当前我国文学理论批评的通病。这一病症的直接后果是文学研究的经验化和感性化,距离文学研究的“学术”本义越来越远。文学研究如果算得上“学术”而不是一般的“鉴赏”或“随笔”,除其必须的逻辑推理外,最根本的还在于它的“实证性”。而实证手段也不能仅限于传统的文献引述及其重新整合,还应具有自身的特点和途径,这就是面向文学文本和建基在文本细读基础上的文本调查。

文学研究中的“文本调查”类似考古学的“田野调查”。没有田野调查的“考古学”很难具备充分的

说服力和可靠性;同理,没有文本调查的文学研究很难阐释作品的深层意蕴,所谓的“理论深度”其实是经验和感性的表达。下面,将以《美食家》的词频分析来作为例证。

我们之所以选取这一老而又老的小说作为例证,是因为“美食家”一词源自陆文夫这部同名小说,现已成为正规汉语的常用词。这一事实不仅肯定了《美食家》的首发之功,而且意味着《美食家》的成功在很大程度上得益于这一陌生语词的使用。由此观之,《美食家》的真实意蕴很可能就浸润在它所使用的这类语词中。于是,我们采用形式美学的方法对《美食家》的语词展开文本调查,试图通过部分高频词的分析发现隐含在小说文本背后的深层意义和作家的潜意识。

“高频词”是指在同一作品中使用频率较高的语词。相对而言,任何作品都有自己的高频词,即在同一作品中反复和多次使用某些语词。另一方面,任何高频词的使用也决非无缘无故;也就是说,某一作品之所以反复和多次使用某些语词,其中必然浸润着某种意义。但是,这种藏匿在高频词背后的意义往往不易被人察觉,甚至连写作者本人也不一定能够察觉,因为写作者本人不一定能够察觉自己在作品中使用了哪些高频词,不一定能够察觉哪些语词是自己写作时所惯用的高频词,当然也就不可能察觉隐匿在这些高频词背后的意义是什么。这种“不察觉”,即所谓潜意识使然,也可以说是写作者的潜意识散落在作品中的“证据”,当然也就成了我们解读作品的重要密码。将这些证据串联起来进行拷问,分析他们之间的内在联系,就是另一种形态的“文学考证”,当是作品分析的可靠方法之一。

包括词频分析在内的任何文本调查都是琐细的,所以恕不在此赘述^②,我们只是将对这一作品进行词频分析的结论总括如下:

由于“美食家”是一个外来词,是从外国语中移植过来的,于是,它在“我”的叙述中总是处于被人指手划脚、说三道四的窘境,即用汉语中固有的“吃客”和“好吃的人”等传统语词来理解和解释“美食家”。个中真委在于:这语词和我们的民族话语不能兼容。也就是说,它是作为汉语的异类侵入进来的,所以就难逃被窥视、被奚落、被嘲弄、被责难的厄运,在《美食家》中就不可能被赋予褒扬的意义。这是因为,汉语中大凡涉及到“吃”,总不会给人以“美”的感觉,即所谓“君子远庖厨”;大凡以“美”命名的“吃”,无非是“开洋荤”,为“好吃”寻找的借口,与我们“反好吃”的

民族传统大相径庭。由于这小说是发表在中国广大民众尚有温饱之虞的年代,叙述者为什么对“吃”抱有如此固执的偏见?毫无疑问,这是固穷者的自慰和自恋。《美食家》对“美食”和“美食家”的贬斥,即对“吃”之美誉的避讳,正是这种不得(美)食者的自慰和自恋。显然,小说《美食家》为“食”和“吃”“美食家”和“好吃的人”所设置的这一对立,实际上就是中外文化的对立、传统和现代的对立,泄漏出改革开放初期深藏在国人内心的隐痛:一方面意识到国外先进文化的存在和饮食文化之“美”,一方面又惟我为大、惟我独尊,固守着沉重的历史包袱,用敌视的目光窥视来自域外的异类。

显然,通过文本调查所阐发的这一意义,是主题学和思想史方法所不可能发现的。传统的主题学和思想史方法只能将《美食家》定位在“苏州地方风味”和“小巷文学”这一表层意义。

(三) 文学类型研究

文学类型(或称“文体”),在我们的教科书中仅限定在“韵文和散文”或“诗歌、散文、小说、戏剧”之类。这种文学分类模式将复杂的文学现象过于简单化了。刘勰《文心雕龙》50篇,其中20篇是关于文类研究的,细分文类达34种之多,可见他对文类研究的重视和细致。时至今日,文学发展到1500年后的今天,各种新的文学样式层出不穷,令人眼花缭乱,现代文学理论怎么反而将其简化成两类或四种了呢?这一不可思议的文学分类充分表现出我们的文学理论如何僵化和背对鲜活的文学现实。例如辞典体小说的出现就值得研究。

塞尔维亚作家和语文学博士米洛拉德·帕维奇于1984年发表了辞典体小说《哈扎尔辞典》,立即引起世人注目,当年即获南斯拉夫最佳小说奖。美国、英国、俄罗斯等许多国家的著名文学评论家也纷纷发表评论,认为这是一部“美妙绝伦的艺术品”,是一部“出神入化、令人眼花缭乱的成功之作”,是“21世纪的第一部小说”,凭此即可使“作者得以跻身于……当代文学大师的行列”,读者们“不会怀疑又有一位名副其实的大师进入了世界文坛,在其编年史上写下了罕见其匹的美丽的一页。”^[5]目前,《哈扎尔辞典》已被译成二十几种文字,产生了世界性影响。无独有偶,中国作家韩少功也于1997年发表了与《哈扎尔辞典》文体相类似的《马桥词典》。这部长篇小说尽管没能像《哈扎尔辞典》那样引起评论界的广泛赞誉,但其独特的文体样式同样引起了人们的关注和议论。这两部作品之所以特别引人注目,最重

要的原因正如它们的书名所示,是用“词典”文体写作的小说。

“词典”和“小说”毕竟属于两种迥然不同的文类,将它们融为一炉,或者说用词典的体式写作小说,可谓小说文类的“革命”,于是不能不引起人们的思考:他们这样“革”小说的“命”仅仅是为了猎奇吗?如果不是,那么,这种词典体小说与传统小说在文类学的意义上究竟有什么不同呢?在这种奇特的小说文类形式中究竟蕴含着怎样的用心和意义?它给读者的阅读活动可能造成什么、引发什么?这些,都值得我们重视和研究。

词典,作为工具书是读书人的案头必备,它对于我们来说再熟悉不过了。按照《辞海》(1979年版)的权威解释,词典是“汇集语言里的词语,按某种次序排列,并一一加以解释,供人查阅的工具书”;小说则是“文学的一大类别,叙事性的文学体裁之一”。前者是语言工具书,后者是文学作品;前者是对词语的解释,后者是故事的叙述;前者是知识的汇集,后者是想象与虚构……完全是风马牛不相及的两类文体。

就显在形式来看,词典和小说最大的不同在于它们的文本编排:为了便于“查阅”,词典总是“按某种次序排列”词语。但是,词典的词语排列次序并不规定读者的阅读顺序,只是使读者有规律可循,便于读者在庞大的文本中很快选择出自己所要查阅的词语。就此而言,词典的文本编排是一种“共时结构”,只为读者“查阅”提供便利,它的排列顺序并非读者的阅读顺序,读者可以任意选择自己所需要的词条进行阅读。因此,词语按照某种规律排列的先后次序只是词典文本的“印刷结构”而不是它的“文本结构”,它的文本结构实际上是词语在读者面前的共时呈现。

小说就不同了。小说是典型的“叙事性的文学体裁”,也就是说,小说文本的基本功能是“叙事”,因此,把故事叙述得有头有尾、完整顺达、生动有趣当是小说的基本要求。于是,小说文本必然是一种“历时结构”,即从头至尾、先头后尾的叙事顺序。尽管小说叙事不一定刻板地与事件的发生过程完全吻合,叙事也有正叙、倒叙、插叙之别,但就叙事本身的总体特征和根本性质而言,小说的文本顺序先验地规定了阅读顺序,读者阅读文本的顺序没有选择的自由。否则,任意选择其中某一片段阅读,或者违背叙事的先后顺序阅读,就会丈二和尚摸不着头脑,如坠五里雾中。

《哈扎尔辞典》和《马桥词典》的文本结构正是词典体的共时结构;确切地说,这两部小说都在力图模仿词典文本的“共时结构”。于是,作为“共时结构”的词典体小说,其叙事方式变成了若干相对独立的“意义岛”的建构,从而在读者面前展现了一个共时的“可写文本”,将故事及其意义的重新组合和阐释交由读者完成。读者阅读可以不考虑顺序,“像玩魔方一样把页码任意编排,压根儿不计较什么先后程序,而且也用不着遵从任何先后程序。每个读者可以像玩骨牌或纸牌那样自己动手来编辑一本属于他自己的完整的书。”^[6]——这就是词典体小说所创造的与传统小说完全不同的文体意味:钢铁浇铸的文本顺序变成了可以任意把玩的“魔方”,读者的阅读顺序变成了对文本顺序的“重新洗牌”。这就是罗兰·巴特所推崇的读者可以参与写作和重写的“可写之文”的价值,即其“实践性”或“生产性”价值。^③

(四) 风格形态研究

令人眼花缭乱的当代文学所呈现出的风格形态已不是“悲与喜”“优美与崇高”“阳刚与阴柔”“缜密与疏野”等传统概念所能容括得了的了,我们必须确立全新的立场和观念对此进行独到的探索,沿用传统话语述说已经变化了的文学现实往往隔靴搔痒、不得要领。例如以《白雪公主》和《大话西游》为代表的戏仿文体就是这样,只有对其表现形式进行深层阐释才能取其要义,仅仅冠以“后现代”的大帽子无济于事。

首先,以《白雪公主》和《大话西游》为代表的现代戏仿文体所呈现的是一种“复合文本”,“源文”和“仿文”建构了超文性“图—底”关系。“源文”作为背景和历史文本是一种弱势文本,“仿文”作为前景和现实文本是一种强势文本,于是组合了二者的张力关系。这就是戏仿文体之所以发生戏仿效果的动力之源。“转述者变调”“义理置换”“极速矮化”和“文本格式化”就是超文性戏仿的基本张力结构和戏仿机制。它的“语言狂欢”是游离所“叙”之“事”的能指游戏,并通过跳跃性节奏建构了一种机械化和幼稚化的卡通话语结构^④。

注释:

① 作者在《灵山》第五十二章的自我表白。

② 详见赵宪章:《形式美学之文本调查》,载《广西师范大学学报》2004年第3期,或人大复印资料《文艺理论》2004年第10期。

③ 关于词典体小说的其它意义,参见拙著《文体与形式》中的全文,人民文学出版社2004年版。

④ 详见拙著《文体与形式》,人民文学出版社2004年版。

参考文献:

- [1] 亚理斯多德.形而上学[M].北京:商务印书馆,195.
- [2] B·阿斯穆斯.亚理斯多德美学中的艺术与现实[A].西欧美学史论集[C].北京:中国社会科学出版社,1989.79.
- [3] 亚理斯多德.物理学[M].北京:商务印书馆,1982.205-206.
- [4] 高行健.文学与玄学·关于《灵山》[A].诺贝尔文学奖冲击波[C].北京:中国文化出版社,2000.318.
- [5] 米洛拉德·帕维奇.哈扎尔辞典·中译本编者的话[M].上海:上海译文出版社,1998.
- [6] 米洛拉德·帕维奇.哈扎尔辞典·卷首导语[M].上海:上海译文出版社,1998.13-14.

On formal aesthetics and literary form

ZHAO Xiaozhang

(Department of Chinese Language, Nanjing University, Nanjing 210093, China)

Abstract: Professional study of literary motif is not disregard of the form but is able to clarify its meaning. There are two important reasons that "Writings are meant to convey truth" and misunderstanding of the category which leads to neglect literary form. Not only is it possible but also necessary to establish formal aesthetics, which will certainly open up a wider world of literary studies.

Key words: literary study; formal aesthetics; literary form

[编辑:苏慧]