

/// 新叙事理论译丛

未名译库

Weiming
Translation
Library

解读叙事

READING NARRATIVE

〔美〕J·希利斯·米勒 著
申丹 译

北京大学出版社

申丹 主编

新叙事理论译丛：解构主义叙事理论

解读叙事

[美] J. 希利斯·米勒 著

申丹 译

北京大学出版社
北京

著作权合同登记 图字:01-2001-0345

图书在版编目(CIP)数据

解读叙事/(美)米勒著;申丹译. -北京:北京大学出版社,2002.5
(未名译库 新叙事理论译丛/申丹主编)
ISBN 7-301-04958-7

I. 解… II. ①米… ②申… III. 文学创作-叙述-研究
IV. I044

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第068969号

J. Hillis Miller

Reading Narrative

© 1998 by the University of Oklahoma Press

书 名: 解读叙事

著作责任者: [美]J.希利斯·米勒 著 申丹 译

责任编辑: 张冰 袁玉敏

标准书号: ISBN 7-301-04958-7/I·0570

出版者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn>

电 话: 发行部 62754140 编辑部 62752036

电子信箱: zb@pup.pku.edu.cn

排 版 者: 兴盛达打字服务社 62549189

印 刷 者: 北京大学印刷厂

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

890毫米×1240毫米 A5开本 8印张 232千字

2002年5月第1版 2002年5月第1次印刷

定 价: 15.00元

《未名译库》出版前言

百年来，被誉为最高学府的北京大学与中国的科学教育和学术文化的发展紧密地联系在一起。北大深厚的文化积淀、严谨的学术传统、宽松的治学环境、广泛的国际交往，造就了一代又一代蜚声中外的知名学者、教授。他们坚守学术文化阵地，在各自从事的领域里，写下了一批在中国学术文化史上产生深远影响的著作。同样，北大的学者们在翻译外国学术文化方面也做出了不可估量的贡献。

1898年6月，早在京师大学堂筹办时，总理衙门奏拟的《京师大学堂章程》第五节中就明确提出“开设编译局，……局中集中口西通才，专司纂译”。1902年1月，光绪发出上谕，将成立于1862年，原隶属于外务部的同文馆，归并大学堂。同年4月，京师大学堂管学大臣张百熙奏请光绪，“推荐精通西文，中学尤有根底”的直隶候补道严复，充任译书局总办，同时又委任林纾为译书局笔述。也在这一年，京师大学堂成立了编书处，任命李希圣为编书处总纂。译书局、编书处的成立和同文馆的并入，是北京大学全面翻译外国图书和从事出版活动的开始，也是中国大学出版活动的开始。1902年，是北京大学出版社的创设之年。

辛亥革命以前，京师大学堂就翻译和出版过不少外国的教科书和西学方面的图书。这批图书，成为当时中国人睁眼看世界的重要参考书。从严复到蔡元培、蒋梦麟、胡适等校长执掌北大期间，北大更是以空前的热忱翻译了大量的外国作品。二三十年代，当年商务印书馆出版的“汉译世界名著丛书”及“万有文库”中的许多译者来自北大。一百年来，在北大任教过的严复、林纾、鲁迅、周作人、杨昌济、林语堂、梁实秋、梁宗岱、朱光潜、冯至、曹靖华、金克木、马坚、贺麟、洪谦、宗白华、周一良、齐思和、唐钺、刘振瀛、赵萝蕤、杨周翰、郭麟阁、闻家骢、罗大冈、田德望、吴达元、高名凯、王力、袁家骅、岑麒祥等

老一辈学者,以及仍在北大任教的季羨林、杨业治、魏荒弩、周辅成、许渊冲、颜保、张世英、仲跻昆、刘安武、桂裕芳、蔡鸿滨、厉以宁、朱东华、张玉书、范大灿、王式仁、陶洁、顾蕴璞、罗芄、赵振江、赵德明、杜小真、申丹等老中青三代学者,在文学、哲学、历史、语言、心理学、经济学、法学、社会学、政治学等社会科学与人文科学领域里,以扎实的外语功力、丰厚的学识、精彩的文笔译介出了一部又一部外国学术文化名著,许多译作已成为传世经典。在他们的译作中体现了中国知识分子对振兴中华民族的责任和对科学文化的关怀,为我们民族不断地了解和吸收外国的先进文化架起了一座又一座的桥梁。

值此北大出版社建立 100 周年之际,我社决定推出大型丛书“未名译库”(Weiming Translation Library)。“译库”为综合性文库。文库以学科门类系列及译丛两种形式出版。学科门类系列包括:哲学与宗教系列、文学与艺术系列、语言与文字系列、历史与考古系列、社会学与人类学系列、传播与文化系列、政治学与国际关系系列、经济与管理系列等;译丛为主题性质的译作,较为灵活,推出的有“经济伦理学译丛”、“新叙事理论译丛”、“心理学译丛”等等。“未名译库”为开放性文库。未名湖是北大秀丽风光的一个象征,同时也代表了北大“包容百川”的宽广胸襟。本丛书取名为“未名译库”,旨在继承北大五四以来“兼容并包”的学术文化传统。我们将在译库书目的选择(从古典到当下)和译者的遴选上(不分校内校外)体现这样一种传统。我们确信,只有将人类创造的全部知识财富来丰富我们的头脑,才能够建设一个现代化的社会。我们将长期坚持引进外国先进文化成果,组织翻译出版,为人民服务,为我国现代化的建设服务。

由于我们缺乏经验,在图书的选目与翻译上存在不少疏漏,希望海内外读书界、翻译界提出批评建议,使“未名译库”真正能成为一座新世纪的“学术文化图书馆”。

《未名译库》编委会

2002 年 3 月

目 录

总序	申丹(1)
序	(1)
第一章 亚里士多德的俄狄浦斯情结	(1)
第二章 叙事线条	(43)
第三章 线条的末尾	(49)
第四章 开头	(54)
第五章 中部	(59)
第六章 巴尔扎克之蛇	(76)
第七章 “地毯中的图案”	(82)
第八章 线条的多重	(105)
第九章 柏拉图的双重叙述	(121)
第十章 Ariadne 的断裂纬线	(127)
第十一章 R?	(144)
第十二章 错格的谎言	(147)
第十三章 间接引语与反讽	(155)
第十四章 亚玻伦在克兰福德	(175)
结语	(225)
引用书目	(229)
译后记	(239)

总 序

“新叙事理论”指的是 20 世纪 90 年代以来西方的后经典或后现代叙事理论。最近十多年,国内翻译出版的都是西方学者著于 20 世纪 70 至 80 年代的经典叙事理论,迄今为止,尚未涉足“新叙事理论”这一范畴。本译丛旨在帮助填补这一空白。

1999 年秋美国俄亥俄大学出版社出版了一本新叙事理论的代表作 *Narratologies*, 该书主编戴卫·赫尔曼采用了“叙事学的小规模复兴”这一短语,来描述 20 世纪 90 年代以来西方文学界,尤其是美国文学界对叙事理论研究兴趣的回归。但这绝不是简单的回归循环,而是对结构主义叙事学的反思、创新和超越。

结构主义叙事学于 20 世纪 60 年代中期产生于结构主义发展势头强劲的法国,但很快就扩展到了其他国家,成了一段国际性的文学研究潮流。与传统小说批评形成对照,结构主义叙事学将注意力从文本的外部转向文本的内部,注重科学性和系统性,着力探讨叙事作品内部的结构规律和各种要素之间的关联。众多叙事学家的研究成果深化了对小说的结构形态、运作规律、表达方式或审美特征的认识,提高了欣赏和评论小说艺术的水平。诚然,作为以文本为中心的形式主义批评派别,叙事学也有其局限性,尤其是它在不同程度上隔断了作品与社会、历史、文化环境的关联。这种狭隘的批评立场无疑是不可取的,但其研究叙事作品的建构规律、形式技巧的模式和方法却大有值得借鉴之处。令人遗憾的是,西方批评界往往从一个极端走向另一个极端。20 世纪 80 年代初以来,不少研究小说的西方学者将注意力完全转向了意识形态研究,转向了文本外的社会历史环境,将作品视为一种政治现象,将文学批评视为政治斗争的工具。他们反对小说的形式研究或审美研究,认为这样的研究是为维护和加强统治意识服务的。在这种“激进”的氛围下,叙事学研究受到了强

烈的冲击。

但近年来,越来越多的学者意识到了一味进行政治批评和文化批评的局限性,这种完全忽略作品艺术规律和特征的做法必将给文学研究带来灾难性后果。他们开始再度重视对叙事形式和结构的研究,认为小说的形式审美研究和小说与社会历史环境之关系的研究不应当互相排斥,而应当互为补充,从而出现了对叙事理论研究兴趣的回归。近年来叙事理论研究的复兴,有以下三个特点:其一,目前叙事学家们在分析文本时,一般较为注重读者和社会历史语境的作用。其二,重新审视或者解构经典叙事学的一些理论概念,例如“故事与话语的区分”、“叙事性”、“叙事者的不可靠性”、“隐含作者”、“受述者”等等。其三,注重叙事学的跨学科研究,越来越多的叙事理论家有意识地从其他派别吸取有益的理论概念、批评视角和分析模式,以求扩展研究范畴,克服自身的局限性。

西方叙事理论的“盛—衰—盛”发展史从一个侧面表明,尽管西方每一个时期几乎都有一个占据主导地位的理论流派,但并不只是一个简单的“你方唱罢我登台”的替代史。当今,西方的文学批评理论呈现出一种多元共存的势态。其实,任何一种理论和批评模式都有其合理性和局限性,尤其在关注面上,都有其重点和盲点,各个批评理论派别之间往往呈现一种互为补充的关系。美国的《文体》杂志第34卷第2期(2000年夏季刊)发表了以“叙事概念”为主题的专刊,布赖恩·理查森为该专刊撰写了导论,该文最后的结论是:“叙事理论正在达到一个更为重要、更为复杂和更为全面的层次。由于后结构主义已经开始消退,而一个新的(至少是不同的)批评范式正在努力占据前台,叙事理论很可能在文学批评研究中处于越来越中心的地位。”但在我们看来,取代并非理想,是否占据中心也并非重要。文学研究的发展呼唤宽容开放和多元互补。希望在新的世纪里,叙事理论在文学研究的百花园里,会更加茁壮地成长,更加绚丽地开放。

中国的文学研究界在经历了多年政治批评之后,改革开放以来,欢迎客观性和科学性,重视形式审美研究,为新批评、文体学、叙事学等各种形式批评学派提供了理想的发展土壤。20世纪80年代末至90年代中,美国叙事学研究处于低谷之时,国内的叙事学研究却形

成了一个高潮。一方面国内学者叙事学方面的论著不断问世,另一方面西方叙事学家著于70和80年代的作品也不断以译著的形式在中国出现,其中包括热拉尔·热奈特的《叙事话语 新叙事话语》(中国社会科学出版社,1990),华莱士·马丁的《当代叙事学》(北京大学出版社,1990),施洛米丝·雷蒙-凯南的《叙事虚构作品:当代诗学》(厦门大学出版社,1991),米克·巴尔的《叙述学:叙事理论导论》(中国社会科学出版社,1995)。尤其令人感到欣喜的是,似乎与美国叙事学的复兴遥相呼应,近些年来,在国内出现了以杨义的《中国叙事学》(人民出版社,1997)为代表的本土叙事学研究的热潮,旨在建构既借鉴西方模式,又有中国特色的叙事理论。但迄今为止,国内的研究有一个问题,颇值得引起重视:无论是译著还是与西方叙事学有关的论著,一般都局限于20世纪80年代末以前的西方经典叙事学,忽略了90年代以来西方的“新叙事理论”。诚然,对于后经典或后现代叙事学的研究应当以对经典叙事学的研究为基础。以前,在国内对于经典叙事学尚未达到较好了解和把握的情况下,集中翻译和研究经典叙事学无疑有其必要性和合理性。但从现在开始,应该拓展视野,对近于年来西方新的后经典叙事理论展开翻译和研究。

正是在这一背景下,“未名译库:新叙事理论译丛”应运而生了。我们编选的这套译丛首批共五种。第一种为解构主义叙事理论的代表作:J.希利斯·米勒的《解读叙事》(1998);第二种为女性主义叙事理论的代表作:苏珊·S.兰瑟的《虚构的权威》(1992);第三种为修辞性叙事理论的代表作:詹姆斯·费伦的《作为修辞的叙事》(1996);第四种为多种跨学科叙事理论的代表作:戴卫·赫尔曼主编的《新叙事学》(*Narratologies*)(1999);值得一提的是,“Narratology”(叙事学)这一名词一直被视为不可数名词,但这本书的书名却采用了该词的复数形式。这旨在强调书中叙事研究方法的多样性。这些研究方法基本都是将叙事学与其他学科相结合的产物,具有很强的跨学科性质。第五种为后现代叙事理论的代表作:马克·柯里的《后现代叙事理论》(1998)。

可以说,“新叙事理论译丛”集后经典叙事理论之精华,是对我国近二十年来引进的西方经典叙事理论的不可或缺的重要补充。这些

序

本书,以及其他几本书,最早孕育于康涅狄格州的贝塞尼镇,我过去的几本笔记可以为证。那是1975年一个寒冷的清晨,当时,我在写一篇评介华莱士·史蒂文斯的《岩石》的论文,对叙事作品和评论中不断涌现的线条意象产生了莫大兴趣,对这些意象与形形色色的重复之间的关系也极为关注。我想写篇东西,对伊丽莎白·盖斯凯尔的《克兰福德镇》和沃尔特·佩特的《阿波罗在皮卡第》进行一番比较。根据当时的设想,开篇为一较短的序言,以勾勒出九个与线条意象有关的叙事分析领域。我屈从于摹仿形式的谬误,打算将序写成迷宫模样,一圈比一圈小,最后只剩一条直线,正如博尔赫斯所想像的迷宫匠。^①该序第二节论及作为字母的线条意象,写完这一点,不觉中已写下100多页,这时我意识到原来的计划遇到了很大麻烦。很多年过去了,当初的计划几经变动,方得以完成。从中产生了好几本书:《阿里阿德涅之线》(1992)、《插图》(1992)、《地形学》(1994)。《小说与重复》(1982)一书也与该计划紧密相联。本书理应首先面世,至少第14章以前的内容理应如此。该章解读《克兰福德镇》和《阿波罗在皮卡第》,原计划最后再写。其他几本书可以视为夹在本书首尾之间。《解读叙事》一书的完成,标志着这一漫长写作周期的结束,当初在心中许下的要详细写下自己见解的诺言,也终于得以实现。

本书的逻辑骨架由一系列理论问题构成,涉及叙事线条的结尾、开端和中部。希腊人称该线条为“故事”(diegesis)。本书可视为长篇评论,旨在探讨亚里士多德在阐述故事开端、中部、结尾时所出现的问题。第一章引斥并讨论了亚里士多德的观点。通过分析亚里士多德的《诗学》和索福克勒斯的《俄狄浦斯王》,该章提出了本书涉及的所有基本问题。后面的章节依次探讨故事的结尾、开端和中部。评论中部的章节篇幅最长。我认为这恰到好处,因为中部在叙事作

品中所占篇幅(或时间)最长,当然,这也取决于如何对中部进行界定。与开端和结尾相比,中部作为叙事批评中的一个问题所受到的关注似乎相对较少。探讨中部的章节在行文过程中不断涉及叙事作品中的各种复杂问题,包括叙述者和发话者的转换、错格(anacoluthons)、间接引语、多重情节、叙事作品中对比喻的运用,以及不是普通比喻而是最重要的叙事比喻的反讽。各章长短不一。在写作时,我遵循的原则是说自己想说的话,说完就停笔。篇幅更长的最后一章探讨《克兰福德镇》和《阿波罗在皮卡第》,它在书的末尾通过两个突出的实例,说明了叙事线条的各种复杂问题如何通过交互作用来产生意义(或悬置意义)。

《解读叙事》一书通过分析或借用一长串(或一长条)引文和实例来说明问题。就理论和实例这两者来说,究竟谁更重要?这个问题无法回答。一方面我认为逐步发展的理论阐述很重要。另一方面,我对实例很着迷,给它们以充分的关注;亚里士多德《诗学》之怪异;索福克勒斯在《俄狄浦斯王》中的语言之疯狂;斯特恩的自由式涡卷线状图案,后又成了巴尔扎克作品中的一条蛇;《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的合成词“Ariachne”;普鲁斯特《追忆似水年华》中阿尔贝蒂娜撒谎时句法的突然变换;佩特的《阿波罗在皮卡第》中朝北的日晷;盖斯凯尔的《克兰福德镇》里层层相叠的帽子。每一个实例都要求我不仅仅把其当成某个理论问题的例证。这或许正如叶芝在《马戏团动物的背弃》中所说的:“演员和彩绘舞台赢得了我所有的爱/而不是它们所象征的那些存在。”^②我愉快地顺从那些实例,跟着它们走到底。这样,它们就能很好地起到例证的作用,并能对它们本来用以说明的理论观点提出质疑。

注释:

① 在阿根廷作家博尔赫斯(Jorge Luis Borges, 1899—1986)的《死亡与罗盘》中,夏拉克在杀死罗诺特之前,对他说:“下次杀你时……我保证你会有一个由一根看不见的无穷尽的直线组成的迷宫。”(Jorge Luis Borges, “La muerte y la brujula,” in *Ficciones* [Madrid: Alianza Editorial, 1982]).

② W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Poems*, ed. Peter Allt and Russell K. Alspach (New York: Macmillan, 1977), 630.

第一章 亚里士多德的俄狄浦斯情结

特尔斐之神既未解释也未隐藏，而是给出了一个符号。

——赫拉克利特^①

亚里士多德是一具骨架。

——史蒂文斯

俄狄浦斯王也许多长了只眼睛。

——荷尔德林

人文学科中的多元文化研究近年来在美国不断涌现，其原因之一在于希望摆脱所谓霸权文化的控制。有人认为，西方文明的经典著作构成了这种文化的支柱。多元文化论也许无意中造成了这么一种效果：它建立在不和谐之上的视角使我们得以窥见主流文化的奇特和混杂。现在依然需要对该文化的作品进行认真研究。说实在的，大多数美国公民接受教育多年之后，仍然没有做到这一点，也很少有人能通过家庭背景和早受训练来达到。就“西方传统”而言，我们一出生就是门外汉，早期的家庭和学校教育也难以改变这种状况。至于我们文化中的主要经典著作，我们顶多能够参与受意识形态影响的误读。我们必须研究这一文化以及前人对它往往过于简单的阐释，否则就无法对其提出挑战。若不这样做，就很可能复制该文化的预先假定，甚至其不公正之处。不研究历史的人注定会重复历史，当然，研究历史也是某种形式的重复。

就文化研究的目的来说，研究他人对经典文本的阐释与阅读这些文本一样重要。在历史上，起作用的往往是对文本的误读。譬如，席勒在《审美教育书简》中对康德的误读就影响了众多的读者，其人数远远超出费劲地啃康德原著的人。就这样的文本而言，“阅读”意味着逐字仔细琢磨，事先不带任何成见。

阅读时,若采用这种方法,若带着公正的眼光,或至少是带着被非西方文化研究或文化霸权中少数族裔话语的研究磨炼得更为锐利的眼光,那么即便是希腊—罗马—希伯来—基督教文化中最熟悉、最经典的文本也会显得极度陌生,其陌生程度不亚于人类学家或研究少数族裔文化的学者所发现的文本。事实上,它们显得如此怪异,你甚至怀疑它们究竟是否真的占据过任何支配地位,究竟是否真的被人读过。它们的内容是否曾经,是否可能,是否应该成为社会实践中约定俗成的东西?它们的地位或许一直可以被其他东西所取代。我们甚至倾向于相信,有的“西方文化”课程与其说是揭示了,倒不如说是掩盖了“我们”的传统。在本书开始之际,不妨从我们目前传统文化的角度,重新审视一下西方文化中两个毋庸置疑的经典文本:亚里士多德的《诗学》和索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。

若仔细阅读《诗学》,人们都会发现,亚里士多德将索福克勒斯的《俄狄浦斯王》当成一般悲剧的范例。在一些关键之处,他总要对其进行具体引证。显然,在亚里士多德眼里,索福克勒斯的这部剧作是他的悲剧理论力图阐明的观点的一个突出例证。这一进行阐述的努力使《诗学》成了西方传统中伟大的奠基之作。迄今为止,林林总总的西方文艺批评理论几乎都在《诗学》中得到某种方式的预示:形式主义、结构主义、读者反应批评、心理分析批评、摹仿批评、社会批评、历史批评,甚至修辞性即所谓的解构性批评也莫不如此。弗洛伊德步亚里士多德之后尘,将索福克勒斯的《俄狄浦斯王》解读成了本源之作。在弗洛伊德眼里,索福克勒斯的剧作是他认为世人皆有的“俄狄浦斯情结”的样板。列维·施特劳斯在解读该剧时采用的是典型的结构主义的方法,得出的也是典型的结构主义分析的结论。德里达在《白色神话》一文中对《诗学》的重新解读,则构成了所谓解构主义的关键文本。^②

《诗学》是另一种意义上的范例。如果有人发问:“你说的‘西方逻各斯中心主义’为何义?”你不妨回答:“亚里士多德的《诗学》就是我所说的逻各斯中心主义的例证。它也证实了我的观点:以逻各斯为中心的文本都包含其自我削弱的反面论点,包含其自身解构的因

素。”众所周知，亚里士多德认为任何东西都能够而且应该得到合理的解释，应该回到主宰它的理性或“逻各斯”上去。或许正因为如此，史蒂文斯称他为一具骨架。此外，亚里士多德认为一部好的悲剧必须自身合乎逻辑，也就是说，其各种成分须与一个单一的行动和意义相关联，这样它们才会具有意义。任何无关的东西都必须排斥在外。这个合理的统一体就是剧本所谓的“逻各斯”。“逻各斯”一词在此有几种主要含义：存在的理由、目的、内在根据等。但正如亚里士多德的用法所示，“逻各斯”在希腊语里还有其他含义：理智、词、次序、安排、比率或比例。亚里士多德以冷静的推理方式写道：“悲剧情节不能由不合逻辑的成分构成。应该尽量排除任何不合理的东西，至少得让其处于剧本的行动之外。”^③就后面这一点，他举的例子是：“在《俄狄浦斯王》中，主人公对于拉伊俄斯是如何死的一无所知。”（第97页）亚里士多德是对的，他一贯如此。但确切地说，他错了——错得很有趣。实际上，这种假设很荒唐，因为俄狄浦斯之妻伊俄卡斯忒或者皇宫里的其他人不可能不告诉他伊俄卡斯忒的前夫是如何死的。俄狄浦斯可能早就根据已知情况开始进行推断。然而，整部剧都取决于俄狄浦斯的无知。亚里士多德告诉我们在这种情况下应该如何做，他的说法与后来柯尔律治的“自愿暂停怀疑”^④（willing suspension of disbelief）如出一辙。我们必须使不合理的东西带有事实上的合理性，必须将不合逻辑之物视为合乎逻辑，正如该剧的一个基本的预先假定：“不合理的东西一旦被引进，而且看起来似乎具有可能性，我们就必须接受它，尽管它是荒谬的。”（同上）亚里士多德暗示这是《俄狄浦斯王》中惟一不合理的方面，但如下文所示，在这一点上他错了。

亚里士多德一心想将不合理的东西清扫出门，或使之合理化，转到其对立面。正因为如此，他坚持认为一部好的悲剧必须“有条不紊”（第33页）。根据他的认识论，理性是清楚理解事物的力量。在观察过程中，事物的本质进入我们的大脑，得到清晰的理解。^⑤一部剧只有在完全被看明白的情况下才会合情合理。我们必须能从头到尾完整地记住它，此外，还必须能洞彻它，理解事情的来龙去脉。剧中不能有任何不合理的混浊之处。

在这里,正如在其他很多地方一样,亚里士多德是在把一部好悲剧与一个自然有机体作类比。谈到亚里士多德对“自然”(physis)的求助,还真有不少可说的。《诗学》的重要目的之一是将悲剧变成一个自然生长物,并建立其分类系统。似乎悲剧构成另一个由自然决定的动物或植物,需要由这位充满理性、知识广博的哲学家来解释。一部好的悲剧和一个自然有机体均合情合理,均受制于“逻各斯”,故两者可以互为参照:“有生命体和有机体都要有一定的大小(但应能一举尽收眼底)。^⑥因此,就情节来说,一定的长度确有必要(也应能一举收入记忆)。……然而,就戏剧本身的特性来说,情节只要有有条不紊,则越长越美。”(第31和33页)

剧是越长越好,至少越长越美,但必须保证使人能从头到尾看清其来龙去脉。有条不紊就是合乎理性。如前所示,在亚里士多德看来,悲剧的最高价值、最需要的东西就是合情合理。为什么如此呢?悲剧的作用就在于要通过虚构的场面激起怜悯、恐惧等非理性的情感,然后在“发现”(anagnōrisis)使真相大白、万物回归理性之时,让这些情感得到净化。这时观众可以说:“我现在全明白了。”这类似于猜谜语和判断比喻是否贴切时的情况:只要能洞察它,就能产生愉悦之感。“发现”如同解谜,如同理解为何一只渡鸦像一张书桌,或者俄狄浦斯像一艘船或一张犁。我在后面还会谈到这种有关类比的类比。在亚里士多德看来,摹仿给人带来的愉悦源于在学习中获得的自然乐趣。同样,悲剧的施为(performative)效果,其对怜悯和恐惧的净化,均归功于悲剧给人带来的知识。表情和施为的成分从属于或者源于陈述的成分。

在读《诗学》时,一位看到并理解了以上观点的读者(但对亚里士多德来说,看的过程就是理解的过程),可能会重读《俄狄浦斯王》,以考察该剧如何证实了亚里士多德界定的悲剧概念。正因为亚里士多德如此频繁地提到《俄狄浦斯王》,重读该剧也许会得到新的启发。该剧真的符合《诗学》为读者设定的阐释期待吗?一些伟大的哲学家会采用对其所阐述的理论造成极大压力的实例,这些实例也许会使其理论混乱不清,甚至分崩离析。《俄狄浦斯王》与《诗学》之间的关系是否突出地证实了这一点呢?亚里士多德很聪明(一位绝顶聪明

的人),也很有勇气(可谓大智大勇)。他明白,如果能够用《俄狄浦斯王》来支撑他的理性化课题,那么他的理论也就步入了正轨。或许可以说,亚里士多德有“俄狄浦斯情结”——并非完全不同于弗洛伊德所赋予该词的含义。亚里士多德对《俄狄浦斯王》十分着迷。《诗学》归根结底旨在置换《俄狄浦斯王》,用亚里士多德自己坚信的理性来替代剧中有威胁性的非理性。通过这一置换,亚里士多德可成为(但丁所说的)“智人之王”和西方诗学理论之父。

虽然亚里士多德的《诗学》在很多方面都离奇古怪,但最怪之处莫过于他反复借用《俄狄浦斯王》来证实他的观点。《俄》剧是他的理论阐述体系里一位怪异的客人。亚里士多德力图使悲剧中的一切都合理地回归其位,就这点来说,对《俄》剧的引用非但未助他一臂之力,反而引入了一些无法征服的非理性因素(详见下文)。也许正因为《俄》剧不断提醒他没有完全理顺自己所表达的观点,使他心烦不定,因此他才会不断地提及该剧。亚里士多德对《俄》剧的引用可谓被压制者的某种复归。如果亚里士多德堪称一具骨架的话,那么他大概是在万圣节前夕四处游荡、令人毛骨悚然的一具骷髅,见到的人都会吓得魂飞魄散。他不是无血无肉的理性骨架,而是鬼魅亡灵。在《诗学》理性化的努力之下,出现的却是被压抑的非理性因素。就这点而言,在《诗学》中出现的《俄狄浦斯王》就像是在剧中出现的俄狄浦斯本人。可以说,俄狄浦斯是从死者之处归来,以实现神谕之预言。这出剧可视为一个寓言故事,它告诉我们:力图将非理性的因素理性化的努力注定要失败——这也许包括本文在内。

《俄狄浦斯王》究竟为何不符合亚里士多德所提出的好悲剧标准呢?任何读过《诗学》的人都知道,亚里士多德将情节放在悲剧的首位,情节高于剧中其他成分,例如性格和措词:“情节是悲剧的第一要素,可谓悲剧之魂。”(第27页)这是因为悲剧是对行动的摹仿。据亚里士多德所言,没有行动则不成其为悲剧,但没有性格仍不失为悲剧。为何行动是“悲剧的‘end’”(“end”意为“telos”,即整部剧的目的所在)呢?其原因就在于行动产生“发现”和“命运的突变”。它们导致怜悯和恐惧的净化,而这正是悲剧存在的理由,整部剧旨在造成

这种情感的净化。亚里士多德对情节如此看重，因此他对恰当的情节“结构”作了如下规定：

根据我们的定义，悲剧是对于一个完整而有一定长度的行动的摹仿(mimesis)，有的东西虽然完整，但可能缺乏长度。所谓完整，即有开头、中部、结尾。开头是指该事与其他事情没有必然的因承关系，但会自然引起其他事情的发生。结尾恰恰相反，是指该事在必然律或常规的作用下，自然承接某事但却无他事相继。中部则既承接前事又有后事相继。因此，结构完美的情节不能随意开始和结束，而应符合上述规则。(第31页)

正如我在序言中所说的，本书可视为对以上观点的长篇评论。对大多数读者而言，哪怕从未接触过《诗学》，亚里士多德的这些语句读起来也显得分外熟悉和明了，因此很难看出它们的怪异之处。它们优雅地表述了有关起始、结束和中部之承接的观点，这些均受制于对“逻各斯中心主义”来说至关重要的某些根本的缘由。我们将这些有关承接的观点视为理所当然，若不这么看，就是缺乏理性。那么，其怪异之处何在呢？首先，从紧接上面那节引文的一段论述中可以清楚地看到，亚里士多德有关整体的概念是以“有一定大小”的活的有机体的统一性为模式的。然而，有关开头、中部、结尾的概念均为时间概念，而非空间概念。就拿有一定体积的一头大象为例，它的开头、中部、结尾是什么？大象的中部是否依据“因果必然律”与开头相承接呢？也许的确如此，但这种表述相当怪诞。诚然，作为对完美情节结构的时间性描述，亚里士多德的说法合情合理。行动是时间性的，大概也如亚氏所言，具有靠因果必然律连接的开头、中部和结尾。

但情况总是如此吗？亚里士多德的定义难道不属于冗辞赘述吗？不就像是说吗啡有助眠功能，因此可助人入眠一般吗？开头即剧之开始，结尾即剧之终结，中部处于两者之间并与之相连。我们其实早就知道这些。但真的有哪部剧的开头与其他事情没有必然的因承关系吗？结尾之后是真的无他事相继吗？中间的成分又都是通过

一目了然的因果必然律与其前后成分相连接吗？在下文中，我将举出一些其他的实例来重新提出这些问题。

总而言之，《俄狄浦斯王》绝对不能证实亚里士多德所下的定义。正如托马斯·古尔德所言：“这出剧没有通常意义上的情节。”^⑦《俄狄浦斯王》所“摹仿”的“行动”几乎只是人们站在那儿交谈或者吟唱。剧中所发生的一切全都是通过语言，通过（往往是问答形式的）对话来展示的。在快速对答中经常使用的短小句子增强了读者或观众对剧中语言就是行动的感受。在其他很多方面，剧中语言也吸引读者或观众的注意，词语和比喻的重复尤为引人注目（详见下文）。通过这些交谈，俄狄浦斯逐渐摸清了情况，最终会突然发现令人不寒而栗的真相（如果那的确是真相）。他杀害了父亲并与母亲发生了关系。其子女同时也是其兄弟姐妹。他的罪行是忒拜城的瘟疫之源。阿波罗神无缘无故地对他进行了可怕的惩罚。

如果“行动”意为关键性的具体事件，那么《俄狄浦斯王》中真正的行动要么发生在该剧开场之前（襁褓中的俄狄浦斯被扔进喀泰戎山，俄氏的弑父，解开斯芬克斯之谜，与母亲发生关系等），要么就是在“发现”之后发生在舞台之外（伊俄卡斯忒的自杀，俄狄浦斯的自我致盲）。该剧开场时，真正的行动早已发生。该剧假定观众已经知道开场前的那个开端。当然，观众对剧之结尾也已心中有数。《俄狄浦斯王》犹如一个好的侦探故事（此剧是我们叙事传统中这类故事的蓝本），它在调查讯问中逐步向前推进，目的在于回顾与重现此剧开场前早已发生的罪行。与当今的神秘小说不同，《俄狄浦斯王》的观众已经知道罪犯是谁，但侦探仍被蒙在鼓里。此外，侦探本人就是罪犯。由于这一奇特的模式，至少得说《俄》剧是不合常规的神秘故事。诚然，较为符合常规的现代神秘小说也未必不隐含类似的怪异之处。

如果《俄》剧始于开场之前，那么剧中出现的绝对不是一连串天衣无缝、因果相接的事件，而是有一定的偶然性，断断续续发生的事情。过去的故事也许是必然发生的一连串事件（这也难下定论），现在的行动则只是一系列无甚关联的场景。它们全都发生在某一天，这本身就不合情理。尽管在其很好的综合作用下，俄狄浦斯终于发现了事情的真相。偏有那么巧，科林斯王国的信使在那一天到来，报

告了俄狄浦斯视为生父的国王波吕玻斯的死讯。偏有那么巧，这位信使知道波吕玻斯不是俄狄浦斯的生父。也偏有那么巧，在福喀斯三岔路口，拉伊俄斯国王和侍从全被杀死，仅有一人幸存，而这人就是当初救了俄狄浦斯，违命未将其扔进喀泰戎山的那位宫廷奴隶。这样一来，此人就可以证实俄狄浦斯为伊俄卡斯忒和拉伊俄斯之子，是他杀害了拉伊俄斯并娶了自己的母亲。诚然，这些都是愤怒的阿波罗神之安排，但这正是索福克勒斯用意之所在：天神之神秘莫测、不合情理。他们让事件违背理性，即有违“gnōmē”和“phrōnis”。在剧中，这两个词以不同的方式被频繁采用，以表达各种实际知识和智慧（详见下文）。

至于《俄》剧之结尾，它并非真正的终结。不能说没有其他事情因果相接继其后。剧终时，俄狄浦斯尚不清楚克瑞翁将如何处置他，也不知道究竟是否会允许他流放。我们知道还有下一步，克瑞翁会设法巩固他的新王权。此外，观众都很清楚，这一天发生的事件仅为故事中的一个片断，下面还有俄狄浦斯到科罗诺斯之后的死亡和变形升天，还有他的儿子间的兄弟之战，战争导致了安提戈涅之死。可以说，《俄狄浦斯王》不是一个独立自足的整体，而是从一个大的行动中任意切割下来的一个片断。情况的确如此，除非你将剧中的语言视为行动，认为该剧旨在表达语言能够实施的行动。

我已强调指出，亚里士多德坚持认为一部好的悲剧必须合乎理性。情节是第一位的，词语是第二位的。悲剧之精彩在于其中的“发现”，它使一切真相大白，合情合理。“发现”导致命运的突变，遣词造句只是为摹仿行动助一臂之力。那么，《俄狄浦斯王》又在多大程度上符合这些定规呢？首先，如果剧中行动基本上只是对话，这就有违情节要比词语重要的原则。剧中行动是通过语言来“实施”的。情节就是语言。若仔细阅读该剧，读者不久就会陷入错综复杂的语言之中，包括重复出现的复杂词、比喻、双关语、双重意义、反讽等等。行动就寓于这些语言细节之中。

前文中出现的“实施”一词并非有名无实，它指涉言语行为理论。剧中语句充满各种言语行为：祈祷、承诺、咒骂、预言、诅咒等等，譬如

合唱团向所有天神的祈祷^⑧，俄狄浦斯为拯救遭受瘟疫之灾的国土而发誓要找到杀害拉伊俄斯的凶手的承诺，俄氏对凶手的诅咒，提瑞西阿斯对结局的预言，以及俄氏对克瑞翁的咒骂。这些都是不同种类的言语行为。每一种都值得读者充分注意，尤其是注意它不同于其他种类的作用方式。俄狄浦斯对已知事实所进行的堪称“施为”性质的阅读，导致了剧中最后作为高潮出现的“发现”。这是剧中言语行为的另一范畴。阅读总是属于施为性质，而不是对信息的被动接受。正如俄狄浦斯的推理过程，阅读是一种积极的干预。诚然，这种干预受制于某种意识形态的阐释假定和框架。俄狄浦斯对手头的材料进行了积极的推理式“阅读”，从而导致了“发现”和随之而来的命运的突变。所有这些事情“缘由”并非外在的宿命论，并没有一条由必然性构成的链条来连接这些事件。这些(或许)互不相联的事件(或许)被任意地串接起来，以组成一个连贯的故事。俄狄浦斯编造的这个故事宣告作为侦探的讲故事人自己犯下了弑父罪和乱伦罪。“是谁干的”变成了“是我干的”。该剧很可能旨在说明：“读书不要读得太明白，否则就会陷入困境。”毫无疑问，伊俄卡斯忒反复这般告诫了俄狄浦斯。她说：“看在天神的份上，假如你珍惜自己的生命，就不要再追问了！”(第1060—1061行)她还讲了下面这段引发了诸多评论的话：“别害怕与你母亲的这段婚姻。有多少男人曾在梦中与自己的母亲同床共枕！不把它当回事的人，生活得最为轻松自得。”(第980—983行)这不仅表明了弗洛伊德所说的“俄狄浦斯情结”这一问题的普遍性，而且告诫俄狄浦斯不要再去想它，这样才能活得较为轻松自在。然而，现代理论家像弗洛伊德那样借用《俄》剧来阐释其观点时，往往忽略索福克勒斯时代的雅典人所特有的睡梦理论。

《俄》剧暗示，阅读全都属于“施为”性质，它导致某事发生。本人对《俄》剧的阐释就是明证。我在阅读时，也将各种材料串接起来，以组成一个连贯的故事，并尽量使其合乎理性，尽管它叙述的对象缺乏理性。我力图洞彻《俄狄浦斯王》，并像亚里士多德那样，条理清晰地写下对它的评论。我写下的东西会产生一定的效果。当然，究竟是什么样的效果，本人无从得知，正如俄狄浦斯无法知道他坚持寻根问底会导致什么后果，也正如亚里士多德难以预见他评论戏剧诗的演

讲稿在西方二千五百年的历史中会产生如此重要的影响一样。亚里士多德意识到了阅读的施为性质,认为观看悲剧演出具有净化的效果。一出悲剧不仅仅是对一个行动的摹仿,它旨在引起某事的发生,即净化观众的怜悯和恐惧之情。

在《俄狄浦斯王》中,如果说亚里士多德所限定的情节与词语之间的从属关系被颠覆,词语就是情节,这原则上不会影响该剧的清晰度和合理性。然而,正如下文所示,该剧明显缺乏清晰度。这具体见于以下两个相似的方面:首先,在俄狄浦斯的调查过程中逐渐成形的开场前的秘密故事有模糊不清之处。其次,在观众眼前展开的构成该剧行动的对话也有含混之处。^⑨

俄狄浦斯体现出凡事要寻根问底的愿望,他是亚里士多德理性的化身。读者和观众希望看明白剧中的行动,领会它所揭示的寓意,俄狄浦斯则是他们这种理性的替身。他锲而不舍,对所掌握的情况进行了耐心的推理,力图搞个水落石出。他体现了要不惜一切代价将事情弄清楚的愿望,其标志在于他解开了难倒众人的斯芬克斯之谜:“是什么东西行走时先用四只脚,后来用两只脚,再后来用三只脚?”“噢,当然是人。”俄狄浦斯答道。正因为他成功地解开了斯芬克斯之谜,忒拜的牧师才会请他查寻并消除瘟疫之源。在俄狄浦斯追根寻源的过程中,他和观众想洞察事理的愿望遭受了重大挫折。

亚里士多德的诗学理论说明,人们之所以想洞彻一切,归根结底在于人们想弄明白导致事情发生的深层原因。人们发现俄狄浦斯本人就是瘟疫之源,由此追踪到了凶手,但绝对神秘莫测、深奥难解的是,不知他为何会受到阿波罗如此残酷的惩罚。在他身上发生的一切都源于最初的神谕:拉伊俄斯之子将弑父娶母。俄狄浦斯和他父母竭尽全力,想防止预言成为现实,但悲剧依然发生了。为何会这样?假定天神是公正的,那么俄狄浦斯和他的父母又做错了何事?他们究竟犯了何法?他们如何得罪了天神?他们为何会受到如此可怕的惩罚?在威廉·福克纳的《押沙龙! 押沙龙!》中,托马斯·塞德潘或许道出了俄狄浦斯的心声。塞德潘先耐着性子对昆丁的祖父扼要叙述了自己的一生,然后问道:“您看,我脑子里有这么一个计划,这

个计划究竟是好是坏姑且不去说它；关键是，我在其中什么地方犯了错，我究竟在这个计划中做了什么或者做错了什么，它究竟对何人何事造成了什么危害，以至于情况会如此糟糕。”^⑩

《俄狄浦斯王》具有浓厚的宗教色彩，但这并不意味着对该剧的解读——包括我现在的解读——也非要以宗教的预先假定为基础。然而，这一看法与弗洛伊德的观点相左。弗氏认为，该剧的宗教色彩是事后添加的，它是一种障眼法，旨在掩盖剧中真正的主题，即普遍存在的弑父娶母的双重俄狄浦斯愿望。弗洛伊德在《释梦》一书中说：

今天，跟那时一样，众多男性在梦中与母亲发生关系。谈及此事时，他们感到愤慨和震惊。显而易见，这是解读该剧的一把金钥匙，也是对父亲之死那个梦的补充。俄狄浦斯的故事就是想象力对这两个典型梦幻的反应。成年人对这些梦会感到厌恶；同样，俄狄浦斯的传说也必须包含恐惧和自我惩罚。此外，有人出于利用该传说为神学服务的目的，进一步对其素材错误地进行了改动。……就这一主题而言，力图协调神之全能与人之责任的努力注定会失败，涉及其他主题时也会如此。^⑪

我认为在《俄狄浦斯王》的剧本中，宗教术语为根深蒂固的内在之物，而非如弗氏所言，是扭曲该剧本来面目的添加之物。阅读该剧时，必须对剧中的宗教术语加以考虑。在弗洛伊德看来，该剧在协调神之全能与人之责任这一方面失败了。这言之有理，但这恰恰是该剧的要旨所在，也是其威力之源，它引起怜悯和恐惧的能力堪称典范。在评论索福克勒斯先后写成的两部俄狄浦斯悲剧（约著于公元前437—436年的《俄狄浦斯王》和著于公元前406—405年的《俄狄浦斯在科罗诺斯》）时，学者们认为它们记载了雅典人在神之全能与人之责任的关系的看法上出现的深刻变化。在《俄狄浦斯王》出台时，引发事件的根本缘由被归结于一种多少让人困惑不解的神力（daimōn），当然，芸芸众生也必须对他们有意或无意“亲手”所为之事

负责。但到了《俄狄浦斯在科罗诺斯》出台时，人之性格（ethōs）已具有独自引发事件的能量和责任。人有意而为的能动作用日趋重要。公元五世纪的雅典人对于“daimōn”与“ethōs”之关系的特定构想是古希腊悲剧的基石。随着时间的推移，这些构想迅速变化，往日对天神的敬畏逐渐被涉及人的独立责任之观念所取代。《俄狄浦斯王》反映的并不是人类文化中的普遍现象，而是古希腊文化中的一个特定历史时期。^⑩

然而，也许我们最好不要断言《俄狄浦斯王》具有浓重的宗教色彩，而是最好承认我们无法确定它究竟是宗教剧还是渎神剧。最初，该剧在雅典的某个季节性的酒神节上演，可这并不意味着它当时是一出虔诚的正统剧目。在西方传统中，涉及宗教主题的艺术作品，凡是得以流传并成为了经典的，一般都有离经叛道的倾向。《俄狄浦斯王》和很多古希腊悲剧皆如此。这种离经叛道的倾向可谓我们传统中伟大经典作品的一种特色，譬如莎士比亚的戏剧。我们也许可以说，西方文学的作用并不是加强占统治地位的意识形态，而是在显示其威力的同时，对它提出质疑。

《俄狄浦斯王》与雅典宗教的关系可谓紧张微妙。它看上去十分虔诚，同时又对神的正义性提出了挑战。但我们可以肯定地说，它的基本主题均为宗教问题。什么是使事情确实发生的神秘之因？为何俄狄浦斯想方设法却无法摆脱其弑父娶母的命运？究竟谁应该对他的罪行负责？该剧寻求合理地认识导致事情发生的神秘根源或者超凡之因，它在这个具体有限的意义上属于宗教性质。该剧选择了一个传说中的故事，需要对事情的缘由作出大量的解释。这些神秘之因被人格化为既是毁灭者又是保护神的阿波罗，但直至剧终，究竟它们是什么，观众依然不得而知。用阿波罗对它们进行的人格化也未必尽如人意。这些隐而不现的原因有别于人的理性和知识，构成“他者”。描写这些他者的希腊词“daimōn”在剧中反复出现，用于指称一种不具人格的神秘力量，而不是一个有意识、有意图的上帝。拉伊俄斯、伊俄卡斯忒和俄狄浦斯均未犯任何大错，不应如此受苦受难。该剧未能说明他们为何会遭此大罪。从索福克勒斯这部剧的剧情来看，拉伊俄斯、伊俄卡斯忒和俄狄浦斯显然不是因为犯了罪而受到惩

处。^⑬观众不明白为何要说他们的遭遇是天神对过失的惩罚。灾祸就那么突然地降临了,像一道闪电或一头扑向猎物的野兽——我们不妨借用剧中出现的两个比喻来形容它。

有人为了给俄狄浦斯的命运寻找根据,试图从他身上挖掘出某种悲剧性的缺陷,即亚里士多德视为悲剧主人公特点的“性格弱点”(hamartia)一类的东西。俄狄浦斯的主要特点在于一种求知的理性愿望,这种为亚里士多德所赞扬的愿望在他身上得到了典型的体现。此外,俄狄浦斯在自己的理性意图遭受挫折时,往往会勃然大怒。或许这两者交织在一起,构成了他的悲剧性缺陷?这颇有反讽意味:作为亚里士多德的精彩悲剧之样板,《俄》剧反而告诫人们要避免亚里士多德最为赞赏的性格特征。俄狄浦斯过于理性了,这使《俄》剧在《诗学》中真正成了幽灵般的分裂性在场。俄狄浦斯的求知欲产生于天神的决定和先知之后。也许可以说,阿波罗惩罚拉伊俄斯和其子俄狄浦斯的方式是让后者既有仔细弄清事理的天赋又暴躁易怒。两者相结合,终于使阿波罗能够将俄狄浦斯毁灭。但阿波罗究竟为何要那样做?他的理由何在?

从剧中可以得到的惟一合理的结论是:天神没有理性,至少用人的理性作为尺度来衡量是如此。我们无法理解他们,无法透视他们的动机。这使俄狄浦斯、忒拜城的居民以及观众或读者陷入双重困境。在剧的中间部分,歌队的一段合唱对此表达得鞭辟入里。当时,伊俄卡斯忒尽力宽慰俄狄浦斯,告诉他神谕不可能实现。虽然预言中儿子会杀死拉伊俄斯,但儿子在父亲被害之前就已经死了。歌队这时断言说,天神已“在高天上”立下了支配人之言行的“法规”:“天神靠了这些法规才变得伟大,得以长生不老。”(第 871 行)一方面,倘若神谕不能实现,这些法规的可靠性就会受到怀疑:

如果天神之预言不应验,
大家看不到其神力,
那我再也不会崇拜和造访
大地的中心,那不可侵犯的神殿,
也不会再去朝拜阿拜的庙宇

或奥林匹亚圣地。(第 897—902 行)

另一方面，正如该剧所示，倘若这些神谕得以实现，天神对待这些男女就极其残忍和不公正，至少人们无法看到其理由和公正性。如果天神“在高天上”定下了永恒不变的“法规”，那么这些法规实在晦涩难懂，在人类看来只是莫名其妙的不公正，显得毫无规则可循。正如卡夫卡《在法的面前》中的乡下人，可以说，索福克勒斯之剧也是“在法律面前”，虔诚地与它应答，只求它能更清楚地显现出来，这样芸芸众生就知道该如何行事。该剧表明，最为缜密的思考和最为虔诚的服从都无助于揭示这些法规的真相。在形容剧中俄狄浦斯和其他人物所处的困境时，我们也许会想借用莎士比亚的《李尔王》中一个令人毛骨悚然的说法：“我们在天神面前，就如顽童手中之蝇，他们为开心而把我们弄死。”（第 4 幕第 1 场，第 36—37 行）实际上，这一说法也具有太浓的理性色彩，它将天神人格化，赋予天神一种可以理解的在残忍中获得的人之愉悦。在《俄狄浦斯王》中，天神的动机根本让人无法捉摸。索福克勒斯与赫拉克利特看法一致：“特尔斐之神既未解释也未隐藏，而是给出了一个符号。”《俄狄浦斯王》的全文可以看成这样一个符号。通常的叙事也可能是这样一个符号。或许，我们之所以需要讲故事，并不是为了把事情搞清楚，而是为了给出一个既未解释也未隐藏的符号。无法用理性来解释和理解的东西，可以用一种既不完全澄明也不完全遮蔽的叙述来表达。我们传统中伟大的故事之主要功能，也许就在于提供一个最终难以解释的符号。

《俄狄浦斯王》的整个文本可被看成既不澄明也不遮蔽的一个符号（或一组符号）。该剧的叙事是对天神莫测高深的他者性质的一种表达。前文已提及，《俄狄浦斯王》由重复出现的复杂词、辞格、双关语、双重意义、反讽等复合交织而成。该剧最为偏离理性的地方，即它与亚里士多德的理性最为水火不相容之处，在于表明天神是地地道道的他者。人们根本无法理解或看透这些天神，因为他们与“清晰明了”相去甚远。难以用词语对这些天神进行准确的描述。他们既谈不上善，也谈不上恶；正义与非正义，残酷与同情这类区分在他们

身上完全失去了意义。这些天神是黑洞。读者或观众只能间接地通过剧中的词语来领会这一点。他们在亲眼读到或亲耳听到这些词语时，总是绞尽脑汁想把事情弄明白，但这种愿望永远不会得到满足。正如俄狄浦斯的自我致盲所暗示，人们无法直接看到事情归根结底的缘由。这种真理如同火红的太阳，让人无法双目正视，否则，你既受不了，也无法理解它。

一个像我这样理性的人，会对这出剧的阅读产生抵触。可以说，这样的读者会本能地回避正视《俄狄浦斯王》。我们的心灵不想与《俄》剧遭遇。要想弄明白该剧，只会自伤脑筋。毫无疑问，这是因为该剧抗拒逻辑性的智力分析或亚里士多德式的理性头脑。这不足为奇，因为构成该剧重要主题的乱伦和灭亲的欲望是大多数人想压制的东西。就这些东西来说，谈论得越少越好。它们就像是伊丽莎白·盖斯凯尔在《克兰福德镇》中提到的“皇后的西班牙腿”^④，我们知道确有其事，但不应加以评论。其实这种抗拒也就是不愿意为了仔细阅读该剧而进行艰苦的脑力劳动，正如济慈所言，在这样困难的任務面前，“愚笨的大脑只能是既困惑又迟钝”。^⑤阅读该剧，就如同面对无限纷杂繁乱的事情进行思考。这个任务十分艰巨，也许难以完成，但这是读者在阅读时一般都会面临的任務。由于该剧所暗示的原因，也许没人能直视《俄狄浦斯王》。

我们可以通过翻译来看该剧对阅读的抵制。遇到希腊文中的多义词或模棱两可的词语时，译者通常不得不选择传递某个单一的意思。由于英文中对应词的词根往往与原文中的相异，原文中词与词之间微妙的应和共鸣自然难免遭受损失。无论译者如何热切地希望忠实于原文，都难免遮盖或者压制索福克勒斯原文中的诸多含义。一位被古尔德称为“不懂希腊文的读者”，譬如我本人，就像是缺了只眼睛而无法看到剧本的深层意义。诚然，即便懂希腊文也未必能避免独眼式的阅读。古尔德在译本中，提供了一连串令人钦佩的评注，对原文词语的复杂意义和微妙含义进行了持续不断的探讨。对于不懂希腊文的读者来说，这些注释评论可以起一只义眼的作用，使读者能略为看清楚这些既不解释也不隐藏的符号。或许，这样的译本给读者提供了一只多余的眼睛，因为与该剧过于直接的遭遇恐怕具有

危险性。古尔德在注释中给出的“字面”翻译,尽管有时读起来极不通顺,却常常比同一页上的译文正文更为有用。古尔德为读者提供了《俄狄浦斯王》的双重译本。这大有裨益,因为原文本身就是双重的,它涉及双重性,文中也充满了各种各样的双重意义。至于如何处理这些模棱两可的成分,古尔德对于自己的翻译策略进行了如下精确的描述:

《俄狄浦斯王》引起了众说纷纭的激烈争论,因此在翻译时,我总是尽量贴近原文。英文版中的每一行都与现代希腊文版中的同一行相对应。在每一行中,对于细读该剧必不可少的词语都被尽量直译过来。……我发现最难保留的东西是索福克勒斯在重复使用一些引人注目的词语时所采用的手法。这些词语在不同的地方出现,为观众展示出演员自己没有察觉的新的意义或行动层次(通常属于超凡性质)……这些希腊文中的关键性词语往往具有丰富的联想意义,在英文中没有词语与之对应。我在评注中对这些词语进行了探讨。(第11页)

尽管古尔德意识到了这些困难,但实际情况也许比他所估计的还要麻烦。荷尔德林所译的《安提戈涅》和《俄狄浦斯王》这两个德文译本突出地说明了这一点。瓦尔特·本雅明对荷尔德林的翻译评论道:“在这些译文中,意义从一个深渊跃进另一个深渊,直至面临在语言的无底洞中迷失方向的危险。”^⑧正如古尔德自己所意识到的,往往难以做到“在进行直译时,仍然保持英译文的通顺流畅”(第11页)。一方面,古尔德的译文未能摆脱他所说的“奇异怪诞的效果”,这也许就是这个令人钦佩的译本已经绝版的原因。另一方面,他说自己在翻译语助词和俚语时,采用了“自由”的译法,这无异于承认他造成了误译。我曾提到,不懂希腊文的读者在读注释中所谓“奇异怪诞”的直译和评论时,常常感到自己更为接近索福克勒斯的文本,譬如,能较好地领会在剧中不同的地方出现的词与词、比喻与比喻之间较为隐秘的反讽性应和回声。

众所周知,戏剧性的反讽弥漫于《俄狄浦斯王》的字里行间,这是

该剧双重意义的一种表现形式(下文将进一步探讨反讽这一问题)。俄狄浦斯在说一件事时,往往无意之中表达了另一种意义。对于在该剧开场前就已经知道整个故事的观众来说,不难看出这一点。该剧开场时,俄狄浦斯这么称呼忒拜人:“孩子们,先人卡德摩斯的当代儿孙”(第1行),俄狄浦斯认为这只不过是一种套话,但他实际上就是卡德摩斯的后代。他道出了真相,自己却蒙在鼓里。过了一会,他又对他们说,“虽然你们感到难受,但没有人会比我更难受”(第60—61行)。这话又说到了点子上,但他自己对此毫无察觉。此外,在谈到拉伊俄斯时,俄狄浦斯说,“我从未见过他”(第105行)。而观众知道俄狄浦斯不仅见过拉伊俄斯,而且为他所生,还自己亲手杀了他。俄狄浦斯说他会非常积极地捉拿杀害拉伊俄斯的凶手,“就像(我是在)为自己的父亲(复仇)”(第264行),这句名言也是一个例证。再者,在剧中,俄狄浦斯总是说他希望能够看清楚,但观众知道他会弄瞎自己的双眼。剧中不断出现的有关视觉的词语,使该剧的最终结局一直在观众的眼前闪现。

《俄狄浦斯王》由这样的双重意义交织而成。剧中的辞格常常表达出说话人自己无意表达的意义。有时,剧中按照字面意义使用的词语也具有多重意义。这一持续不断的双重意义流汇合成一股杰拉德·曼利·霍普金斯所说的“思想的潜流”,在该剧中,也可以说是合成了几股思想的潜流,它们是人物未意识到的思维与行动的第二层与第三层。^⑥由于具有双重意义,这些词语和比喻缺乏理性,它们受制于双重逻各斯,或许是无限多重的逻各斯,甚或完全摆脱了逻各斯的控制。俄狄浦斯和其他人物所说的话表达了他们一直想要表达的意义。与此同时,观众可以看到这些词语被赋予的其他意义。那么,是被谁或被什么东西所赋予的呢?是被那位处于自己的创作物之上,沉着冷静地控制着所有这些意义的索福克勒斯吗?或者更确切地说,是被语言与生俱有,根本无法控制的特殊力量吗?它使语言在不同的语境中表达出不同的意义,超出或者不同于语言使用者本想表达的意义。《俄狄浦斯王》似乎证实了弗雷德里希·施莱格尔在《论晦涩难解》中所说的一句奇特的拟人化名言:“词语对自身的理解要超出它们的使用者。”^⑦换个角度来看,赋予剧中词语以双重意义的或

俄狄浦斯的智力天赋究竟为何不够用？对这个问题很难作出确切的回答。但可以肯定，对《俄》剧的任何读者和观众来说，该剧最为恐怖之处在于俄狄浦斯的言词从他那儿被夺走。他本想表达某件事，但说出来的话却与其本意大相径庭。他的言辞不受他的主观愿望的控制。其“心灵”层的逻各斯无法控制其“词语”或者“意思”层的逻各斯。他的言辞所获得的意思有违他的理性心灵的本意。就俄狄浦斯而言，逻各斯的两种意义——作为心灵的逻各斯和作为词语之意的逻各斯——注定是互不相关的。俄狄浦斯说的话被飘送至超凡的多重逻各斯的控制之中，从而表达出他自己尚未察觉的真理。这对于像俄狄浦斯（或亚里士多德）这么理性，以自己的清晰推理和表达能力为荣的人来说，是极为残酷的，其残酷程度不亚于天神强迫俄狄浦斯于他竭尽全力想摆脱的事情——杀害父亲并与母亲同床共寝。

亚里士多德说该剧产生了怜悯和恐惧，而这种对语言的难以控制是这些情感的主要源泉。我对俄狄浦斯怀有怜悯之情，因为他的言辞与他的意图相背离。我也害怕自己会不知不觉地说出同样的双重话语。尽管我在评论这种言意相左的现象，但我又如何能确定自己的语言与自己的意图不相违呢？亚里士多德认为所有的悲剧都导致情感的净化，但由于《俄狄浦斯王》在很大程度上取决于涉及语言施为作用的问题，故较难看到该剧的净化作用。也许可以说，只有在一种特定的情况下，依赖于语言的《俄》剧方具有净化作用：即命运的“突变”和“发现”也涉及语言上的重大发现，其清晰程度不亚于俄氏明白无误地发现自己已弑父娶母，并成了自己弟妹的父亲。然而，根本就没有达到这样的清晰度（详见下文），正如俄狄浦斯虽然发现了自己的罪过，却丝毫不明白自己为何会这样做。

在该剧开场不久，俄狄浦斯发誓要找到杀害拉伊俄斯的凶手，并诅咒此人，这突出表现了他的话与他的本意相背离。他的承诺和诅咒均属于施为性质的言语行为，但它们的施为效果却有违他的本意。他的承诺使他处于一种新的境地。他必须面对一种选择：或者守信，或者食言。他说：“正因为如此，就像是为了我自己的父亲，我会为拉伊俄斯而战，会竭尽全力捉拿杀害他的凶手。”（第264—266行）这样

一来,他无意之中就承诺了要捉拿他自己。他对凶手以及知情不报者的诅咒也具有施为力量。诅咒是通过言辞来施事的一种方法,但俄狄浦斯全然不知他诅咒的正是他自己,他承诺的结果也只是将自己捕获,因为他就是弑父的凶手。对于已经知道故事结局的观众或者听众来说,俄狄浦斯的诅咒跟他的承诺一样,具有反讽性质的双重意义:

无论凶手是暗地里独自所为还是伙同他人作恶,
我都要诅咒他,让他的余生在不幸和罪恶中耗磨。
我还要祈祷:倘若凶手在我家,坐在我的壁炉旁,
倘若我知情不报,那就让我对他人的诅咒
降临到我自己的头上!(第246—251行)

当俄狄浦斯得知他诅咒的正是他自己时,便毫不犹豫地让克瑞翁实施他的咒语。诅咒就是诅咒:一旦出口,就无法收回。咒语的实际与诅咒者的意图或知情的程度无关。在念符咒时,召唤的是天神的力量。然而,对于天神来说,虽然自己在某种程度上受制于以自己的名义说出的咒语,但无论人们以他的名义说了什么,他总是能够让该咒语按照自己的意愿行事。看来在《俄》剧中,阿波罗强行使俄狄浦斯的诅咒脱离了本意,使它反过来为自己的意图服务。他利用这一诅咒来惩罚俄狄浦斯,尽管俄狄浦斯的罪过是无意中犯下的,而且自己一直被蒙在鼓里。俄狄浦斯是在全然不知和毫无愿望的情况下,与阿波罗携手共谋,走上了毁灭自己的道路。

《俄狄浦斯王》暗示我们,芸芸众生永远无法断定自己的施为话语究竟是否会按其本意行事。人们可以有所为,甚至可以通过言辞来施为,但是,又常常做出有违自己本意之事,常常说出有违自己本意之话。人们说话时永远都有口误的危险。正如《俄狄浦斯王》所示,人类的话语往往会失控,这十分可怕。日常话语仿佛出自大脑受伤的人之口,说出来的与想说的往往大相径庭。也仿佛是出自不停抽搐的可怜病人之口,这种病人就像是套上了一个能说话的机械脑袋,会毫不自觉地像狗一样狂吠,或者说出亵渎天神、污秽淫荡之辞。

《俄狄浦斯王》中语言的模棱两可有两种主要表现形式,它们是语言双重性的两个不同方面。一是具有威廉·燕卜苏所说的“复杂结构”的词语或词干。如下文所示,这些词语或词干与燕卜苏提到的物质(matter)^⑧形成了对照,显示出一种反结构、反物质的特性。另一形式为隐喻。索福克勒斯突出地体现了亚里士多德的论断:对隐喻的掌握是诗人天才的标志。亚里士多德认为,这种才能后天无法习得,只能依靠天赋,“因为对出色隐喻的创造,有赖于捕捉相似特征的慧眼”。这种慧眼要么与生俱有,要么永生不备。就俄狄浦斯而言,他的捕捉相似特征的慧眼也许就是那只多余的眼睛,这只眼睛使他最终自我定罪。同样,索福克勒斯捕捉相似特征的慧眼使《俄狄浦斯王》成为一个无法理性化的文本,而亚里士多德就是想将隐喻理性化。现代语言学家和哲学家(尤其是维特根斯坦)告诉我们,无论是用其本意还是隐喻之意,一个词自身都没有固定不变的意思。一个词的意思来自于它所处的句子,以及该句所处的语言的及超语言的环境。然而,正如《俄狄浦斯王》所示,一个词在其他句子和语境中的其他可能的用法(尤其是出现在同一文本中时),构成该词的阴影或者幻影。甚至在一个词表达出明显不同的意图或意思时,情况也是如此。在法语中,“意指”的词根之意为“欲言”(vouloir dire)。无论我想说什么,我所表达的东西都很可能具有反讽性、戏剧性或者带有危险的差异。

在上文中,我区分了两种不同形式的模棱两可(复杂词与隐喻),这一区分在某种程度上不切实际。像“tychē”这样的复杂词所指涉的不同意义之间的关系本身就是一种比喻。而剧中看上去典型的隐喻表达法往往有赖于一些自身就很复杂的关键词。拿“tyche”一词来说,如上文所示,该词既指涉“碰巧发生”又指涉“由于天神的安排”。它是一个具有双重性和对立性的词。该词在被隐喻性地使用之前,就已经具有了双重性^⑨。可话说回来,对于复杂词和隐喻的区分也并非没有用处。《俄》剧中的复杂词往往是非隐喻性陈述的构成成分,隐喻则常常将剧中的某人或某物明显地比喻为自然界中的另一物体,而这个来自大自然的喻体很可能在该剧的表层现实中不起任何作用。譬如,在描述俄狄浦斯或他统治下的忒拜城时,剧中不断

出现隐喻,将其比喻为公海上的一艘船或一位游泳者(譬如第 22—24 行及第 57 行),而船只根本没有在故事中出现。

一个有限的词库构成《俄狄浦斯王》中亚里士多德所说的“词汇”层。无论人物说什么,都会必然或偶然地包含来自于该词库的一个或者更多的词语和比喻。在《俄》剧开场不久,很多这样的词语就被相当巧妙或者漫不经心地引了进来。它们就像是音阶上的音符,为下一步演奏作准备。即便不懂希腊文,读者也能借助译者评注(如古尔德的译本),初步领会这些反复出现的词语的涵义和复杂性。若将这些词语简单排列出来,我们可以看到它们的语义范围,但只有通过逐行仔细阅读,才能把握它们之间复杂的相互关联。不少反复出现的词语与人体相关。从中可以看出,人体部位是剧中(以及其他地方)比喻的重要源泉。例如“headland”(岬头的地)或者“face of a mountain”(山坡,直译为“山之脸”)这样的词,它们借用或“滥用”人体部位来形容自然界中没有固定名称的事物。此外,有关人体部位的词语不断提醒读者该剧涉及俄狄浦斯及其父母的身体。譬如,“arthra”一词被同时用于指称俄狄浦斯受伤的踝骨和他用“母—妻”的胸针刺穿的眼球。剧中也时常提到手(cheiri),包括俄狄浦斯的双手,上面沾满了他父亲的鲜血。在这些身体部位名称的后面,可以隐隐约约看到两个人体在乱伦,俄狄浦斯就此返回了孕育他的子宫。

诚然,并非所有重复出现的词语都涉及人体。有一个重复词为“污染”(miasma),它主要涉及造成忒拜城土地贫瘠和妇女不育的灾祸,但该词巧妙地与前面提到的“手”一词相呼应。古尔德解释说,希腊人深信罪恶会污染犯罪人的双手,哪怕罪过是无意之中犯下的。俄狄浦斯也许无意杀害他的父亲,但他的双手也照样被污染。由点染面,国王所犯之罪继而污染了整个国土。瘟疫会持续下去,直至忒拜城通过俄狄浦斯所受的惩罚而得到净化。严格说来,“手”和“污染”均算不上隐喻,因为它们指涉在剧中出现的实情实物。

剧中有一个明显的隐喻,喻体为一艘航行中的船,而船只并未在剧中出现(见上文)。虽然在该剧的布景中可以看到在阿波罗的诅咒下变得荒芜贫瘠的忒拜田地,但剧中有关耕地的意象往往并不指涉任何实物。无论是船只还是耕地,看上去都像是从富有诗意的各

种比较手法中随意挑拣而来的。亚里士多德就隐喻给出的一个基本例证将这两个词联到了一起：“这艘船耕耘波浪。”通过词的置换，来自于农业领域的“耕耘”一词被用于描写船只的航行过程。这两个分别涉及船只和耕耘的比喻在剧中并非微不足道，它们体现了作者的良苦用心。两者之间的关系错综复杂。有关耕种的比喻暗指男女交合，它将土地的贫瘠与妇女的不孕连接在一起，两者均为阿波罗的诅咒造成的后果。由于建立了这种关联，忒拜的瘟疫可谓恰如其分地对弑父娶母者进行了惩罚。正如剧中所言，他“耕种了孕育自己的人”（第1497行）。

从亚里士多德开始，数个世纪以来，在打比喻时，常常采用船只这一传统的隐喻，因为船只和隐喻均为运输工具。“隐喻”一词自然有“传输”之意，它将一个词从字面的用法传输至比喻的用法。“这艘船耕耘波浪”就是一个很好的实例。然而，《俄狄浦斯王》中的隐喻是在一种更夸张意义上的传输。前文已提及，俄狄浦斯和其他人物说的话被置换成他们无意表达的另一种意思。这是隐喻中常见的危险。隐喻总是超出其所指物的有限适用范围，因为它置换了本义上的词，而所借用的词则会引入更为广阔的反响共鸣。人们在采用隐喻时，总有可能表达出超出自己本意的意思。在《俄狄浦斯王》中，人物在使用耕种和船只这两个隐喻时，不知不觉中表达了一种隐含意义：俄狄浦斯耕种了其母亲之地，驶入了其母亲之港湾。剧中说，他就像是一艘船返回了自己家园的港湾，而不是驶入了它作为目的地的异地港口（第423行及第1208—1209行）。后者指涉与家庭之外的人结婚这一适当的婚姻形式。这些都是隐喻在无意之中表达的意义。表面上看，这些隐喻只不过是生动的诗意表达法，然而它们令人不寒而栗的暗含意义最后终于昭然若揭。霍普金斯认为希腊剧中“思想的潜流”与剧中的主要行动互为应和共鸣。与此相反，《俄狄浦斯王》中思想的潜流受制于“相反的逻各斯”，即控制或者“驾驶”思想的另一个异己的心灵。俄狄浦斯和其他人物本想表达的意思与他们在异己力量的作用下所表达的意思可谓水火不相容。

这两者之间的不可调和超出了燕卜苏的“复杂词之结构”所具有的不协调性。无论像“sense”或“fool”这样的词所囊括的各种意思如

何复杂,如何不协调,根据燕卜苏的模式,它们仍然组成一个“结构”。燕卜苏的读者看到“结构”一词时,自然会将复杂词的各种意思设想为模型中的有序分布,仿佛是从一个中心点辐射出去的矢量。这些意思在空间排成阵列,心灵可以通过某种方式将它们理性化,透视并且掌握它们。然而,在《俄狄浦斯王》中,复杂词和比喻的意思并不组成这样的结构,它们既无法组合为一体,也无法空间化。它们属于非理性的反结构,超出了心灵所能把握的范围,甚至比燕卜苏所描述的七种语义上的模棱两可走得更远。其原因是这种种无法调和的意义并非由复杂词或比喻的中心点辐射出来,而是从天神深奥难解之意图的黑洞发射出来的互为矛盾的符号。如下文所示,燕卜苏的结构与索福克勒斯的反结构之间的差异类似于通奸和乱伦之间的差异。

我们不妨看几个互为矛盾的符号的例子。剧中有关脚、眼睛、视觉、追踪、双重、爬和冲刺的意象以复杂的变更形式反复出现,贯穿该剧之始终。襁褓中的俄狄浦斯双足被缚之后,被丢弃于喀泰戎山,从而足部落下残疾。根据一种辞源,他的名字意为“肿胀的脚”。斯芬克斯之谜涉及足部:“是什么东西早晨用四只脚走路,中午用两只脚,晚上用三只脚?”提瑞西阿斯预言说,瞎眼后的俄狄浦斯会用根拐杖摸索着走,该预言与斯芬克斯之预言相呼应。俄狄浦斯不仅解开了斯芬克斯之谜,而且还将其具体体现出来。歌队对俄狄浦斯唱道:“不要蹒跚!快拯救我们的城邦,使它稳定下来!”(第51行)这时,观众会想到俄狄浦斯的脚。俄狄浦斯清楚自己的脚有问题,但他很晚方提及此事。俄狄浦斯弄瞎自己的双眼时,剧作者用了一个异乎寻常的词“arthra”来描述他的眼睛。就该词的常用意义来说,它往往指称俄狄浦斯身上的其他部位,譬如踝骨的球窝关节。这样一来,作为他的身份之标志的当初的脚伤,就与他最终所受到的惩罚联到了一起。行走蹒跚是看不清楚的结果。这又将脚与视觉及追踪的意象连接在一起。俄狄浦斯问道:“先前罪过之踪迹,现在已很难辨认,我们怎样才能找到它呢?”(第108—109行)他说自己已经“在茫茫脑海中尝试过很多路径”(第67行)。在另一处,他说,“我孤零零一人,假如没有线索,也就追不了多远”(第220—221行)。追踪有赖于双目清明,剧中“skopein”(看)一词反复出现,用于描述视觉。譬如在第

291行,俄狄浦斯信誓旦旦,要明眼细察所有的故事。当然,在剧的前半部分,无论是对感官上的视觉还是认识论上的视觉,都一直加以强调。俄狄浦斯看东西固然一清二楚,然而,正如古尔德所言,阿波罗也具有“细察者”的称号。俄狄浦斯承诺要追捕杀害拉伊俄斯的畜生,但没想到,最后追到了自己的头上。阿波罗神也扑向了俄狄浦斯,好像一只猛兽(譬如山中的狮子)扑向猎人,即被追捕者反过来猎取狩猎者。该剧多方面明示,俄狄浦斯是阿波罗的影子。这也是天神的安排。俄狄浦斯的乱伦就像阿波罗在大地母亲的“肚脐”里建立发出神谕的场所^⑤一样。俄狄浦斯跟阿波罗一样,具有明察和拯救的愿望。他将自己视为阿波罗的代理人:“这样,我就在战争中与天神和故人联合起来了”(第244—245行)。阿波罗扑向俄狄浦斯和忒拜城邦的暴行与俄狄浦斯弑父乱伦的暴行密切相联。就文字层而言,这两种暴行已经在暗暗地相互呼应,其连接纽带为在两个语境中同时出现的描述登爬或冲刺的词:“enallesthai”(跳上、冲向、冲刺)和“epenthroiskein”(爬上去并刺入)。有关登爬和冲刺的比喻将暴力与性行为混为一体。这些词不仅指涉俄狄浦斯对拉伊俄斯和伊俄卡斯忒所干之事,而且指涉天神对俄狄浦斯和忒拜城实施的惩罚:“带火的瘟神猛然扑向了这个城邦”(第27—28行)。正如古尔德所言,俄狄浦斯将“弑父、乱伦和刺瞎自己的双眼混为一谈,似乎这三个‘打击’合而为一了”(第47页)。在不同语境中反复出现的“paiein”(攻击)一词与仅出现了一次的新复合词“eis-paiein”(为了进入而攻击)暗示俄狄浦斯这样做不无道理。古尔德还注意到了另一种令人毛骨悚然的对称,它进一步强调了弑父与乱伦的不可分离:俄狄浦斯在福喀斯的三岔路口杀害了拉伊俄斯及其随从,而俄狄浦斯插入其母亲身体的部位也是两条腿和身体的三岔交合点。

剧中有关重合的比喻持续不断地在读者和观众眼前展现出各种具有主题意义的双重性,在文字层,同时表达两种对立事物的各种词语与之相呼应。譬如:性爱与凶杀,乱伦与弑父,具有双重本质的天神(除了阿波罗,还有歌队祈祷的所有众神),拉伊俄斯用于攻击俄狄浦斯的双刃斧头,俄狄浦斯刺瞎的双眼,还有伊俄卡斯忒房间的双重门——这似乎暗指双层阴唇,即俄母生殖器之唇,俄狄浦斯就像一艘

返回家园港湾之船，驶入了其中。他还通过那些双重门进入了母亲的房间，而母亲也通过那些双重门回到房间上吊自尽。内行的读者在读《俄狄浦斯王》时，会竭尽全力记住所有这些错综复杂的关联，以便在阐释有关片断时派上用场，但却难以完全成功。

由于一种层次更深的关联作用，所有这些错综复杂的关系与剧之中心大谜紧密相联：究竟为何会发生这些如此令人毛骨悚然的事件？保尔·戈登以德里达对亚里士多德的《诗学》之阐释为基础，写下了一本精彩的著作。在书中，戈登指出，亚里士多德将隐喻定义为“epiphora”，即移植、传输、越界或者增补——将属于一物的某词语归属于另一物，这使得隐喻和通奸相类似。^⑤正如戈登所言，亚里士多德用于表达“属于另一物”的词为“allogros”。埃斯库罗斯在《阿伽门农》一剧中，采用了同一词语“来描述对另一男人之妻的追求”（第448行）^⑥。然而，至少就《俄狄浦斯王》而言，我认为隐喻更类似于乱伦；或者反过来说，乱伦更类似于隐喻。那么，在将隐喻类比为通奸和将隐喻类比为乱伦之间究竟有何不同呢？作为隐喻之隐喻，乱伦与隐喻究竟有何两样呢？为什么前者更适合于《俄狄浦斯王》呢？

从辞源上说，通奸意为加入异质，即具有他者性质之物。白糖和食盐在掺入杂物之后，就变得不纯了。“通奸”一词源于拉丁词根“ad”（朝向）加上“alter”（他者，不同），即“朝向他者”。通奸时，男方将其种子植于不当之处。通奸的前提为：存在着一个放种子的适当之处，因为该词通常仅指涉已婚男人或女人的违规行为。与此相类似，亚里士多德的隐喻理论以本义之存在为前提，但本义被挪作其他用途，本来用于描述一个事物的名称被用于描述另一个陌生的事物，而后者原本有自己的名称。通奸是不正当的行为，但它不会动摇法律和事物原有名称的地位。同样，隐喻的用法也不会对词的本义提出挑战。在《修辞学》中，亚里士多德强调指出，词语与其所指涉的事物之间可能存在一种自然的亲缘关系，通过这种关系，可以将事物直接展示给读者。在探讨恰当词语时，他说：“一个词语可能比其他词语更接近、更类似于所描述之物，由于这种更强的亲缘关系，可以将事物更为清晰地展现出来。”^⑦换句话说，亚里士多德的隐喻理论是

完全理性化的,它将清晰洞见视为首要因素。亚里士多德一贯信奉理性,这是他的主要特点。尽管其隐喻理论受到幽灵般非理性因素的严重威胁,但仍然以理性为宗旨。

另一方面,乱伦使所有的确定性和稳定性都陷入混乱之中。同样,在《俄狄浦斯王》中,“隐喻”也缺乏由本义的确定性所构成的基础。这些隐喻的作用在于遮掩一种无知,即对于造成事件之根本原因的无从了解。它们并非真正的隐喻,而是词语的误用:一个乱伦的词语不取代另一个词语的原位,而是指称一个没有专门名称的事物。《俄狄浦斯王》中有一个关键词“homosporus”,意指“源于同一种子”。这个词被用于描述俄狄浦斯、拉伊俄斯和伊俄卡斯忒之间的亲缘关系。剧中的乱伦之所以令人不寒而栗,就是因为俄狄浦斯的种子被种植于既是其归属之地又不是其归属之地的地方。他与他的母一妻生下的儿女本身又是他的弟妹。正如下文将进一步探讨的,这种对于亲缘名称的非理性混淆正好对应于词的误用对亚里士多德之隐喻理论的颠覆。亚里士多德也在一些地方注意到了词的误用之可能性,譬如在“太阳播下了它的种子”这一表达法中,被借来的词并未替代任何现有的本义词。^⑥同样,他也注意到了《俄》剧中的非理性因素。诚然,在这些地方,亚里士多德都自信地认为他的理性能够掌握和征服这些非理性因素。然而,如前文所示,在阅读《俄狄浦斯王》时,不难发现,最为强大的理性也无法征服剧中的比喻或非理性因素。

“隐喻”是“epiphora”或词语置换的代名词,它就像原本属于某一物之物移动到了另一个不适宜之地。但我们依然可以清楚地分辨事物的归属关系。在亚里士多德看来,本义是隐喻的坚实基础。就本义而言,词语属于它所指称之物,就像妻子属于其丈夫。乱伦却混淆了这些清晰的界限。置换物既属于又不属于它所置换之物,正如俄狄浦斯既属于又不属于伊俄卡斯忒床上的位置。这一置换的主题也体现在跨越忒拜的疆界进入科林斯王国的主题之中。正如一个词语属于它的本义所在,忒拜之物属于忒拜,科林斯之物属于科林斯。然而,俄狄浦斯既属于两地又不属于任何一地,正如他既属于又不属于伊俄卡斯忒床上的位置。他以为他的父母是科林斯的国王和王后,

实际上他的父母是忒拜的国王和王后。他还以为他跟伊俄卡斯忒的婚姻是正当的家族外联姻。实际上,在《俄狄浦斯王》的地形结构图上,俄狄浦斯属于一个第三地带,即喀泰戎山,这是襁褓中的俄狄浦斯被丢弃之地。喀泰戎山无根无底,既不属于忒拜又不属于科林斯,可谓处于一切疆界之外,为无名份之地。它预示了俄狄浦斯的前景:在被克瑞翁流放之后,双目失明的俄狄浦斯流离失所,不属于任何一地。^②乱伦发生时,对家庭关系的指称也会出现混乱,这是对隐喻非逻辑性逻辑的重复。与通奸相比,隐喻显然更类似于乱伦。既然词语的归属完全在于当初属于施为性质的用法(而不是亚里士多德所相信的那种天然的归属关系),隐喻性地使用一个词语就更接近于乱伦。就像称《俄》剧的主人公为“俄狄浦斯”一样,词语在开始被使用时,并非天然地属于所指称之物,而是被武断地强加于该物,正因为如此,隐喻将一个词语置于它既属于又不属于之地。由于该词语在老地方没有天然的归属关系,它跟新地方与老地方可谓具有同样的归属关系。该词语也不属于新地方,因为在新地方使用该词有违常规用法。

可以看出,隐喻之难题和自相矛盾与乱伦之难题和自相矛盾十分相似。乱伦是隐喻之寓言。或许可以说,乱伦反映了人类在天神控制下的所言与所为。与乱伦一样,隐喻违反了“不相矛盾”这一逻辑规则。从中可以悟出,亚里士多德为何要让解开隐喻之谜的过程产生愉快之感。正如悲剧中的发现和命运的突变令人感到愉快一样,这一过程之所以会产生快感,是因为此时此刻,理性战胜了显然不合理的因素,一切都重新变得清晰明了,重新回归其原属之地。在《修辞学》中,亚里士多德谈到了隐喻未解时的晦涩神秘和不合理性:“通常,机敏的谜语为我们提供巧妙的隐喻。因为隐喻本身就是一种谜语,因此从好的谜语里产生的隐喻自然妙不可言。”他举的例子是,“我看到一个人用火将青铜粘到另一个人身上。”该谜语的答案是:“放血杯术”,即大夫为了治愈病人而为其放血。你一旦悟出这点,谜语就迎刃而解了,人之理性也就再度获胜。这样就会产生一阵欢悦,这是看透事物之欢悦。然而,在《俄狄浦斯王》中,令人苦恼的谜语一直没有解开,因为人们完全无法理解为什么歌队所说的公正

守法的天神会做出如此不公之事。同样,隐喻通过给出一个符号,既揭示某物又隐藏某物。剧中的情节和构成情节的语言就是由既揭示又隐藏的符号所构成的。

就上文提到的那种增补而言,贯穿该剧的非比喻性词语所表达的双重意思也许性质最为险恶。即便我们采用最为直截了当的词语,我们也难免说一事而意指另一事。当俄狄浦斯说:“我从未见过他”时,观众心里清楚他的话具有反讽性双重意义。前文提到,“arthra”一词既指涉踝骨的球窝关节又指涉眼球。无论怎样想办法来限制其所指,在使用该词指涉其中一物时,它必然会暗指另一物。既然如此众多的词语具有双重或者增补意义,我们就难免会不由自主地说出隐喻性质的话。在《俄狄浦斯王》中,一个词受制于无限多重的逻各斯,而不是单一的逻各斯。后者是意思的单一来源,它确保词语仅表达出单一的字面意思,这样说话时,所用词语就不会超出我们想表达的本意。

贯穿语言始终的隐喻性或者双重性得到现实生活中类似事件的呼应。家庭关系中的乱伦与弑父与语言的双重性直接对应。《俄狄浦斯王》引人注目地表明:根本不可能简单明了、合乎逻辑地讲述一个故事。莫测高深的神祇作为彻头彻尾的他者,扭曲了语言和事件,如同一个黑洞毫无例外地将靠近它的一切统统搅乱。

在《俄狄浦斯王》中,语言和事件的双重性有一个修辞上的名称“反讽”。上文中的讨论为理解索福克勒斯的反讽或戏剧性反讽奠定了基础。正如近来评论反讽的出色论著所指出的,也正如弗雷德里希·施莱格尔所言,^⑧反讽决不仅仅是所说与所指不相吻合的一种清晰明了的表达法。就反讽性陈述来说,其真理无法通过简单的语言解码来把握,也就是说,不能简单地从反面来理解其字面意义。有时,从表面上看,可以简单地理解反讽,譬如,当我的受话人明明看到天在下雨时,我却跟他说:“天气真好”,以此来表达“天在下雨,又湿又冷”。但即便在这样的情况下,我所表达的并不局限于也不同于我用反讽否定的方式来传递的事实,因为我同时表达了两个或者更多的意义。反讽性语言不仅受制于一个双重的逻各斯(说一事却意指另一事),而且受制于无限多重的逻各斯。在《俄》剧中,多重逻各斯

者任何种类的任何文本,都要求读者理解其意,阅读就是对这种要求的一种回应。然而,无论是文学文本还是生活文本,都不会毫不含糊地支持我们的任何一种理解。这意味着阅读不是一个单纯的认知行为,它在一定程度上具有施为性质。读者必须对自己在一定程度上强加于文本的理解负责,正如俄狄浦斯不得不对自己阐释事件的结果负责一样。他也确实承担了责任,实施了承诺,心甘情愿地接受了自己的诅咒所带来的惩罚。

人们认识到,一个事件(尤其是最后一个事件)的突变可能会改变一整串叙事事件的意义。这一认识使歌队对俄狄浦斯作出的脍炙人口的最终判断超出了虔诚的道德范畴。这种对于最后一事能改变终身命运的认识也反映了一种让人极为不安的叙事上的洞见。就俄狄浦斯而言,他所经历的一连串事件似乎都在表明他不仅具有超常的智力,而且也很“幸运”,得到天神的宠爱。但是,在短短一日之间,幸运突如其来地变成了不幸,现在看到的只是他的“疯狂”和“遭到天神遗弃的命运”。此外,还不得不面对一种困惑:根本无法理解为什么天神要这样来惩罚他:

忒拜城邦的居民们,看哪,这就是那个俄狄浦斯——
他“解开了”那个著名的谜语,得到了至高无上的权利,
所有的公民都崇拜他,甚至嫉妒他的幸运!
现在看看他陷入的恶浪汹涌的无边苦海吧!
这就是人生的真谛:我们必须等着看一个人的结局,
直到他去世之日。在他无忧无虑地
离开这个世界之前,不要认为他有福气。(第1524—1530行)

在剧情发展到高潮时,俄狄浦斯和其他人物所说的话进一步证实了《俄》剧中的“发现”并没有使事件清晰明了,而亚里士多德认为这一点对于优秀的悲剧来说是必不可缺的。在高潮时,“命运的突变”应与“发现”同时出现。《俄狄浦斯王》中的“发现”所带来的并不是用理性的语言表达出来的清晰洞见,而是剧中最为激烈的非理性语言。甚至在(或者尤其是在)“发现”导致真相大白之后,仍然不可能说出

清晰的话语。剧之结局犹如一个谜语或者隐喻性质的比较。在谜语已经有了答案或者比较的要旨已经被把握之后，它依然不够清晰明了。在剧的末尾出现的语言最缺乏逻辑，最为自相矛盾，也最让人困惑难解。这时，俄狄浦斯与其他人物必须想方设法说出本不该说的话。歌队唱道：“是婚姻，又不是婚姻——为人之父者同时也是所生之子。”（第1214—1215行）第二位报信人说俄狄浦斯“要他的矛，也问上哪儿找他的夫人——不是夫人：是母亲，他和他儿女共同的母亲。”（第1255—1257行）俄狄浦斯呼喊道：“啊，婚姻！婚姻！你给予我们生命。你在栽种了我们之后，又把同样的种子撒播出去，然后就会发现父亲、兄弟、儿子，以及新娘、妻子和母亲的乱伦关系，这都是人间最骇人听闻的事情。不应该讲这些从来就不应该发生的事情。”（第1403—1409行）《俄》剧快结束时，俄狄浦斯陷入了痛苦的深渊，且无法描述它，因而无法理解它，这证明荷尔德林在说俄狄浦斯“也许多长了只眼睛”之后，紧接着说的一句话不无道理：“此人遭受的痛苦像是非理性的屈服”^⑥。在此之前，第二位报信人汇报了俄狄浦斯在刺瞎了双眼之后所说的话：“他大声叫人把宫门打开，让所有的卡德摩斯后代都看到这个杀父的凶手，他母亲的——唉，我说不出口，太不敬了——，这样他就能自我流放出境，以免他的家由于他的诅咒而遭殃。”（第1287—1291行）俄狄浦斯的这番话呼应了提瑞西阿斯隐晦神秘的预言。在较早的时候，提瑞西阿斯遇到了俄狄浦斯，即将分手时，前者说了一个预言性质的谜语。荷尔德林将两人的相遇称为剧中的“停顿”（caesura），它打断了剧情向前发展的节奏，构成片刻悬置，与前后之事相呼应（譬如，既呼应了斯芬克斯的谜语又预告了俄狄浦斯的结局），它还使剧之结尾与剧之开头相分离。^⑦提瑞西阿斯接二连三地宣告了一系列不合逻辑的事：“看起来是异乡人，最终会发现他就生在忒拜城，不过这并不会让他感到高兴。他会从明眼人变成盲人，从富翁变成乞丐；他将流落异国他乡，用手杖摸索前行。对他钟爱的孩子来说，他既是父亲又是兄长；就生育他的女人而言，他既是儿子又是丈夫；就他父亲而言，他同为播种者又是杀人凶手。进去吧，把事情想明白……。”（第451—461行）提瑞西阿斯在说“进去吧，把事情想明白”时，语气不乏反讽意味，旨在表明俄狄浦斯式的

“把事情想明白”在这里行不通。尽管这些事件已经发生，但它们违背逻辑推理。也就是说，谜语的答案只能像谜语一样被表达出来，所用语言让人更加困惑不解。在剧情达到高潮时，俄狄浦斯用于表达自己洞见的激烈的非理性语言就是一个主要例证。《俄》剧之末尾并非真正的结局，因为它未能通过“解答”提瑞西阿斯的谜语来使一切变得清晰明了。该剧就像一个依然是谜的谜语。若要谈论剧中之事就必定会违背理性之法则和无矛盾之法则，这跟隐喻性质相同。为儿者同时为父，这本身就是一个隐喻。但看透这一点并未使人感到愉快，尽管亚里士多德认为解开谜语或把握隐喻性比较之要旨定会给人带来快感。

与古德哈特和蔡斯不同，我认为该剧让我们相信俄狄浦斯确实杀害了拉伊俄斯，也显然与伊俄卡斯忒结了婚。在剧之末尾，第二报信人说出的自认为不敬之语“他母亲的……”确实符合俄狄浦斯的情况。但他这么做并非出于本意，当时他完全被蒙在鼓里。因此，从某种意义上说，他没有这么做——这又是一个非理性之谜。然而，古德哈特、蔡斯和荷尔德林殊途同归，达到了这样的共识：过去的事件只能通过目前的言语行为方能在现时起作用。这些起证明作用的言语行为属于施为性质，而不是认知性质。它们是通过文字来施为的一种方式，施为者必须对后果承担责任。俄狄浦斯就对自己想洞察一切的愿望所带来的后果承担了责任。

若换一种方式，我们可以说，弑父与乱伦既属于社会范畴又属于语言范畴。正如乔伊斯的斯蒂芬·德迪勒斯所言，父亲身份是一种神秘状况，它取决于一种信念。乱伦则取决于有关亲属关系的词语，若没有这些词语，就不会有乱伦，在动物世界里就不存在乱伦。如前所述，根据古希腊法律和习俗，无论一个人是有意还是无意之中犯了刑事罪或褻渎罪，都会受到同样严重的谴责。在人们眼里，犯罪之手或身体其他部位有过失，受到了污染。然而，无意中犯罪与明知故犯之间的区别对于《俄狄浦斯王》来说可谓至关重要。

俄狄浦斯确实有俄狄浦斯情结。由于俄狄浦斯情结像是意识形态上的某种偏差，它只是在人们对其无所察觉时，才能发挥作用。语言是俄狄浦斯的罪行赖以生存的基础，这体现在两方面。若没有亲

成历史的基石。“物质性”是语言(尤其是施为性语言)与历史融合交汇之处。我效法索福克勒斯,不像德曼那样小心翼翼。在施为性地“称呼”语言的他者性质和有别于语言的他者时,我采用了“他者之彻头彻尾的他者性质”、“天神的不可知性”和“黑洞”这样的短语。或许在德曼眼里,这些短语极易引起误解。然而,通过恰如其分的隐喻性置换,德曼提出的两步递进模式看起来正好与我对《俄》剧的解读相吻合。首先,俄狄浦斯发现自己与别人赋予事物的隐喻性名称不甚确切。然后,他又发现从不知情演变到知情的故事晦涩难懂。在将以往确信无疑的东西统统解构之后,他还以为得知了所有可怕的真相。接着他又意识到自己并没有了解真相。然而,在这两个层次上,他都达到了知情。

德曼在阐述所有文本都是“阅读的寓言”这一观点时,说了上面引的那段话,这段话有个明显的特点,即“反讽”这一至关重要的词语未在其中出现。反讽又增添了另一个因素,一个破坏稳定的未知因素。德曼只是在写《阅读的寓言》的最后几句话时,方引入了反讽这一概念。但早在写这本书之前,他就在《时间修辞》一文中,对反讽进行了富有说服力的探讨。在《阅读的寓言》行将结束时,反讽被作为某种“皮卡蒂三度”^④引入文本,调子有了明显的变化,因为意识到了反讽对于“所有比喻性认识的解构性寓言”这一匀整模式的破坏作用。若换一种比喻,可以说《阅读的寓言》的最后几句话犹如一根松散的线条。假如使劲拉扯它——其实也不用太使劲,它就会使全书组成的整块编织物分崩离析。正如德曼所言,反讽“系统性地破坏……理解”,包括对我们缺乏理解的理解。据德曼所言,“稍稍扩展一下弗雷德里希·施莱格爾的定义”,即可以说反讽是“(比喻之)寓言的永久性旁白”^⑤。如果反讽是永久性旁白,如果它从叙事线条的开端到末尾都持续不断地对知情造成悬置,那么它就会破坏那个由“解构”加上“叙述其晦涩的寓言”所组成的结构模式。反讽使我们一直蒙在鼓里。它甚至不让我们确切了解自己的无知。起先,我们由于能“看到”解构过程只不过是对于认知错误的重复,还自以为心里明白所获得的知识之晦涩难懂。但反讽从根本上对知情进行永久性悬置。譬如,我们无法得知究竟是“语言本身”使《俄狄浦斯王》变得无

Doubleday, 1967), 202—28; Jacques Derrida, “La Mythologie blanche,” *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972), 247—324; “White Mythology,” *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 207—71.

③ S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of The Poetics* (New York: Dover, 1951), 95, 97; 24; 1450a. 这是 Butcher 之书第 4 版(1907)的重印本, 下面的引文也出自这一译本。上文中的数字前面为页码, 后面是传统的章数和节数, 下文同此。我还参考了《诗学》的其他三个译本, 即 Lane Cooper 所译 *Aristotle on the Art of Poetry* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1947); Gerard F. Else 所译亚里士多德的《诗学》(Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 1970); W. Hamilton Fyfe 所译亚里士多德的《诗学》, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991)。(在翻译《诗学》的有关引文时, 译者参考了罗念生译《诗学》, 载伍蠡甫主编《西方文论选》上卷, 上海译文出版社 1981 年重印版。——译注)

④ “自愿暂停怀疑”(willing suspension of disbelief)指读者与作者之间的某种默契。读者想象所读到的东西是逼真的或者可能的, 愿意忽略其虚构性, 从而可以更好地从阅读中获得满足和感悟。——译注

⑤ 至于亚里士多德文中词源的复杂性, 一权威性的评论为 Jonathan Lear, *Aristotle: The Desire to Understand* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 尤其是第 4 章“人之本性”, 第 96—151 页。

⑥ 该看法认为动物世界取决于我们一眼能看到什么。这种看法十分离奇古怪, 因为它无疑将人变成了一切事物的衡量标准。

⑦ Sophocles, *Oedipus the King*, (Thomas Gould 翻译与评论, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970), 第 1 页。下面的引文也出自同一译本。《俄狄浦斯王》的引文将注明行数, 古尔德评论文的引语将注明页码。我还参考了该剧的其他几个译本, 即 Bernard M. W. Knox 所译 *Oedipus the King* (New York: Pocket Books-Simon and Schuster, 1972); F. Storr 译 *Oedipus the King*, 收入 *Sophocles*, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981) 第 1 卷第 1—139 页; David Grene 译 *Oedipus the King*, 收入 *Sophocles*, (Chicago: University of Chicago Press, 1954) 第 1 卷第 9—76 页, Robert Fagles 译 *Oedipus the King*, 载索福克勒斯著 *The Three Theban Plays*, (Harmondsworth, England: Penguin, 1984) 第 155—251 页。(在翻译《俄狄浦斯王》的有关引文时, 译者参考了罗念生译《索福克勒斯悲剧两种》, 人民文学出版社 1961 年版。——译注)

⑧ 在遇到麻烦时, 我们会祈祷, 以找出苦难之源, 然后或者对它进行安抚或者用避邪术将它挡在门外。在《俄狄浦斯王》开场时, 歌队祈求所有天神的保佑, 忒拜城的长者诚挚急切地采用各种形式呼唤四周的天神, 祈祷某位出来作答, 仿佛这些长者在说, “那儿有人吗? 若有, 请回答! 我们需要帮助。”

⑨ 当然, 现有大量论著评论《俄狄浦斯王》, 索福克勒斯和采用了《俄》剧中术语的其他希腊悲剧, 其中有 Bernard M. W. Knox, *Oedipus at Thebes: Sophocles' Tragic Hero and His Time* (New Haven: Yale University Press, 1957), 以及 *Studies in Sophoclean Tragedy*

(Berkeley: University of California Press, 1964); John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (London: Chatto and Windus, 1967); André Green, *Un Oeil en trap: Le Complexe d'Oedipe dans la tragédie* (Paris: Minuit, 1969); Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, trans. Janet Lloyd (Brighton, Sussex: Harvester Press, 1981; New York: Zone Books, 1990; 由 MIT Press 发行)。

⑩ William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (New York: Vintage, 1972), 263.

⑪ Freud, *Interpretation of Dreams*, 4:264.

⑫ 参见 Arthur W. H. Adkins, *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values* (Oxford: Oxford University Press, 1960); Jean-Pierre Vernant, “Intimations of the Will in Greek Tragedy” 以及 “The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions,” *Myth and Tragedy in Ancient Greece*。同时参见 Sarah Winter 在 “Lacanian Psychoanalysis at Colonus” 一文中对 *Oedipus at Colonus* 一剧的精彩评论, 收入她的 *Freud and the Institutionalization of Psychoanalytical Knowledge: Profession, Discipline, Culture* (Stanford: Stanford University Press, 1998)。

⑬ 古尔德在评论 713 行的注释中说, 在索福克勒斯的剧本中, 拉伊俄斯未犯任何导致神谕之预言的罪行。诚然, 其他一些评论家说拉伊俄斯犯下了诱感和拐骗珀罗普斯最小的儿子的罪行。但索福克勒斯在剧中对此只字未提。在《伊利亚特》和《奥德赛》等其他众多希腊文学作品中, 都合理地解释了天神之所以恼怒的原因, 但在《俄》剧中, 显而易见地缺少这一环节。

⑭ Elizabeth Gaskell, *Cranford; The Cage at Cranford; The Moorland Cottage*, World's Classics (London: Oxford University Press, 1965), 177.

⑮ “Ode to a Nightingale”, line 34.

⑯ *Illuminationen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, 69; *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), 82.

⑰ 霍普金斯所说的“思想的潜流”, 就是一部作品(譬如希腊悲剧)中, 与该剧的主要行动和思想遥相呼应的——一连串比喻和典故。思想的潜流是“表层思想的回声或阴影……是控制对比喻的选择的的思想的暗流”。霍普金斯说:“在悲剧诗人的任何抒情性片断中……通常——我不会说总是, 这不可能——有两股思想同时并进, 并形成对位的格局。一股为包括编辑在内的任何人都能看到的表层思想……它可以被缩短或者改写……另一股为思想之潜流, 它主要通过隐喻等成分表达出来, 而且诗人本人往往未充分意识到它的存在。……思想的潜流通常是表层思想的回声或者阴影, 就像由不同方式表达出来的音乐中的卡农和复奏。(写给 W. M. Baillie 的信, 1883 年 1 月 14 号, 收入 C. C. Abbott 所编的 *Further Letters of Gerard Manley Hopkins* (London: Oxford University Press, 1956), 第 252—253 页。

⑱ “Die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen von denen sie gebraucht werden” (Friedrich Schlegel, “Über die Unverständlichkeit” [1800], *Kritische Schriften* [Munich: Carl Hanser, 1964], 531; “On Incomprehensibility,” *German Aesthetic and Literary*

Criticism: The Romantic Ironists and Goethe, ed. Kathleen Wheeler [Cambridge: Cambridge University Press, 1984], 33.

① 德里达阐述了这句话可能具有的各种不同意义(详见 Jacques Derrida, *Donner la mort*, in *L'Éthique du don: Jacques Derrida et la pensée du don*, ed. Jean-Michel Rabaté 和 Michael Wetzel (Paris: Métailié-Transition, 1992), 79—107, esp. 79—84; *The Gift of Death*, trans. David Wills (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 82—115, esp. 82—88。

② 参见 William Empson, *The Structure of Complex Words* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989)。

③ 参见古尔德就第 88 行所做的注释(第 26—27 页)。古尔德指出在下面几行中,“tyché”意为由于天神而非由于运气所造成;第 80—81 行,第 87—88 行,第 102 行及第 145—146 行。在其他地方也有这种情况。

④ 参见古尔德就第 1398 行所作的注释:“阿波罗发现一条巨蛇占领了大地母亲的‘肚脐’。他只能把它打败,才能重新进入大地之中心并在那儿建起他发出神谕的场所。”(第 156 页)

⑤ 参见 Paul Gordon, *The Critical Double* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1995), 22—24, and Jacques Derrida, “La Mythologie blanche”。

⑥ Gordon, 上引第 23 页。

⑦ Aristotle, *The Rhetoric*, trans. Lane Cooper (New York: Appleton-Century, 1932), 第 189 页,第 1405b 节。

⑧ *Poetics*, 第 79 页,第 21 章第 1457b 节。读者会注意到,这个例子采用了播种这一比喻,我就是用这个比喻来区分乱伦和通奸的。

⑨ 正如 S. 温特和其他学者所指出的,《俄狄浦斯在科罗诺斯》一剧主要涉及地理边界和范围或希腊城邦国的围墙。俄狄浦斯最终把家安在了雅典,或更确切地说,安在了其外围城镇科罗诺斯,那里也是索福克勒斯的诞生地。俄狄浦斯被秘密地安葬于欧墨尼德斯的小树林中,他的坟墓成了护卫雅典城的圣地。(见 Sarah Winter, “Lacanian Psychoanalysis at Colonus.”)

⑩ 参见 Friedrich Schlegel, “Über die Unverständlichkeit” (“On Incomprehensibility”); Schlegel, “Fragments,” in *Kritische Schriften* (Munich: Carl Hanser, 1964); Schlegel, *Philosophical Fragments*, trans. Peter Firchow (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991); Sören Kierkegaard, *The Concept of Irony*, trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1992)。

⑪ 参见曼曼(de Man)对这一问题的探讨,“Rhetoric of Temporality, II: Irony”第 215 至 216 页。曼曼对波德莱尔的说法进行了意译:“反讽是未得缓解的眩晕,近乎疯狂的眩晕。”(出处同上,第 215 页)

⑫ De Man, “Rhetoric of Temporality,” 218; “Excuses (Confessions),” in his *Allegories of Reading* (henceforth AR), (New Haven: Yale University Press, 1979), 300—301;

第二章 叙事线条

这则小故事全在这里。我可以一点一点地触摸它，我所说的故事线条，就像穿在绳子上的一串彩珠。一颗珠子都不缺——至少我是这么想的：我就是想证实这一点，以此来获得乐趣。

——亨利·詹姆斯：《眼镜》（1896）

在前文中，我对亚里士多德和《俄狄浦斯王》进行了探讨，从中可以看出，由于西方主导传统中逻各斯中心主义的假定，叙事被视为因果相接的一串事件。若借用亨利·詹姆斯的比喻，这些事件就如同一串珠子，有开头、中部和结尾。^①本章将继续探讨这一比喻的含意。线条的意象、比喻或者概念贯穿于西方涉及写故事和讲故事的所有传统术语，在这个特定的领域中可谓举足轻重。这些术语不同于描述具体写作行为、材料和结果的词语（关于后者，详见笔者另文^②）。前者显然是比喻性的，至少具有一种不同的喻意，而字母则确实构成横贯纸面的一行行文字线条。就小说中的一系列事件而言，无论它们是作为叙述出来的“真实”事件还是作为叙述本身，都不会构成真实的线条。首先一点，它们是时间性的，而非空间性的。与此相对照，写作显然“实实在在地”具有线性和空间性。诚然，写作也是对有形线条的某种使用，它构成表达其他事物的比喻，而且可以重复。一个词、一个字母或者象形文字本身就具有重复性，它已经有别于自己，处于自身之外，因为它指涉其他物体，而非自身。此外，任何符号，只要得以生存，就必定会被重复，被反复使用。在重复时，后一个版本为前一个版本发挥符号功能提供了可能性。众所周知，在两者之间存在德里达所说的“差异”，这种差异构成两者的意义之源。“叙事线条”这一说法就是将已经属于比喻性质的一个过程转换为新的

比喻性用法。对于有关叙事形式的术语来说,其“本义”的指涉通常会被比喻性的用法所置换。

无论是作为一个词,还是作为一种行为(但我想问的是:故事是哪种行为?),叙述都会涉及线条和重复。“叙述”一词源于拉丁文中的“narrare”,意为“进行叙述”。后者源于“gnarus”,指称“了解”或者“专家”,其词根为“gno-”。亚里士多德用于描述悲剧中“发现”的“anagnorisis”一词具有同样的词根。“叙述”一词意为“对某事进行口头或书面的描写;讲述(一个故事)”。它是一个词语家族中的一员,其他成员有“能够”、“研究”、“狡猾”、“认识范围”、“感觉”、“教养”、“看法”、“认识”、“神秘的直觉”、“诊断”、“gnomon”(意为“日晷指针”、“审判员”、“指示者”或“磐折形”[由平行四边形的一角截去较小的相似平行四边形所余的图形])、“physiognomy”(意指根据脸部特征来判断性格的观相术或者脸部特征本身)、“常规”、“标准的”(源于拉丁词“norma”,意为测量之杖、尺子)。“叙述”这一概念暗含判断、阐释、复杂的时间性和重复等因素。叙述就是回顾已经发生的一串真实事件或者虚构出来的事件。与此同时,这串事件被阐释,正如日晷指针标示时间,阐释太阳,或更确切地说,是阐释其自身在阻断阳光时所产生的不断移动的阴影。叙述是神秘的直觉,由无所不知的人来重述事件。叙述也是诊断,即通过对符号的识别性解读来进行鉴别和阐释。叙述者是明白之人,但却往往说出或者写出谜一般的话或者隐喻。尽管从表面上看,这些话于分清晰明白地表达了其所指,但读者却不得不设法解开其中的谜。这种解谜是另一种叙述,是读者在阅读时对自己讲述的故事,本人在此所做的就是对叙述的难题进行叙述。

我们总是将叙述想像为某种理想的线条,在这根两点成一线的笔直狭窄的线条上,也许会出现各种离题或者偏离。叙述难题的产生与这种模棱两可的想法不无关系。叙述难题也来自于我们对叙事线条的另一种模棱两可的看法。我们一方面将叙事线条视为叙述出来的一串事件,同时又将之视为一串文字或者叙述单位本身,即语言对外在事件的重复。热拉尔·热奈特和其他叙事学家参照克里斯琴·梅兹在研究电影时的做法,重新引入了指称叙述的希腊词语

“diegesis”, 该词在英文中的形式为“diegesis”。亚里士多德在《修辞学》中使用了这一词语, 以表达一种“陈述”, 譬如证人在法庭上的证词。这一词语也出现在柏拉图《理想国》第3卷的一个关键性片断中(详见下文)。在重新引入之前, 该词在英文中早已销声匿迹, 但其近亲“exegesis”(注释)一词却存活至今。这两个词均源于希腊词“hēgeisthai”(引导)。这一希腊词先前指涉“追踪”, 词根为“sag-”, 意为“找出”。我们不妨用德莱顿那句精彩的话来形容任何叙述: “追捕一只野兽为目标”。这从另一个角度证实了亚里士多德所说的, 任何对“摹仿”的阐释都需要着眼于其结局。源于“sag-”这一词根的其他词有“找寻”、“缘故”、“捉住”、“彻底搜寻”、“预示”、“敏锐”和“霸权”。希腊词“exēgeisthai”意为“引路”、“详述”。注释(exegesis)一词指将意义从文本中引出或者抽出。“diegesis”(叙述)一词中的“di-”源于“dia-”, 意为“通过”。叙述沿着一条现成的路径从头到尾重新追溯事件, 从而讲出一个故事。任何讲述都是重述。最为直截了当的叙事也是重复, 是对业已完成的旅程之重复。

在《辞格之三》的《叙事话语》一文中^③, 热拉尔·热奈特对于小说中的时序、速度、时间结构、叙事时态、语态等方面的复杂性进行了在我看来最为全面和敏锐的描述。这些复杂性的根源在于任何叙事都属于第二手性质, 而且以其所讲述之事的不在场为前提。正如热奈特所示, 这种从一开始就有的复杂性导致再度双重、再度追寻或者再度追踪, 由此带来理论上无限的复杂性。热奈特是我曾称为“精明而谨慎的”批评家^④中最杰出的一位。他最为精明之处就是将自己描述的才能用于理清叙事中的复杂问题。叙述学家们一直锲而不舍地从事着同样的工作, 热奈特可以说是这一群体的代表人物。热奈特具有令人钦佩的创造性, 他为复杂的叙事形式找寻或者发明了一系列术语: 预叙、转喻、倒叙、省叙、叙事、元叙事, 如此等等。这些术语的不规范使它们难以得到普及推广, 因此变成了一个僵化的系统。热奈特苦心创造了它们, 而它们累赘的复杂性对此也许是隐含的反讽。另一方面, 通过标明人们通常忽略的一些叙事特征, 这些术语使人们意识到, 一个貌似简单的小说或短篇故事实际上极为错综复杂。热奈特的研究带有叙事学的一个通病, 即它暗示对于叙事特征的详

有单一叙事线条里的双重性问题,以及通过采用数位叙述者、引言、信件和日记等手法所造成的叙述声音的双重性问题),涉及制造叙事线条的手法以及该线条与其摹仿对象之间的关系的问题。在后面的章节中,我们将对这些复杂的问题进行更为详细的探讨。如前所述,即便是最为笔直的叙事线条,最为直截了当的叙事,也是对先前存在或者假定先前存在的真正历史事件之线条的重现。

在所有这些领域里,传统上认为叙事线条的组合,依据的是有关开头、中部和结尾的一体化概念,以及内在的根据、情理或者真理。亚里士多德在《诗学》中确定了这些概念,它们在我们的传统中经久不变。“逻各斯”(logos)这一希腊词所涵盖的正是这些概念。无论以上文中提及的任何方式来使叙事线条双重化(如下文所示,这样的双重性无所不在),它都会颠覆逻各斯的秩序,将偏心、离心、非理性或无理性、对话性或非逻辑性的因素引入中心化的、逻辑的、独白性的因素之中。如下文列举的例子所示,这种双重性带来死亡,带来一种神秘的体验,它造成创作之源的消失,并对作者的权威提出了挑战。对于男性作者或叙述者来说,这意味着阉割或对阉割的恐惧,因为依据弗洛伊德的定律,双重或分开意味着缺席,意味着努力避免造成损失的损失。^⑤这种双重性也具有《圣经》性质。在探究如何采用有关线条的术语来描述叙述时,我们不妨引用《撒母耳记下》第8章第2段中一个奇特的片断:“他猛击摩押人,将他们扔到地上,用绳子量一量;量二绳的,他会让其死,量一绳的,他会让其活。”根据这种怪诞的按比例裁定法,线条成了度量生与死的标准。在这张普洛克路斯忒斯的丈量床上^⑥,生存有赖于一根单一线条。若超越单线,到达双线,死亡就会接踵而至。这样看来,线条的双重性仿佛是致命的。一根生命线,一旦双重起来,就成了死亡线。然而,讲故事的叙事线条总是具有双重性,它由死亡来测定,或者说,它是测定是否处死的丈量器。这是一个缺乏平衡的怪诞的组织系统。在这里,两个单一,两条有限的生命线便构成毫无理性的死亡,人们既想得到它又对它感到恐惧。在梦中,阳具及其象征物的增多同时表达了害怕失去它的恐惧和希望失去它的隐秘的愿望。与此相同,在弗洛伊德的《超越快乐原则》中,阉割的恐惧和愿望是死之愿的面具,即线条的终结。死

之愿就是想得到自我消亡所带来的无限的欢悦。

注释：

① Henry James, *The Complete Tale*, ed Leon Edel (Philadelphia: J. B. Lippincott, 1964), 9:317.

② 参见 *Ariadne's Thread* 第 1 章 (New Haven: Yale University Press, 1992), 1—27。

③ Gérard Genette, "Discours du récit," *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), 65—273; Gérard Genette, *Narrative Discourse*, trans Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University Press, 1980).

④ 参见拙文 "Stevens' Rock and Criticism as Cure: II," *Georgia Review* (1976) 30:330—48, reprinted in *Theory Now and Then* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1991), 117—31。

⑤ 参见 Sigmund Freud, "The Uncanny," trans. Abx Strachey, *Collected Papers* (New York: Basic Books, 1959)。

⑥ 普洛克路斯忒斯是有关忒修斯的希腊神话中的一强盗。他让过路人都躺到他的床上,根据床的尺寸把过路人或是砍去一段,或是伸长。——译注

第三章 线条的末尾

让我们首先看看线条的末尾。无论是在“理论”上，还是就某部小说或某一时期的小说而言，对于叙事的末尾都很难下定论，这决不是偶然的。只需看看描述叙事末尾的最为常用的术语，就可看出结尾的困境。譬如，自亚里士多德的《诗学》以降，不少批评家采用打了结或解开了结的线来描述叙事线条。^①“每部悲剧都可分为两部分——复杂症结(désis)和解开症结或者结局(lysis)。处于行动(action)之外的事件不断与行动之中的某一部分相结合，构成复杂症结，余下的部分就是解开症结。”(第65页)^②这一组成复杂症结或者缠结线条的过程究竟在何地结束，而解结的过程又究竟在何地开始呢？亚里士多德暗示有的叙事过程有可能自始至终都在解结。在这样的叙事作品中，正文一开始就是从打结到解结的“转折点”，复杂症结只是作为前提存在于行动开始之前：

我所说的“复杂症结”始于行动开始之际，一直延续到命运从幸运变为不幸的转折点。“解开症结”则是从这一转折点开始，一直到结尾。照这样看，在提奥德克台斯(Theodectes)所著《林克尤斯》(Lynceus)一剧中，复杂症结由作为该剧前提的一系列事件组成，即先是捉住了小孩，然后又……[解开症结]始于对谋杀的控告，一直到剧终。(第65页)

十分奇怪而且颇含矛盾意味的是，故事结尾开始之际在这里变成了开头开始之时。整出剧都是结尾，因此开头之时就是结尾之际。这一既是开头又是结尾的开端必然要以前面发生的事件为前提，否则无法开始结尾。在这一模式中，很难显示或者辨认由缠结到解结的转折，因为这两个过程相互交织，合为一体。这就像“articulate”这个

双重对立之词,它同时指涉“把……放在一起”和“把……拆散”。在剧中难以看出缠结和解结的转折点,因为它遍布于全剧之始终。观众所关注的任何一点都是既打结又解结的转折点。这也说明,任何叙事都无法显示其开头或者结尾。它总是“从中间”开始和结束,将处于自身之外的自身的一部分视为“未来的先前”(详见下文)。

这些结尾的难题致使批评家争论不休:究竟某部小说或者某一时期的小说的结尾是封闭式的还是开放式的?此外,一部表面上看起来具有封闭式结尾的小说,仿佛总是能够重新开放,这使结尾的问题变得更为错综复杂。弗吉尼亚·伍尔夫在《远航》中,似乎已经写完了黛洛维一家的故事,但多年之后,她又重新开始,写出了《黛洛维夫人》一书。安东尼·特罗洛普也许是惟一一位写出了封闭式结尾的小说家,但在巴塞特郡系列小说和议会系列小说中,某些在前面的小说里好像已经划上了完整句号的人物,在后面的小说里又重新登场。伊丽莎白·盖斯凯尔的《克兰福德镇》看起来已经大功告成,彻底收场了,但10年之后,由于其续篇《克兰福德的鸟笼》的出台,它本身的完整性被悄然打破。《克兰福德的鸟笼》所写的正是“囚禁于笼”或者封闭的不可能性。在本书的末尾,我将对《克兰福德镇》及其续篇进行解读。

在《养老院院长》的最后一章,特罗洛普开篇说的第一句话就是:“我们的故事现在已经讲完了,剩下的只是得把这个小故事分散的线条收拢,打成一个恰当的结。”^③在特罗洛普看来,故事的结尾就是打结。与此相反,在亚里士多德看来,叙事或者戏剧行动的结尾是解开症结,即水落石出的收场。17世纪时,赫利奥多罗斯^④那部拜占庭式的错综复杂的小说曾风行一时,其魅力就在于水落石出给人带来的快感。在读这部最早的小说时,缠结不清的叙事线条和以假面目出现的人物组成令人困惑不已的迷宫。可突然间,真相大白,读者顿时感受到一种拨开迷雾见太阳的欢悦。与这种欢悦相类似,当我们明白一个笑话时,也会突然开怀大笑;当我们解开谜语、悟出隐喻的要旨时,或者读侦探小说读到最后终于发现“是他干的”时,也会产生这种突如其来的快感。还有一种与此相反但同样强烈的快感,它源于故事的结局,即把繁杂的故事线条有条不紊、一根不漏地收拢在一

起。

就有关叙事结尾的主要的比喻来说,为何会出现“解决”、“分解”、“解决/分解”(resolve)这些充满矛盾的概念呢?故事一直朝着结尾发展,最后真相大白,回归原位。为何我们无法对这一时刻进行明白确切的描述呢?这一时刻重新确定人物之间的关系,并最终决定人物的命运。这一最终的打结/解结给人一种结尾的感觉^⑤,给全文带来一种回顾性的整体感。这样的结尾往往是有情人终成眷属或者死亡。然而,真正具有结束功能的结尾必须同时具有两种面目:一方面,它看起来是一个齐整的结,将所有的线条都收拢在一起,所有的人物都得到了交代;同时,它看起来又是解结,将缠结在一起的叙事线条梳理整齐,使它们清晰可辨,根根闪亮,一切神秘难解之事均真相大白。

我们之所以很难断定一部叙事作品的结尾究竟是解结还是收拢打结,是因为无法判断该叙事究竟是否完整。倘若结尾被视为费尽心机打成的结,那么这个结又总能被叙述者或后续事件重新解开,被重新解释。倘若结尾被视为对线条的梳理,那么梳理出来的就不会是一根松散的线条,而会是无数根并列的线条,但全都可以再次打结。如果一个故事的结尾是婚姻这种打结的形式,那么它同时也是繁衍子孙后代的另一个循环的开始。乔治·艾略特在《米德尔马契》行将结束时说:“每一个界线都既是终止,又是开始。”^⑥死亡看上去是确定无疑的终结,但总会留下某位沉思冥想或者困惑不解的尚存者,某位正在读墓碑上碑文的人。华兹华斯的《温南德的男孩》和埃米莉·勃朗特的《呼啸山庄》的结尾正是这种情况。同样,在哈代的《德伯家的苔丝》的结尾之处,安吉尔·克莱和莉莎·露默默地凝视着远处的一面黑旗,那是苔丝被处以极刑的标志。死亡是最为让人困惑、最为开放的结局。它以最为神秘的戏剧化方式表明,结尾作为整个故事清晰度的基础和根据,总是逃遁后退,消失不见。对于作者或读者来说,至多只能得到福兰克·克莫德所说的那么一种“结尾的感觉”(这个短语很精彩,黑体为笔者所加)。倘若只能得到一种结尾的感觉,那么也就很可能是受到了一种梦幻式终结的蒙骗。

究竟是打结还是解结——我们根本无法在这两个比喻中进行选

择。小说家和小说批评家需要而且是同时需要这两个比喻，他们不断在两种结尾之间来回摆动。且以特罗洛普为例，他在写《养老院院长》时，先给出了一个很贴切的将线条束住的比喻，然后又请读者任意想像该故事的结局，从而再次解结，让故事重新开始：“我们不用再叙述众多的人物，或者惊心动魄的事件。若不是因为约定俗成的做法，我们本可以让所有关心的人凭想像力去推测：巴塞特郡的事情究竟是如何安排的。”（第259页）。特罗洛普一方面下净利落地将小说收住，另一方面又让读者用想像力将它打开。引人注目的是，他也让自己驰骋的想象力重新打开所写的小说。多年写作而成的整个巴塞特郡系列小说一直都在不断地打开看起来已经关闭了的事件。譬如，在《养老院院长》中，埃莉诺·哈丁在与约翰·博尔德喜结良缘之后，她的故事看上去已经结束，但在《巴塞特寺院》这一小说中，博尔德的去世和阿拉宾对她的追求又重新打开了她的故事。在《养老院院长》的结尾，塞普迪默斯·哈丁的故事好像已经划上了一个完整的句号，但多年以后，在《巴塞特最后的纪事》中，他的故事才真正地完结。

另一个有双重对照意义的词“ravel”（弄清、使错综复杂、纠结、解开）暗含丁有关结尾的所有这些问题。“ravel”一词与它的反义词“unravel”具有同样的意思，这可见于莎士比亚的诗行：“忧虑的乱丝错综复杂，睡眠将其编织。”^①表示相反动作的前缀“un-”并未给“ravel”一词增添任何意思。无论我们是说将一个故事“ravel up”还是说将一个故事“unravel”，表达出来的意思完全相同。不管加上多少个表示否定的前缀“un-”（unravel, un-unravel, un-un-unravel, 等等），试图将该词的词义变成封闭性的，都不会成功。同样，任何小说都无法毫不含糊地结束，也无法毫不含糊地不结束。在描述某一时期小说的特征时，人们总会关注该时期的小说究竟是具有封闭式的结尾还是开放式的结尾。但这种做法从一开始就会遇到障碍，因为根本无法确切判断一个叙事究竟是封闭的还是开放的。对于结尾的分析倘若足够深入，总会陷入这样的困境，即根本无法确定该故事是否确实已经完结。

注释：

① 本章与 Neil Hertz 的佳作 *The End of the Line* (New York: Columbia Univ. Press, 1985) 具有同样的标题, 特向该书致意。

② “Desis”和“lysis”这两个希腊词分别指涉“打结”和“解开”。“Lysis”是一些英文词的词根, 包括“分析”(analysis)和“麻痹”(paralysis)。

③ Anthony Trollope, *The Warden*, World's Classics (London: Oxford Univ. Press, 1963), 259.

④ 赫利奥多罗斯(Heliodorus), 罗马统治时期的希腊小说家。——译注

⑤ 我在此参考的当然是 Frank Kermode 评论叙事结尾的那本书: *The Sense of an Ending* (New York: Oxford Univ. Press, 1967)。

⑥ George Eliot, “Finale,” *Middlemarch* (Harmondsworth, England: Penguin, 1974).

⑦ 《麦克白》第2幕第2场, 第36行。

第四章 开 头

在探讨了结尾之后,让我们回过头来看看叙事的开头。倘若就结尾而言,讲故事的人只能突然停止讲述,倘若在结尾处出现类似“从那以后,他们就幸福地生活下去了”的套话,用于匆忙遮掩结尾之空白或者松散,那么叙述者也同样只能任意武断地开场。爱德华·赛义德在其令人叫绝的《开头》一书中,以及雅克·德里达在为《播撒》一书所写的题为“书外”的序言中^①,探讨了故事的开头这一错综复杂的问题。虽然这是一个概念上或者理论上的问题,但也涉及在阐述概念的过程中比喻性语言的内在作用。此外,它也与讲故事的实际困难有关。德里达在《书外》一文中探讨了黑格尔的序言和导论、为导论所作的序言,以及导论之导论。它们体现了哲学范畴里开头难这一问题。保尔·瓦莱里所著《达芬奇创作方法导论》^②一文也涉及了同样的问题。诚然,瓦莱里在文中既关注叙事的开头,也关注叙事的连贯性。开头涉及一个悖论:既然是开头,就必须有当时在场和事先存在的事件,由其构成故事生成的源泉或支配力,为故事的发展奠定基础。这一事先存在的基础自身需要先前的基础作为依托,这样就会没完没了地回退。小说家甚或不得不一步步顺着叙事线条回溯,但永远也找不到任何线外之物来支撑该叙事线条。此外,正如安东尼·特罗洛普在《他是不是波彭乔伊?》一书的开头所说的,“从中间开始叙述”这一传统的权宜之计只能暂时延缓必不可少的扼要重述:

在讲故事时,我希望读者事先就知道某一阶段之前的所有细节,或者可以假定他知道……。作者经常采用“从中间开始叙述”这一技巧,有时一写就是一两章之长,但迟早得折回去,再次从开头写起。然而,在极其精彩地写下了数页之后,再折回去,这显得有些笨拙。读者这时可能已被源远流长的家族史或长篇的乡

上风情描述所吸引。当作者再折回去时,读者难免会产生一种上当受骗的感觉。这就像一个人在吃了山鹑、鱼子酱和奶酪通心粉之后,又要让他吃炖羊肉。我的看法是,倘若炖羊肉是必不可缺的一道菜,就应该先上……。应该把上百个细小的事件点点滴滴地输入读者的大脑。我希望这种输入通常是在读者无所察觉的情况下完成的。^③

从特罗洛普这段话的自相矛盾之处,我们可以看到他对开头感到困惑不安。作者需要给读者一种虚记忆或者假记忆,即这么一种信息:它既像作为第一道菜的炖羊肉那样引人注目,又像静脉点滴那样不知不觉地暗中输入读者的大脑,以便让读者感到自己在开始读这本书之前,就已经得知了这些信息。故事的开头既身处叙事文本之内,又身处其之外。倘若小说家突如其来地开场,描写一个人物把另一个人物扔到了窗外,他迟早需要解释是谁扔的谁,为何这么做。正如斯特恩所悉知,这种解释会导致无穷无尽的回退,致使作者除了通过想像中的“仿佛是”来虚设之外,永远不可能为故事的发展建立一个事先存在的坚实桩基。叙事作品以各种方式来遮盖这种不可能,它也意味着故事不可能真正地开始。开头既需要作为叙事的一部分身处故事之内,又需要作为先于故事存在的生成基础而身处故事之外。这种生成基础是父子关系的源头,或是吐丝织网的母蜘蛛。当身处故事之内时,开头就不成其为生成基础或者源头,而是任意的开场,就像是在缺乏岸上支撑点的情况下,从河流中间开始架桥。当身处故事之外时,开头就不会真正构成叙事线条的一部分。它与叙事线条相分离,就像是一个与架设这座桥梁无关的塔桩或者桥台。任何叙事的开头都巧妙地遮盖了源头的缺失所造成的空白。这一空白一方面作为基础的缺失而处于文本的线条之外,另一方面又作为不完整的信息所组成的松散的线股而处于文本的线条之内。这些松散的线股将我们引向尚未叙述的过去。

索伦·克尔凯郭尔^④这位哲学小说家或小说哲学家最为精彩地表达了开头之不可能,任何开头都会面对由这种不可能所造成的空隙。在《此或彼》一书开场不久,克尔凯郭尔,或更确切地说,是“甲”,

即他的具有反讽性的“他我”(alter ego)进行了“出神入迷的讲座”。他说明黑格尔的辩证法有赖于“扬弃”之类的叙事术语或者概念,从而喜剧般地破除了该辩证法的确定性。在分裂为产生辩证运动或叙事运动的两个对立面之前,“甲”建构了一个虚拟的永恒困境。这一困境使产生对立面的运动变得毫无意义。它导致哲学与叙事均永远无法开始,也无法发展。倘若哲学与叙事违抗逻辑,依然开始发展,那么,这个自我构建出来的永远悬置的困境就再也不会让它们停下来。在克尔凯郭尔的“讲座”中所出现的“哲学”一词全都可以用“叙事”一词来替代。该讲座可谓说明了讲述故事与哲学研究都是死胡同。但人们并不会因此放弃研究哲学或者讲述故事,绝对不会那样做。

(“甲”,即《此或彼》中的“此”说道)当我说我并不发自我的原则时,这不应当从与一个发自这个原则的进程相反的方面来理解,它是这个原则本身的消极表述,通过这样的表述,这个原则要从与发自这个原则的进程或非进程同样相反的方面来领会。我并不发自我的原则;假如我这样做,我会后悔,假如我不这样做,我同样也会后悔。因此,尊敬的听众,假如你们当中有人认为是我的话听起来有什么道理,那只是表明他没有哲学(换为:叙事)方面的天赋。假如有人认为我的话听起来像是在向前运动,那也表明同样的情况。虽然我的话停顿不前,但现在我还是要向我的知音听众揭示一个永恒的真理,它使本哲学(叙事)囿于自身之内,不给更高的哲学(叙事)留任何余地。假如我发自我的原则,我会发现根本不可能停下来;倘若停下来,我会后悔;倘若不停下来,我同样也会后悔,如此等等。但因为我从未开始,因此也就永远不会停止;我永远的开始与永远的停止完全一样。经验告诉我们,哲学(叙事)之开头并不难,一点都不难。它从零开始,因此随时可以开始。然而,一旦开始,哲学(叙事)和哲学家(叙事学家)就难以停下来。这一困难在本人的哲学中不存在。如果我现在停下来,有人相信我真的停了,那就证明他缺乏思辨性洞察力。我不会现在停止,因为我一开始就停止了。^⑤

克尔凯郭尔(或者“甲”)就这样精彩地、喜剧性地说明了不可能产生一根延续不断的哲学线条。他一开始就采用了那个最为中心的小说主题——求婚、结婚和传宗接代——来说明开头之难：“假如你结婚，你会后悔；假如你不结婚，你也会后悔；假如你结婚或者不结婚，你同样都会后悔。”^⑥如果克尔凯郭尔(或者“甲”)通过将“隐藏于”叙事概念之中的前提性比喻展示出来的方式来摧毁辩证法，那么我们也可以反过头来揭示故事如何成为辩证运动的叙事版本，以此来摧毁叙事或者揭示它如何将自身摧毁。正如克尔凯郭尔所论证的，这样的运动从一开始就不能也不会向前或向外发展。小说与辩证法一样，有赖于历代循环、父子关系、母子或者母女关系。^⑦这是对回顾过程的摹仿，它将过去推向未来，以构成一个回顾性的前景或者未来的先前。如果哲学是隐蔽的讲述故事，那么叙事的组织原则也是哲学的和辩证的，彻头彻尾的“形而上学”的。同时，克尔凯郭尔强调根本无法逃脱“后悔”，无论你是研究哲学、讲述故事，还是求婚或干其他事情。克尔凯郭尔在描述求婚给人带来的后悔之意时，心里明白在说什么，但他对此没有任何亲身经历。他只是后悔自己没有结婚，未能体验到究竟自己会不会对婚姻感到后悔。“后悔”一词指涉由于无法退回原位重新开始(或者不开始)而产生的强烈痛苦，伴随而来的还有一种痛苦，即心里明白这一切都无关紧要，因为开始与不开始其实是一回事。这两种后悔的情感都永恒不变，对人有强烈影响，而不仅仅是理论上的难题困境。无论做什么还是想什么，你都会为自己所做之事和忍住未做之事感到后悔。

注释：

① Edward W. Said, *Beginnings* (New York: Basic Books, 1975); Jacques Derrida, "Hors livre: Préfaces," *La Dissémination* (Paris: Seuil, 1972), 7-67.

② Paul Valéry, "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci," *Oeuvres*, P.éiade ed. (Paris: Gallimard, 1957), I: 1153-99.

③ Anthony Trollope, *Is He Popenjoy?* World's Classics (London: Oxford University Press, 1944), 1-2.

④ 克尔凯郭尔(S. Kierkegaard, 1813-1855), 丹麦哲学家——译注

⑤ Soren Kierkegaard, *Either/Or*, trans. David F. Swenson and Lillian Marvin Swenson (Princeton: Princeton University Press, 1971), 1: 36.

⑥ *Either/Or*, 1:37.

⑦ 塞缪尔·威伯写了篇题为《本雅明的〈译者的任务〉》的才华横溢的论文(未发表),文中论及斯特恩在《项狄传》中打破了这根关系线,宣称它只朝一个方向走。孩子与父母相关,但父母与孩子无关:“特音汤勒玛斯说,自然规律的基本原理是:事物不往上走,仅往下传;毫无疑问,无论这是否有道理,就是由于这个原因,孩子可能是父母的骨血和种子,但父母不是孩子的骨血和种子;因为父母不是孩子所生,但孩子是父母所生”(Laurence Sterne, *The Life and Times of Tristram Shandy* [Harmondsworth, England: Penguin, 1967], 326)。威伯采用了这个比喻来描述本雅明文中翻译与原文之间的奇特关系。翻译与原文相关,但原文与译文并无亲缘关系。在下文探讨叙事的中部时,我也会论及《项狄传》,但我用的版本是霍沃德·安德森的诺顿译注版,而不是威伯所引用的企鹅版。

第五章 中 部

在探讨了结尾与开头之后,让我们看看线条的中部。如果爱德华·赛义德说明了开头如何成问题,福兰克·克莫德又勉强接受了结尾的感觉(而不是结尾本身),那么我们将看到中间部分的连贯性是个更为复杂的问题。下面各章将分别探讨处于开头和结尾之间的叙事中部之方方面面的问题。首先,将探讨涉及中部的一些大的问题。我们不妨像探讨开头那样,暂且借用索伦·克尔凯郭尔的著述这把友好但绝非滴水不漏的大伞,来为中部遮风挡雨。在《此或彼》中,“甲”说道:“我的生活毫无意义。当我回顾走过的不同阶段时,感到自己的一生就像是字典中的‘Schnur’一词。该词有两个意思,一为绳子,二为儿媳。惟一的遗憾是,‘Schnur’一词还缺少另外两个应有的意思:一是骆驼,二是尘刷。”^①

无论是在叙事作品和生活中,还是在词语中,意义都取决于连贯性,取决于由一连串同质成分组成的一根完整无缺的线条。由于人们对连贯性有着极为强烈的需求,因此无论先后出现的东西多么杂乱无章,人们都会在其中找到某种秩序。譬如,人们也许会注意到,一位儿媳的确是一根绳子,与詹姆斯的“ficelle”(绳子、手段)一词的意思很接近。若要维系从父到子到孙的血统上的连贯性,没有血缘关系的儿媳也是必不可缺的工具。毋庸置疑,倘若有那么一点灵性,就完全可以将“骆驼”和“尘刷”收入“Schnur”一词的词义线条中去。骆驼自然是——地转至另一地的工具之一。就尘刷来说,也许很难设想它是骆驼毛做的(这样它就会进一步置换骆驼),但是,毫无疑问,儿媳都应该熟练地使用尘刷来保持房间这一传宗接代之地的整洁。如果有那么一点灵性,就可以将任何杂乱无章的一组东西组成一根有序的线条。

要将处于开头和结尾之间的一系列叙事成分组成一个连贯的整

体，会遇到困难，其原因之一在于难以确立一个原则来准确判断什么是不相干的成分，而不在于有可能出现支离破碎或者离题无关的成分。安东尼·特罗洛普说：“在小说中，不应该有插曲式的事件”。在说这话时，他充满感人的自信，认为自己能够将“插曲式的事件”与笔直狭窄的主要故事线条区分开来。^②特罗洛普在讲故事时，虽然重点干分突出，但往往巧夺天工，采用多重情节。这样一来，无论从哪个单一情节的角度来看，小说中都充满“插曲式的事件”。它们与特定的单一情节的主要联系纽带为主题关联或者回声。罗兰·巴特告诉我们，只要下点功夫，看上去最不相关的细节也能显得相关。^③既然如此，又怎么能说某个事件肯定是无法收入主线条的插曲性事件或所谓“不相关的细节”呢？面对一部小说，既可从作者写作的角度来看，也可从读者阅读的角度来看，还可将小说视为对一系列历史事件的客观写照，或对某人一生的摹仿，或者视为“用一块完整的布”来建构的连贯故事。但无论从什么角度，人们都可能会采用因果链或者有机生长的模式来描述叙事之合乎人意的连贯性。人们将线性连贯性视为理所当然，很容易将之强加于一组从另一角度看上去杂乱无章、支离破碎的叙事片断。

情节、双重情节、从属情节、叙事线条、行动图形或曲线、事件的链条——这些都是一个令人信服的意象的不同版本。这些术语将故事描述为一根线条，它可以被投射、标绘或者图解为连续不断的一根空间曲线或锯齿型线条——总之，是某种形状的可视图形。这一意象在西方思想中有源远流长的历史，其各种形式传宗接代般的组成一根绵延不断的长线。追根溯源，这根长线来自西方文化的两个源头，即古希腊文化和犹太文化。《圣经》之“诗篇”中的“为我量地界的绳子落到了佳美之处，我的产业实在美好”（第16篇第6段），经常被后人回应，几乎成了陈词滥调。譬如，在安东尼·特罗洛普的《巴塞特最后的纪事》中，当克罗利（Josiah Crawley）被诬告为窃贼后，他颠倒了这一比喻，为自己申冤。他说：“我的上帝，究竟我干了什么对不起您的事情，以至于我的绳子会被扔到如此可怕的地方来？”^④希腊线条包括柏拉图的《理想国》里两度分叉的辩证性线条，以及描述历史性叙事的“diegesis”这一希腊词中所暗含的线条意象。如前所述，

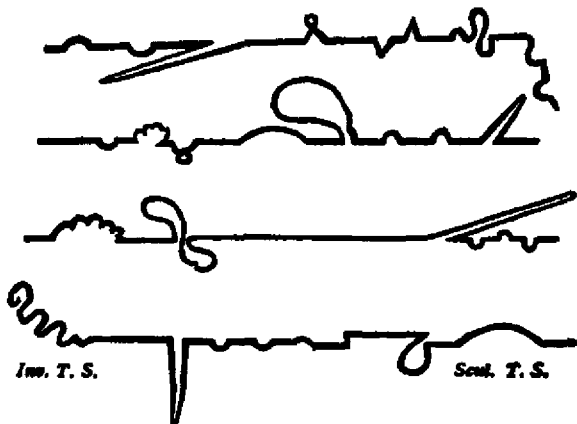
该词的暗含意义为：一段历史或一个故事的功能在于引出或者过后追踪线条中的事件。在此之后，有但丁的《炼狱》中的螺旋式路径和邓恩的圆规线。让我们跳过这一中间时期的各种线条，接下来就是与小说这一文类密切相联的现代线条，它贯穿 19 世纪与 20 世纪文学的发展历程。这根线条始于贺加斯^⑤优美高雅的线条，到斯特恩在作品中对这些线条的戏仿，到埃德蒙·伯克^⑥，到施莱格尔颇具艺术性的涡卷线状图案和歌德的螺旋形图案，然后是巴尔扎克，他在《驴皮记》的卷首引用了特利姆丁士在空中挥舞出来的线条。再到波德莱尔的酒神杖，再到亨利·詹姆士的地毯中的图案，然后是托马斯·哈代作品中的家系、地形和面相等方面的线条。在美国，有一条绝妙的支线，它始于爱伦·坡(E. A. Poe)的涡卷线状图案，到爱默生的“圆圈”（“可以将自然界看做一个同心圆组成的系统”），再到惠特曼《从那永久摇荡着的摇篮里》一诗中以及其他诗篇中的海岸线，然后是史蒂文斯在《塔拉普沙的群星》中对爱默生和惠特曼的挑战（“群星之间的线条是笔直的、快速的……/ 心灵就此达到了纯朴的境界”），再到安蒙斯(Ammons)令人赞叹、丰富多彩的“线条”，它在弯来绕去，交叉缠结之中疯狂增长：“线条相互探测、交叉、平行、缠绕，积成一堆，乱成一团”。^⑦

劳伦斯·斯特恩和弗雷德里希·施莱格尔就这个意象给线条增添了何意进行了探索。在这两位作者的眼里，写作或者阅读小说、故事进程、生活轨迹均可通过内外敌对力量的抗衡，能动地生产出一根细线，并逐渐演化为一个可视图形。它向理论阐释打开大门，也就是说，让旁观者或叙述者从理论上建构出其统一性。“理论”(theory)一词源于希腊词“theastai”，为注意、观察之意。该希腊词的词根为“thea”，意指观看。“剧院”一词源于同一词根。理论化是看清事物的一种途径。换个角度来看，写作、阅读、生活、写下某人的一生或一段历史，都可视为在重新追踪一根已经生产出来的线条。如前所述，追踪会留下一条路线；重新追踪就是沿着这条现有路线向前走。其模棱两可之处在于：首次出现的东西又已经是第二次出现；事件总是已经发生，这样才能重新追踪，既属于开拓新路径，又总是在沿着旧路径向前走。叙事线条往往被描述为生产、表演或者即席演出。在

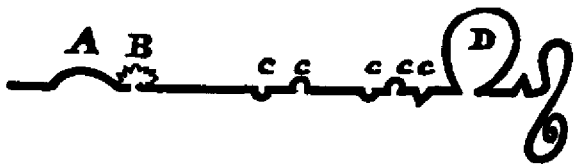
说明环绕锥体的螺旋线：螺旋形线条带着渐近的渴望环绕圆锥体，它是圆锥体的象征，是符号之符号。而圆锥体却出乎意料地象征女性形体美的原型维纳斯。贺加斯画上的题词说：“以圆锥体形式出现的美之女神受到塞浦路斯岛上古代人的顶礼膜拜。”我用了“出乎意料”一词，因为圆锥体初看上去更像男性而非女性之象征。诚然，这也要看你究竟是将它从里朝外看视为剑，还是从外朝里看视为鞘。但这个圆锥体为“金字塔形”，它虽然越往上就变得越小，但最后不是一个尖，而是一个“小平台”。取自塔西佗的《历史》一书第2卷第3章的第一段题词为：“女神之影像没有人形，它是一团圆形的东西，像锥形之物从一个宽阔的底座向上升腾，越变越小，直至一个小平台。其意义颇为令人疑惑。”第二段题词取自马克西姆斯·泰里厄斯的《论文集》：“维纳斯受到帕福斯人的膜拜；但只能将她的影像比作由不知名的材料构成的白色金字塔。”^⑧“影像”(simulacrum)为这两段题词中的关键词，意指肖像、拷贝、圣像等人工或幻影似的模拟。维纳斯优美的形体线条，包括胸部、腰部、臀部和腿部富有诱惑力的高雅曲线都由一个空洞的圆锥体来代表。接着，是进一步的抽象化，只见一根螺旋形的线条环绕该圆锥体逐渐上升，目标是位于顶端的隐而不见的轴心或中心点，这个削平了的顶端象征锥体内部空洞。螺旋形线条永远也不会到达那个虚设的中心点，但会不停地环绕，越绕越近。

斯特恩在《项狄传》中，将这根线条拿了过来，使它脱离了其“本源”，即女性形体之神秘魅力，这一魅力由贺加斯的曲线表现为象征缺席的符号之符号。斯特恩用贺加斯的线条构成一个意象，象征拉长故事、叙述线条或者生活线条。诱惑变成了生产；外部描绘变成了内部产生，换句话说，变成了叙述者事后跟着业已生成的内容向前走。在下面所引的这些片断中，斯特恩对于贺加斯的美人线条进行了极妙的喜剧性发挥。第一段引自第6卷第40章，即该卷最后一章：

我的写作现在已经有了相当大的进展。由于素食，加上几颗助人冷静的瓜果种子^⑨，毫无疑问，我一定能够将托比叔叔和我自己的故事写下去，写出一根过得去的直线。请看：



这四根线条是我在写1、2、3、4卷时留下的轨迹——在写第5卷时，我的表现相当出色——下面就是我在这一章中描述出来的线条：



可以看出，除了用A标示的曲线（那儿描述的是我到纳瓦拉的一趟旅行）——以及用B标示的锯齿形曲线（当时我与博西热尔夫人和她的男仆出去兜了兜风）——我一丁点儿也没有跑题，直到让·德·拉加斯的魔鬼领着我进去逛了一圈，这个用D标示。至于那五个小写的c所标示的小曲线和小尖角，它们仅仅是小插曲，是最伟大的政府部长们生活中迂回曲折的区区小事。与人们的所作所为相比或者与本人由A、B、D标示的离题

越界相比，它们可谓不值一提。

就跟下的最后一卷来说，我干得更为出色了——从勒菲佛尔那一插曲的结尾一直到我的托比叔叔的战役的开始，——我几乎一步都没有偏离正道。

如果我按照这样的速度来改邪归正，那么就有可能——承蒙贝内文托的魔鬼的恩准——我甚至有可能写出一条极为精彩的直线：

这是我月特意借来的书法教师的一把尺子，尽量直着画出来的一根线条，没有让它向两边歪。

这是**正确的线**，——是供基督徒行走的路径！——神学家如是说——

——品德端正的象征！西塞罗^①如是说——

——**最好的线条**！种卷心菜的人说——是从一点到另一点之间能够画出来的最短的线条，阿基米德如是说。——

但愿太太小姐们再次穿上生日套装时，能够认真考虑此事！

——这旅行真够味！

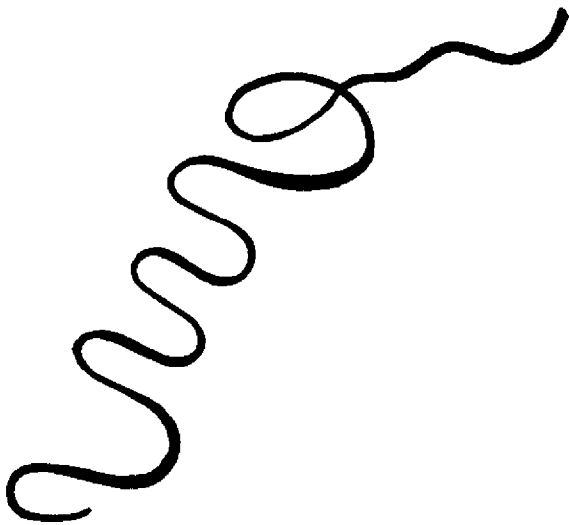
请你们告诉我，——我是说，平心静气地，在我写下本章的笔直线条之前——是由于什么错——受谁的指使——或者它是怎样发生的，你们这些所谓的智者天才一直都在用**万有引力**这根线来破坏这根直线？^②

这段描述所体现的离经叛道的智慧令人叫绝。它将异质成分强行连接起来，集中了不少有关叙事线条的比喻。但其目的并不是将这些比喻编织成一根前后一致的链条或者绳子，而是让一个比喻与其他比喻形成对照，这一系列比喻不断受到干扰，使人难以严肃认真地使用其中任何一个。虽然上面引的这片断认为自身犹如一根连贯的直线，但其节奏极不规则，频频被斯特恩的破折号和突如其来的新话题与新比喻所打断。“这旅行真够味！”在斯特恩看来，理想的叙

舒心悦快。

没有任何事情，特利姆——我的托比叔叔若有所思地说

——
 当一个男人是自由之身时——下士一边大声说，一边用手杖在空中挥舞了这么一番——



即便我父亲进行上千次深奥的演绎推理，也难以将独身生活表达得更淋漓尽致。

(第9卷第4章，第425—426页)

《项狄传》自始至终都在对所谓连贯完整的生活故事加以解构和戏仿。该书告诉我们，所有叙事线条在成形之时都有违这么一个事实：叙事无法开场，一旦开场，也无法持续向前发展。倘若它无视这些不可能，开始持续发展，它就再也无法停下来，也永远不会到达终点。特利姆下士的空中挥舞就是一个很好的例证，其不规则形状是

对贺加斯的美人轮廓线条的颠覆性戏仿。话说回来，特利姆的花体图案仍不失为一根线条。假如婚姻意味着监禁，光棍独身就意味着自由，但这种自由是对外在引力的一种反应。自由并不是到达终点——那个维纳斯线条中无穷远或者不在场的顶点，那个圆锥体的顶端。倒不如说，特利姆下士的涡卷线状图案是受到外部能量刺激的内部能量产生出来的生活线条。手杖头在内部活力对外部引力的反应下被拉来扯去，画出一根线条，它是这些不断变化的矢量之力的图示。它不同于贺加斯的线条，因为它更加弯来绕去，更不愿意走直道，更犹犹豫豫，热衷于往回走，自己绕成一个圈。此外，它没有清晰可辨的方位和行动目标。它究竟是从底部往上走还是从顶部往下走呢？特利姆下士是朝什么方向挥舞他的手杖呢？看起来像是从低处往高处舞动，但根本无法断定。

这根弯来绕去的独身线条只要保持贞节，不打结，就一直会自我建构，且具有产生子孙后代的似非而是的力量，这些子孙与他们的祖先联系的纽带为家族体貌上的相似。该家族有一个孩子，那就是巴尔扎克对特利姆下士的花体图案的“引用”，巴尔扎克把它用作《驴皮记》的卷首引语。关于这点，要说的还有很多。在后面，我会把话题转回巴尔扎克，但首先，我想探讨一下弗雷德里希·施莱格爾的线条。^④

在《诗的对话》一书(1799—1800)的“有关小说的书信”中，施莱格爾将真正的小说(在他看来，真正的小说多少相当于“浪漫主义”诗歌，包括莎士比亚和阿里奥斯托^⑤等)置于一把双重保护伞之下：斯特恩和狄德罗在斯特恩的影响下创作的《宿命论者雅克》。在此，两者之间的联系纽带为涡卷线状图案。特利姆下士的花体符号被扩展为一部真实小说的自由天然、弯来绕去的叙事线条。在施莱格爾眼里，它是浪漫主义文学的杰出形式。然而，施莱格爾的涡卷线状图案，跟贺加斯的美人线条(甚至跟特利姆下士的花体符号)一样，并非完全没有自己的动因。甚至在荒诞不经地弯来绕去之时，它依然受制于它与那个无穷远或者不在场的中心的关联。施莱格爾在谈论涡卷线状图案时，不仅想到了回教徒或者撒拉逊人的图案，还同时想到了拉斐尔的图案——在罗马梵蒂冈的凉廊里，水果、叶子、动物和花朵的缠结不清的不对称图案，设计者为拉斐尔，但完成者为其合作伙



寓言来间接地再现。正如施莱格尔书中参与对话的一个人物路多维科后来所说的：“美都是寓言式的。它最为崇高，因为它无法表述，只能通过寓言的方式表达。”^⑩

在这个观念或意象(它是作为观念的意象)中，一根线条既残缺断裂又受制于它与一个无穷远的中心的关系。这一观念或者意象在《论莱辛》一文倒数第二段中得到了精彩的表述：“就表达哲学生活的矛盾性而言，有比这样的曲线更为美妙的象征物吗？它们虽然以一定的稳定性和规律性被勾画出来，但由于其中心位于无穷远处，看上去总是残缺不全。”^⑪双曲线、正切曲线、抛物线——这些几何形状可以图示，但图形只会是残缺的，永远也不会完整，因为至少其控制点之一在无穷远处，超出了任何图形的边界。譬如，抛物线为椭圆形，其焦点位于无穷远处，而双曲线是反转的椭圆，具有两个有限焦点，还有两个从相反方向趋于无穷远的焦点，产生出两根相反的渐近线，它们沿着不同的方向趋于无穷远。另一方面，正切曲线渐渐趋近一个无穷远的点，在经过眼睛、理论或逻辑都无法看透和理解的轨迹之后，接着又魔术般地从负无穷远处再现。几何线条的名称具有明显的矛盾性。它们也是比喻的名称。这些比喻以这种或那种方式象征表达手段与所表达的意思之间的不相吻合。这一点在《新约》耶稣的寓言中或施莱格尔自己作品的片断中都显而易见。格言也是这类比喻之一。从辞源上说，格言是以确定边界为基础的定义。“horizon”(地平线；范围、界限)一词具有同样的词根。

施莱格尔的浪漫主义小说中自相矛盾、四分五裂的线条尽管是对涡卷线状图案的终极置换，但依然不失为一根线条。它仍然可以构成至少可以部分图示的叙事线条的模型。在这个意义上，它是连贯或者逻辑的一种形式，无论这种逻辑如何不同于由有限而且有形的中心所产生的线条之逻辑。后者是字面的逻辑，是对行动的摹仿性再现的逻辑，即亚里士多德对戏剧的定义中所包含的那种逻辑。然而，施莱格尔将反讽定义为“永久性旁白”的理论，或他在断简残篇中对反讽的实践，完全悬置、扰乱和分解了叙事线条。它消除了任何可以想到的中心——无论是有限的还是无穷的，可视的还是不可视的。正如我在本书第1章中所提到的，“旁白”指歌队或剧中一位演

序列需要通过有代表性的叙事来进行检验(如果确实存在这类叙事的话),以确认它究竟是不是一个能广泛涵盖叙事中部的阐释模式。这一检验有待下文来完成。

注释:

① *Either/Or*, ed. cit., I:35.

② Anthony Trollope, *An Autobiography*, ed. David Skilton (London: Penguin, 1996), 153.

③ 参见 Martin Price, "The Irrelevant Detail and the Emergence of Form," *Aspects of Narrative* (New York: Columbia University Press, 1971), 69—91; Roland Barthes, "L'Effet du réel," *Communications*, no. II(1968), 84—89.

④ Anthony Trollope, *The Last Chronicle of Barset*, *World's Classics* (London: Oxford University Press, 1961), pt. I, 74.

⑤ 贺加斯(W. Hogarth, 1697—1764),英国油画家、版画家和艺术理论家。——译注

⑥ 伯克(E. Burke, 1729—1797),英国政治家、政论家。——译注

⑦ 有关爱默生、史蒂文斯和安蒙斯的引文,见 Ralph Waldo Emerson, "Circles," *Essays: First Series, Collected Works*, ed. Joseph Slater et al. (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1979), 2: 186; Wallace Stevens, *Collected Poems* (New York: Vintage, 1990), 71; A. R. Ammons, *Collected Poems: 1951—1971* (New York: Norton, 1972), 105.

⑧ 塔西佗(Tacitus, 约 55—120),罗马历史学家。——译注

⑨ 转引自 Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, 2 vols. (New Haven and London: Yale University Press, 1970)。《美之分析》中的第一幅整版插图在 Paulson 的书中共为第 210 幅,《尾部附加物或者反高潮》在 Paulson 的书中共为第 240 幅,均在第 2 卷中。译文出现在第 1 卷第 259 页。

⑩ 据说黄瓜、南瓜、葫芦等瓜果的种子可以控制情感,冷却血液。

⑪ 西塞罗(Marcus Tullius Cicero, 前 106—前 43),罗马演说家、政治家和学者。——译注

⑫ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, ed. Howard Anderson, Norton Critical Edition (New York: Norton, 1980), 第 6 卷,第 40 章,第 333—334 页。后面出自该版本的引文将标明卷数、章数,以及页码。

⑬ 这两句话的原文是:"And make straight paths for your feet, lest that which is lame be turned out of the way"。在中国基督教协会(圣经·新约)(南京:爱德印刷有限公司,1995 年版)中的原文是"and make straight paths for your feet, so that what is lame may not be put out of joint, but rather be healed",其译文为:"也要为自己的脚,把道路修直了,使瘸子不致跛脚(或译:差路),反得痊愈"(373 页)。——译注

第六章 巴尔扎克之蛇

若要进行这样的验证,我们不妨首先看看特利姆下士的线条在被巴尔扎克用作《驴皮记》(*La Peau de chagrin*, 1831)的卷首引语之后,究竟变成了何样。这是对前文有关中部的讨论之扩展,这个(讲述故事序列之中的)新的实例也令人感到有点忧虑不安。就斯特恩的线条来说,它本身已经使贺加斯的美人线条变得缠结不清或者分崩离析。在《驴皮记》一书中,特利姆下士为象征独身自由挥舞着手杖画出来的自由自在的涡卷线状图案,先是从竖立的变成了平行的,然后又一再出现在该书的各个不同版本中。每次再版时,它都会失去一些自身原有的特征。它不再是一条没有开头和结尾的线,一条在几乎完全脱离任何引力中心的状态下,渐渐失去方向感的线。在巴尔扎克的先后引用中,或者更确切地说,在他的编辑们的先后引用中,特利姆下士的空中挥舞动作变得有目的,有组织,有根据。这一过程很像孩子们围成一圈在玩“打电话”或者(更有提示性的)“话务员”游戏时,挨着个儿悄悄地传递一个词或一个短语,从而造成该词或短语的逐渐变化。但是,为何会发生这样的变化呢?是何种因素自动激发了巴尔扎克的线条或者将它引向了一个目标呢?

在第一版(1831)中,出现的是下面的图形:



斯特恩,《项狄传》,第322章^①

该线条在1831年出的第二版以及1835和1838年的版本中,均未变

样。在 1833 年的版本中，它被略去，但又几乎原封不动地出现在 1839 和 1846 年的版本中。最后，在由亚历山大·乌西奥编辑的 1869 年的遗作版中，这根线变成了一条清晰可辨的蛇：



斯特恩，《项狄传》，第 322 章

由此可见，巴尔扎克在引用斯特恩自由自在的线条时，篡改了原文。他将原来的竖立线条变成了平行的，解开了特利姆下士线条上的结，并将原线条有的地方变粗，有的地方变细，看上去隐隐约约地像是有（遗作版中加上去的）蛇的头和尾。这是对斯特恩原文的严重歪曲。它是伪引文，是错误的引用——是文学史上的错误或者歪曲的一个实例。在《文存》^②中，热拉尔·热奈特对诸如此类的歪曲进行了详尽的剖析。那么，是否从未出现准确无误的引文呢？哪怕像我在引用巴尔扎克的卷首引语时这么小心翼翼，以求达到摄影般的准确，也难免会改变原有图形的大小和黑颜色的深浅。不管怎样，它被强行从原文本语境中切割下来；它是一段引语，而不是原文。在巴尔扎克小说的 1831、1835 和 1838 这三个版本“雷同”地重复了同一图形之后，后面各版中出现的图形都只是大致相同而非完全相同。最后，该线条被左右换了个方向，成为一条有叉形舌头等部位的蛇。这最终的歪曲显然出自乌西奥这位编辑之手。在 1907 年的一篇文章中，斯布尔伯希·德·卢文尤指出，乌西奥“确定无疑地相信 *peau de chagrin* 只会是蛇皮，也许他认为卷首引语的目的就在于说明这一点！”^③

这个逐渐扭曲原文的过程究竟有何意义呢？巴尔扎克赋予了斯特恩的线条何种含义呢？特利姆下士的线条之不规则使其成为某种自然符号或者象形文字。正如项狄所言，它通过在空中毫无拘束的运动，对独身生活表达得比“我父亲上千次深奥的演绎推理”还要淋漓尽致。这种体现和传递信息的能力是任何符号的基本特性，它不

可避免地涉及重复之可能性。任何符号都召唤重复。任何符号看上去都具有将自身“原”意传给其复制品的能力,这是符号的本质所在。有符号就会有重复。甚至当一个符号“首次”出现时,就已经内含重复性,暗暗地指向其前其后的复制。另一方面,只要语境或者符号的物质载体等因素不同,对符号的重复就不会完全相同。重复链本身便包含了逐渐歪曲原符号乃至其意思的可能性,甚至必要性。情况的确如此,尽管人们认为一个符号的意思在于它与邻近符号之间的差异,而不是在于它与自身重复形式之间的差异。这些重复形式构成环绕该符号的差异网的一部分。一个符号的意思至少部分在于它与前后出现的扭曲性复制品的关系。它们之间的空间,它们之间的差异,构成意义之源。正如我从贺加斯到斯特恩到施莱格尔再到巴尔扎克的追踪所示,一条弯曲或者打了结的线条可能一直会被引用,但每一次引用都会有所差别——无论这种差异多么轻微,多么难以察觉。

在这根由错误引述构成的链条上,从一环到另一环的运动不是任意的或者偶然的,而是有很强的目的性。斯特恩无拘无束的线条象征的是难以言表的独身自由,同时也是对贺加斯的颠覆性戏仿。它逐渐演化为一条有头、有尾、有中腰的蛇,成了亚里士多德式叙事的典范。它象征一个有既定方向的序列,一个溯源性的、有目的、有根据的序列。巴尔扎克之蛇将持续不断的环扣连接为一体,成了表达叙事文所有预先假定的微型缩影。此外,在这个演化过程中,完全抽象或者数学性质的线条变成了一条蛇的“现实主义”摹仿图。一种强有力的预先假定或事先存在的范式促使该线条回归理性中心。这是一种回归,而不仅仅是一种转换。从贺加斯到斯特恩再到巴尔扎克的演化过程构成一个符号,它体现出形而上的预先假定会以多么大的威力来对付所遇到的任何挑战。这一演化过程不是进步,而是倒退。该链条退回陈旧的传统假定,压制了《项狄传》的那一段,甚至可以说是斯特恩的整部小说中,对于有关叙事连贯性的传统观念所进行的尖酸的嘲讽。

但这是巴尔扎克的本意吗?或许它与巴尔扎克无关,而是巴尔扎克小说的制图者和编辑不知不觉地对头脑中形而上学的假定再度

进行了肯定？巴尔扎克在将斯特恩的线条用作《驴皮记》的卷首引语时，究竟想表达何意？这部小说的故事很奇特：随着主人公渐渐耗尽了力量以赢得越来越多的权力时，一张有魅力的野驴皮也越缩越小。读者只能揣度为何会采用那一卷首引语。^④在小说中，没有任何地方提到该卷首引语。《驴皮记》的科学背景为当时机械论者和生机论者之间的争论。巴尔扎克多少有点暧昧地勉强站到了生机论者一边（他自己的生机论观点若不是机械性的，至少也有很强的物理色彩，然而生机论者是准唯灵论者）。巴尔扎克在这部小说中对人生提出了一种动态的、唯意志论的和经济学的看法。人是意志，而意志是力量。它是一种可以贮藏或者消耗的能量。意志之存在取决于它对于其他外部力量的回应，取决于这两者之间的差异，这是加号与减号之间的抗衡，在节省和消耗的等式中，最后得出的结果总是零。巴尔扎克将斯特恩的线条扭曲成了平行波状曲线，它所描述的看来并不是特利姆下士的线条所表达的独身自由（那一线条只是在无穷远处受到维纳斯中心的吸引）。恰恰相反，它描述的是由单一的人类能量中心所标出的一根生活进程曲线。生活被其自身的能量以及它对其他能量的回应牵过来拉过去，所形成的线条是对具有内在动因的生活力量的图示，这一力量生产出一根持续不断的有特定目标的生活线条。

这一特定意义在1834年为《哲理研究》^⑤所写的导论中，被注入了那一取自斯特恩的卷首引语。这一导论为达樊所作，但巴尔扎克加以了监督和修改。虽然是达樊写的，但该文是巴尔扎克自己的权力欲的扩展。他的权力欲表现为写作欲，一种想操纵作为控制工具之笔墨的欲望。“我征服一切”被刻在巴尔扎克的手杖上。对此，卡夫卡回应道：“在我的手杖上写着‘任何东西都征服我’。”下面是达樊的系统阐述：

批评家没有看出来，《驴皮记》是现代科学对于人生所作出的权威性生理学判断。该书有关这一判断的诗意表述，是从社会特征中得出来的抽象结论。就欲望和激情对人类力量资本的影响而言，难道该书没有进行极富感染力的谴责吗？它来自特利姆

是这一系统的其他版本,对于文学和人类社会所进行的社会学的或者马克思主义的阐释,有可能会违背这种不可判定性。

注释:

① 在《驴皮记》第一版(1831)中,曾注明该插图引自《项狄传》第322章。这是一个错误。我所用的《驴皮记》现代版的编辑莫里斯·阿朗说,该插图在第312章里。这一定来自于斯特恩小说的某个法文版本。特利姆下士的空中挥舞其实出现在第9卷第4章里(这是英文版中通常的数字)。假如从头数章数,那么它就在英文版的第284章里。

② 参见 Gérard Genette, *Palimpsestes* (Paris: Seuil, 1982)。

③ 引自 Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, ed. Maurice Allem (Paris: Garnier, 1950), 304。笔者本人自译。Allem 还给出了先后出现的该卷首引语的各种变更形式。我在本书中借用了他转载的形式,这样一来,与“原版”的距离就更远了,差异也就更为复杂了。

④ 有一本评论《驴皮记》的极其精彩的著作: Samuel Weber, *Unwrapping Balzac: A Reading of La Peau de chagrin* (Toronto: University of Toronto Press, 1979)。

⑤ 《哲理研究》为巴尔扎克《人间喜剧》的第二大部分(第一大部分为《风俗研究》,第三大部分为《分析研究》),《驴皮记》为《哲理研究》中一部较为突出的作品。——译注

⑥ Felix Davin, Preface to Honoré de Balzac, *Etudes philosophiques, La comédie humaine* (Paris: Seuil, 1966) 6:704, 本人自译。

第七章 “地毯中的图案”^①

巴尔扎克对斯特恩的空中涡卷线状图案的改动很有典型性,从中可以看出,亚里士多德在阐述开头、中部和结尾时,其形而上学的假定具有多么强大的意识形态力量。即便受到怀疑,这些假定也往往会以这种或那种方式来重申自己的权威。现在,我再转而探讨取自亨利·詹姆斯的作品的实例,以便说明无论是在理论上还是在实践中,对那些假定的挑战都构成反复出现的叙事特征。亨利·詹姆斯在作品中,将缜密深刻的叙事理论与精湛微妙的讲故事的艺术实践合为一体,堪称楷模。我下一步将探讨亨利·詹姆斯在其小说的序言里和“地毯中的图案”里所采用的线条比喻,这可能会引发一个问题:即在本人引征的实例所组成的线条中,各个实例之间呈何种关系?它们本身是否是一条命中注定的历史线条上的点,而这条线有源头、结尾,有从一点到另一点的持续不断的发展,犹如一条头尾双全,有叉形舌头的蛇呢?并非如此,它们是带着一定任意性选择出来的片断,各自积聚了一些西方文化的语言所内含的观念和比喻线条。我知道,这种说法对于时下一些有关特定社会历史语境之特征的假定来说,显然是一种挑战。根据这些假定,特定的语境可以决定或至少限制在那一历史时空中,在那一“认知型”(episteme)中,能写出或者想出什么。每一个新的“认知型”,都有一套新的推论上的可能性。我也认为每部文学作品都被嵌入于一个由历史、社会、阶级、性别和物质力量所构成,由多种因素所决定的巨大网络之中,其中还包括作者的心理独特性。它们加在一起,构成我们所说的一部作品的意识形态。然而,这一语境并不具备预见在其中写下的每一部作品的力量。又有谁能够仅仅根据语境就能预见斯特恩《项狄传》的独特表现手法呢?更不用说莎士比亚的天才创作了。无论关于那个历史语境的资

料(包括这些作者的心理传记)如何详尽,对那种特有的表现手法或者天才创作的解释在事后也难以完全清楚。而我最感兴趣的就是这个尚未得到解释的遗留部分。我试图提供另一半真理,它不同于文学研究领域很多人目前的预先假定。当今,对于历史和意识形态结构的集中关注,具有过分强调语境而忽略对文本本身之阅读的危险性。作品可能会被语境淹没,成为某种空洞或者空白。诚然,我自己的研究由于一味着眼于文本中词语的复杂性,也有过分轻视语境的危险。可话说回来,两者却都是短中见长。

尽管历史、社会和技术等范畴日新月异,但有一个因素一直相对稳定,那就是西方语系中的基本概念和比喻系统。有了这种连贯性,我们才有可能觉得索福克勒斯和莎士比亚不仅是较为模糊的陌生“他者”文化的代表,而且也是我们的同代人。我们之所以能理解他们,是因为我们的头脑中存在着类似的比喻和词语系统。这也为翻译提供了可能性,当然损失总是难以避免。也正因为如此,我们方能在这些作品中进行思考和探索。语言内部的这种连贯性也是我在本书中特别感兴趣之处。我认为具有连贯性的比喻和词语构成一个母体。若要表达意识形态在不同历史时期的变化,只要表达工具为西方语系中的某位成员,就必须在这个母体之中进行。

我对分析实例的选择带有一定的偶然性。这些作品在我看来是很好的实验场所,适于探索用各种线条比喻表达出来的叙事复杂性。然而,我自己的写作顺序具有其自身概念上的严密性或者逻辑性。在本书的开头,通过分析亚里士多德的《诗学》和索福克勒斯的《俄狄浦斯王》这两个我们传统中最早的经典文本,我对叙事问题进行了较为广泛的研究。接下来本书探讨了叙事线条之结尾、开头、中部以及增生。下文的探讨对象包括作为现代小说基本技巧之一的间接引语。对间接引语中普遍存在的反讽的探讨将给这一系列章节画上一个句号。接着,在最后一章中,我将解读两篇现代叙事作品:伊丽莎白·盖斯凯尔的《克兰福德镇》和沃尔特·佩特的《阿波罗在皮卡第》。这两个文本很好地体现了前文所论及的各种叙事问题。在我所选择的实例中,碰巧有一些前后对照和承前启后的关系,但是我们也可以找到无数个其他实例。我的每一个实例都是一个巨型网络中的结

听说在英国海军中，有一种离奇古怪的办法。皇家海军所用之绳，无论粗细，都从头到尾编入了一根红线。若想将这根红线抽出，就只能将整根绳子拆散。有了这根红线，连最短的绳头都可以看出是皇家财产。

同样，奥蒂莉的日记自始至终，都有一根将各个部分连为一体的恋情之线，这是整部日记的特征。于是，无论是评论、看法、抽出的句子还是日记中包含的其他内容，对于作者来说都具有独特的意义。我们选出的这几个分散的片断就足以说明我们的意思。^③

这根蜿蜒行进的红线犹如由曲线(常用首字母)组成的花押字，构成一个富有特色的印鉴或者图章。这种符号可刺绣于衣物上，譬如苔丝德蒙娜的手绢^④。这个花押字通过同样的标记将不同的物品统为一体，标示它们共属于某人，这就像奥蒂莉在日记里写下的一切，均以她对爱德华的爱为标记。与此相类似，我们可以凭借一些特征，认出某支悦耳的乐曲出自莫扎特之手，尽管他的每支乐曲都与众不同。热拉·曼利·霍普金斯曾精彩地写下一连串表达比喻的比喻和象征签名的符号，其中谈到了圣伤痕——基督身上的五处伤痕。这些伤痕作为基督的名字或者印记，烙在他“预约”和认领为自己人的身躯上，使他们看上去像基督，或者正如他在另一处所说的，“仿基督”。^⑤这些烙上印记的人按照基督自己的样式被重新做上标记，从而被再度创造出来：

五处伤痕！受难耶稣
的识别密码和标志。

这是人之所为，世间之伤痕，
“牺牲”为其代名词。

但耶稣亲手将深红的伤痕刻于所选人之身躯，
他们命中注定成圣徒，珍贵无比的
五叶象征和标识

将它刻于羔羊之身^⑥，将玫瑰花瓣^⑦染红。^⑧

在雅克·德里达的《丧钟》以及其他作品中,有一个反复出现的话题,即签名的问题。何为签名?何时发现一个签名徒有其表而实际上并非签名?在我写下的文字中,文体特征或节奏也许会在不经意间显露出我的个性,这与签下我的名字有何不同?按手印也是如此。在仅仅写下我的名字(譬如在填表格上的某一栏时)与签下我的名字(譬如在签支票时)这两者之间有何不同?这仅仅是施为意图上的不同吗?究竟是否存在假冒签字?如何区别假冒签字与亲笔签字?或许也会出现我假冒自己签名的情况?我从歌德和霍普金斯的作品中选了一些片断,因为它们与线条弯曲折回以构成标记、印记或签名这一主题相关。这些片断既可以促使我们充分探讨那一话题,也可以将我们引向对于《亲和力》的分析,将该作品视为由重复出现的比喻和主题所构成的杰作。这部小说也明显地体现出这种做法所带来的问题:^④我想用于承前启后的引语可能不会成为一条连接前后的路,而是极易成为一条永无尽头的弯道,成为迷宫里的一条旁侧小路,将我引入歧途,也许永远将我引离那条从贺加斯到詹姆斯的表面上逻辑严密的大道。引入歧途?那就是说亨利·詹姆斯是一根线条的自然目标、高潮或者终点?倘若如此,那么对于歌德或者霍普金斯的探讨现在看来就是对这根线条的偏离了?情况绝非如此,除非完全囿于我所选择的一系列实例的逻辑框架之内。在本文的探讨中,没有迷失者,但也不存在寻得者,因为不存在任何既定目标。所引的每一个片断最终都需要单独说明其自身的用处。在对叙事线条进行分析时,不可能存在完整性。我所选择的实例看上去像是一个具有排他性和确定性的单一历史序列,但这仅仅是海市蜃楼般的幻影。我强调这点是为了表明我对《俄狄浦斯王》、《项狄传》以及其他作品中的叙事线条所进行的评论,也就是对我自己在本书中的探讨过程的一种评说。即便如此,仍然应该牢记我对下面这两者所进行的区分:一是我的各章之间在概念上的逻辑性;二是说明每个话题的实例在选择时的任意性。

我选择了亨利·詹姆斯这个地毯中的突出图案。在对叙事文的中部进行不断扩展的探讨时,他的作品使得我向前的迈进一大步。

通过我的选择，詹姆斯的作品成了一个临时焦点，强有力的线条不断围着它旋转，以各种方式不断组合，构成与线条比喻有关的图案。地毯中的其他图案，或者迷宫中的岔道则取自斯特恩、施莱格尔、巴尔扎克、霍普金斯和歌德的作品。正如上文所言，此外还有一大堆本可引用的其他例证。

在亨利·詹姆斯为其作品的纽约版所写的序言中，细线构成的意象、“绳子”(ficelles)、线条组成的图案以及编织布或者绣花布的比喻犹如缕缕线股，贯穿于该文本这一隐喻密集的织物之始终。这些序言从整体上构成詹姆斯的一篇杰作，构成英文中评论小说的一篇最重要的论文。在为《罗德里克·赫德森》所写的序言中，有一个片断为我们开始此处的讨论提供了良好的契机，因为它涉及刚刚论及的那一点，即对于叙事线条的分支而言，根本不可能组成一个有头有尾的供选目录或者齐整无岔的历史故事。从这一片断，不仅可以看出开头之难，而且可以看出一旦开始，若想停下来就更为困难。本书跟踪一根前后有序的线，它在一个错综复杂的网络中组成一个可读图案。该网络从任一特定起点向四面八方延伸，具有代达罗斯迷宫般的复杂性。在该网络的表面，也许可以找到无数个图案。倘若企图像阿波罗规整酒神狄俄尼索斯的材料那样来规整这些图案，则根本无法成功。这种找寻和重新找寻，颇像传说中雅典国王忒修斯这位充满理性的自大者所跳的那种舞蹈。据说，他跳的是一种不断变化、迂回曲折的舞步，边跳边沿着摆在地上的代达罗斯迷宫的幻影图案冲动地向前走，以征服幻影，但根本无法成功。^⑩若从小说家的角度而不是从读者的角度来看问题，在《罗德里克·赫德森》的序言中，詹姆斯以令人折服的雄辩表达出来的正是这么一个情景。

下面所引的段落涉及两个相互关联的问题。其一，在写小说时，作家如何才能在选定的素材周围划一根线，使其四周都具有边缘或者边界，看起来像是一写到那儿就自然会停笔，而边界之外的一切都与该小说的主题无关？其二，在边界之内，小说家如何才能全面、统一连贯地处理被划入这个魔圈的素材，无任何遗漏，并明确表达出所有的关联——即托尔斯泰用“关联之迷宫”这个绝妙的短语所表达的全部内容。^⑪连贯性、完整性和有限形式——这些对于詹姆斯来说，

构成了令人满意或者令人满足的叙事三要素：

然而，即便在那时，我恐怕就已经开始担心被故事的“发展”牵着鼻子向前走；这种担忧的隐痛现在已成家常便饭，它仅仅是“发展”带来的问题对小说家造成的极度磨炼。“发展”是小说家写作过程的本质所在。从根本上说，正是借它们的一臂之力，小说家的构思方得以成形和生存。但由于这些“发展”受连贯性原则的支配，它们使小说家不得不相应地感到忧虑。它们是引发兴趣的基本条件，若没有这些“发展”，作品就会趣味索然。显然，艺术家的主题总是某些人物和事物所构成的相互关联的状态。一旦这些关系统统被辨认出来，小说家对于这些关系的展现就是对自己头脑中构思的“实现”。小说家不会忽略任何直接增强兴趣的因素，然而对于这种直接程度的判断极为困难。对于直接程度的判断是否正确，会毫不留情地影响形式结构的恰当程度，这是总体效果的一部分。究竟在何种程度上某一个发展对于引发兴趣是必不可少的？究竟在超出哪一步的时候，它的必要性就减弱了？就全面表达某一主题来说，在哪一点上一种特定的关系结束了——为另一种与该表达无关的其他关系让路？^⑩

完整性、连贯性、有限形式——詹姆斯在此精辟地论述了文学文本的作者所面对的要求，至少对于像詹姆斯那样信奉匀称完整的美学形式的作者来说是如此。什么地方是一个主题或者该主题内某种关系的边缘？显然这是一个颇为微妙的程度上的问题。在“直接地”或者“严格地”满足兴趣与仅仅间接或松散地从周边或边缘之外满足兴趣之间又有何区别呢？这个边缘并非清晰可辨的边界，而是向前无限延伸的灰色区域，不再具有很强的相关性，但也并非毫不相关。那么，究竟在哪一点上，积聚起来的一点点“兴趣”变得很弱小，以至于可以忽略不计，所谓可以以零相计呢？詹姆斯采用“图案”一词而不是“东西”一词，究竟想表达何意呢？地毯中的图案？是语言的图案，即修辞所绣的花朵吗？是剧中的人物形象吗？对于这些问题无

论如何回答,有一点十分清楚,即对于詹姆斯来说,除了一种表面假象,永远无法真正达到与有限形式相符的对于完整性和必要性的要求。这三种要素是三重障眼物。詹姆斯不仅信奉美学形式,他还说明这种美学形式的要求根本无法达到。

之所以达不到要求,有多方面的原因。一方面,对于一个特定的主题来说,并不存在内在的限制。无论表达什么主题,若要表达充分,就必须从四面八方追踪一个由相关关系组成的无穷网,一直追到天际,并超越天际:“的确,关系永无止境,普天之下莫不如此。”(同上引)然而,似乎可以通过任意武断地划一条边界线来解决这个问题,作者不会让自己超越这个设定的边界。设定外围或者边界的问题是赋予作品以形式的基本问题。这个边界必须看起来像是一堵不透明的墙,墙外不存在任何东西。或者更确切地说,这堵墙甚至不应该具有可视形体,而应该隐而不见。这一边界必须让作品看起来像一支不允许“咪”音符出现的乐曲,或者像一个有边缘又没有边缘的宇宙。在该宇宙中,可以沿着任何方向去任何地方,不会遇到任何围墙和边界的阻碍,但永远会处于一个自我封闭的范围之内。倘若“关系无止境”,“艺术家永远面对的微妙问题就是如何用自己的几何学来画一个圆。在这个圆圈里,这些关系看起来运作愉快,永无止境。”(同上引)

然而,甚至在将无限人为地变为有限之后,在这个自我设定的魔圈里,仍会重新出现无限性的问题。对于小说家来说,连贯和完整意味着一切。也就是说,必须在这个圆圈内重新追踪每一种可能存在的关系,在其表面画出每一个图案。对于詹姆斯来说,每一个实体、“图案”或者“东西”都作为其各种关系而存在。若要充分表达该图案或者该东西,就必须表达它的所有关系。每一个图案都处于一种巧妙的含糊状态中,都是由位于其自身和其他物品或图案之间的线条所构成的。如果作者直接考虑到这些线条的多重繁杂,就难以施展自己的创造才能。作家必须心中有数,但又不予顾及,这样方能在集中处理一个关系时,免受其他各种关系的干扰。这从另一个方面表明,叙事线条就是由其自身的不可能性编织而成的。在作品的整体连贯性中,哪怕出现一丁点儿时间或者空间上的缝隙,都会成为一个

灾难。作家对这一点必须既做到心中有数,又硬性强迫自己置之不顾。这个任务根本无法完成,就像是在没有明确替代物的情况不,硬让人不去想某个东西:“不要去想你自己的名字。”詹姆斯说:艺术家“永远面对这样一个困境,即对于他来说,连贯性在喜剧或者悲剧中意味着一切;这种连贯性永远也不会受到片刻或者半点损伤;此外,他若想做任何事情,都必须同时充分顾及并完全忽略这种连贯性。”(同上引)

在这一为了将有限变为无限而任意划下的自我封闭的线条之内,叙述者之任务的一种新的无限性又会重新自我建构成形。我们可以通过一种途径,看到这种有限中的无限,即认识到“再现”(representation)这一概念的歧义性质。这种歧义也存在于“叙事”这一词语之中。如前所述,叙事就是沿着业已存在的一根线条向前走。“再现”就是再度表现曾经在场的某件事。任何讲述都是重新讲述,它构成一根与第一根线不同的新线条。然而,在其自身之内,存在进一步重复或者重新再现的可能性。由一次双重而引起无穷无尽的双重。踪迹可以不断重新追溯。诚然,这种追溯有时会带来各种差异,譬如对于重新阅读来说就是如此。詹姆斯在为《金碗》所写的序言中,对这一点进行了详述:“从表面上看,似乎原来的那些内容都原封未动,清晰可辨,甚至像是覆盖在平原上的一大片皑皑白雪。我探索前行的脚步已完全忘却了原来的步态,不知不觉地自然走出了另一种步伐。的确,它或许有时会跟先前踏出的踪迹大体保持一致,但也可能会不时踏破别处的积雪。”^⑬

在上面所引的《罗德里克·赫德森》序言的那一段后面,詹姆斯将生活喻为一块毫无特色的画布。小说家的工作就是在这块画布上绣出图案。生活本身是一块织物,但这块织物没有任何色彩和花样。在这一白色的织物上,可以画出很多图案,而不是惟一个现有的清晰确切的图案。对生活的某种再现,就是在已经织好的生活画布上,选择某一线路,用一根交织的新线一个针孔一个针孔地往前绣,绣出一个图案、一朵花。在同一块画布上,以那朵“原”花为基础,可以绣出无穷无尽、略带差异的图案。它们或者并列在画布上,犹如被罩上的图案;或者一个加在另一个上面,犹如层层相叠的覆绣。所有这些

图案都是原来那个有限的方块或者圆圈内部固有的潜在存在。它们不仅可能出现,而且不可或缺。读者定能记得,最初的要求就是要重新追踪所有可能存在的关系,以便达到整体上的完整。

就像所有用于描述时间性语言序列的空间性比喻一样,这个刺绣画布的比喻终归站不住脚。在分崩离析之际,它显露出一种困境。这种困境作为一种概念上和比喻上的可能性暗藏于原本拟表达的想法之中。字接字、片断接片断的故事线条,通过线性前进的方式组成一个结构。然而,就拟表达的主题而言,若要充分表现潜在的关系,就需要以碰巧先绣下的那个图案为基础,绣出既重复又略带差异的无数个图案。这些图案应视为重叠相加或者同时并存。尽管在文字上它们组成一根时间线条,在独创性和重复性上,它们并没有任何内在区别。在刺绣画布这个空间比喻中,它们必须被幻想成并列的分离的花朵,在画布上沿着不同的方向向外扩展。这块画布原本比喻艺术家用“自己的几何学”画出来的那个魔圈内的有限平面,现在则必须再度变得“无边无际”,因为它似非而是地展现了有限之中暗含的无限。可能出现在画布上那个圈子里的所有花朵,在再现时不能囿于该圈,而应视为无穷无尽的重复图案,每一个都略不同于前一个。詹姆斯说:“所有这些图案或许本来不会引人注目,但它们通过一种极其微妙的方式表达出一种清晰的寓意,即生活画布的年轻刺绣者很快就会对画布的广阔表面感到恐惧。他害怕上面无穷无尽、清晰可辨的针孔,也害怕手中众多色彩斑斓的花朵和图案想尽量遮盖和占去这些小针眼的内在倾向。在刺绣花朵和图案的过程中,要花极大的力气去数针眼并精心选择。在他看来,这本可成为一个大无畏的过程,但这些针眼出于本性而邀请、引诱、驱迫和实施上千次诱惑与欺骗。”(第1卷第7页)詹姆斯的这番话旨在表明小说家对绝对连贯性的要求,既要充分考虑,也要尽量忽略。

我不想评论詹姆斯对恐惧的强调,也暂时不想涉及这番话中潜在的性含义——那些招致针刺也必须被针刺的小洞(但在下文中我将回到这点上来)。我现在想强调的是:有限之物在此如何再度神秘地变为无限。这种变化遵循的是制约詹姆斯所有小说的似非而是的法则。在该法则的作用下,表面上看起来焦点越小,其限定性和排他

中,它是一种“词语误用”(catachresis)。“词语误用”是并非花朵的花朵修辞上的名称,它对“精选的比喻”具有破坏性。该名称所指涉的是:詹姆斯这位小说家通过强制和滥用的方式^⑭,用其作品中的全部现实主义细节来比喻性地称呼一个没有实际名称的其他事物。既然没有实际名称,也就没有真实存在,至少在作为现实主义作品的故事所接受的指涉规约的范围内是如此。正如亚里士多德所认为的,存在便意味着可视,意味着可感,因此也就可以直接定名。正如《地毯中的图案》所示,这个虽然存在却又并非存在的“其他事物”就是图案所比喻的对象。

《地毯中的图案》是詹姆斯涉及“词语误用”的叙事文中寓意最为清晰明了的。诚然,这种误用是他所有的小说均广为采用的一种策略。必须将这种策略与所谓自我指涉的小说所采用的策略清楚地区分开来。自我指涉并不会颠覆现实主义小说的假定和常规,因为自我指涉仍不失为指涉。正因为如此,它仍未超出有关摹仿再现的假定之范畴。一般认为自塞万提斯以降,自我指涉在小说中一直稳步发展,很多英美作家追踪了这一过程对小说创作方法的影响。这些著作尽管不乏深度,却难以摆脱有关摹仿再现的那些令人困惑的假定。这些著作在60至70年代曾一度颇具影响;但时至今日,尽管它们不乏深度,恐怕在一些人眼里已经成了优雅的形式主义古董了。罗伯特·阿尔塔、彼得·加勒特和阿伦·弗里德曼的著作就是明证。^⑮自我指涉是向外指涉的镜像。前者于悄然不动之中,再度肯定了后者的假定。这是因为自我指涉这一概念的界定取决于这么一个假定:可以存在确定无疑的现实主义小说,自我指涉的小说则是对它的偏离、修正或者发展。再者,自我指涉仍不失为一种指涉形式。然而,词语误用总是以各种形式出现在任何“现实主义”的小说中。不仅在詹姆斯的图案所描述的那个“某种事物”的寓言中可以看到它的身影,而且由于不存在表达意识状态和内心经验的“实际”语言,在这一范畴也可看到它的在场。词语误用不断地推翻任何现实主义叙事有关实际指涉的假定,甚至包括看起来最为简单的叙事所提出的直接反映现实的假定。

《地毯中的图案》(1896)从主题和比喻层次,并在文本组织的整

个层次上，戏剧性地表达了上面谈及的这一点。正如里蒙-凯南所言^⑤，这个故事的意義根本无法确定。故事中的线索和叙事细节同时支撑两种或两种以上互为矛盾的阐释。因此，所有对该故事进行“独白式”阐释的批评家都落入了一个陷阱。该陷阱为故事本身所设，它展示出—个谜，邀请批评家予以明确的解答。此外，批评家本人也负有责任，误以为任何出色的文学作品都应该有一个单一的、逻辑上统一的意思。

一方面，必须将文学中意义无法确定这一概念与将“歧义”界定为多种意义的看法区分开来，另一方面，还必须将意义的无法确定与透视法说区分开来。后者认为，既然每位读者都有不同的阐释框架，那么每个文本对每位读者来说都会有不同的意义。新批评派对于歧义和反讽的洞见超越了词语具有多种意义这一简单的看法，燕卜苏的论著^⑥就是一个例证（顺便提一句，里蒙-凯南将自己对于歧义的看法与燕卜苏的作了区分）。然而，这些洞见往往被涉及有机统一体或者统一“结构”的假定所控制或者颠覆。新批评派倾向于认为一部作品具有整体上的和可以整体化的意义，尽管他们永远也无法用文字将这种整体化令人满意地表达出来。其实，就表达在某个词语或某一片断中发现的复杂结构而言，燕卜苏具有引人注目的杰出能力。虽然人们认为文学文本具有超出释义范畴的丰富意义，但对于新批评派，甚至对于燕卜苏这位极为敏锐的批评家来说，文本丰富的意义仍然构成一个复杂的整体。

另一方面，在一部不允许统一性或整体性存在的作品中，意义的非确定性是比喻、概念和叙事活动所产生的效果。这是作品的文字强加于读者的效果，因而并非“读者反应”活动的结果。此外，非确定性这一概念所指涉的并非丰富多层的意思，而是文本中两种或两种以上互不相容、互为矛盾的意思，它们互为隐含、互为交织，但绝对无法视为或称为一个统一的整体。“非确定性”所指涉的就是永远无法封闭所带来的不安。它犹如麦比乌斯带^⑦，既有两个面，又仅有一个面，然而确实有两个面，永远在两者之间摇摆不定。读者急迫地想在两种阐释中择一，但若这么做，就无法顾及文本中另外一些颇为突出的成分。

人来作这番评论；但无人谈及此事——这正是我们所谈论的内容。本人的这个小诀窍贯穿每一部作品，其他东西相对而言，都在它的表面运作。也许有一天，对于入了门的读者来说，拙著的条理、形式和结构会形成对该概念的完整表述。它自然是批评家搜寻的对象。”我的客人又微笑着补充一句：“我甚至觉得它是批评家能够找到的东西。”（第15卷，第230—231页）^⑧

这个统一性质的图案在此被称为作品背后或者下面的一个“概念”。然而，它依然存在于作品“之中”。最初，它作为一个恩人或家长般（既母又父）的基体存在于作者的脑海里，构成作者加以“应用”的生成性质的“激情”或者“意图”。然而，小说家头脑中的这一概念以什么为基础呢？当叙述者第二次见到维拉克时，后者拒绝透露有关地毯上（其作品中）的那个图案的任何信息。叙述者十分恼怒地说：“我离开时，心里纳闷他究竟从哪儿得到了他的那个秘密”（第241页）。在那一“概念”被“应用”，那一意图得以实现之后，它就成为一个内在的然而又是超验的图案，既存在于作品之中，又存在于作品之后。它既在局部出现，又无所不在，同时还作为统领一切的父性或者母性的守护神，超出了作品的范畴，凌驾于作品之上。作品作为一个统一体，其“表面”、“构造”或者“形式”，即目所能及的表面现象，是一个自我完成的展现该图案的过程。

正如读者所见，上文论及的那个结构是逻各斯中基本的形而上的结构。上帝是这方面的一个典型实例。在基督教神学中，上帝是一个创造性的词语，既作为依据存在于自己创造的万物之中，又作为神之签名遍布于所有的创造物之上。然而，这一签名总是被遮蔽，因为根据定义，上帝只能通过伪装、委托或者他人代表的形式方能显现自身，耶稣就是一个范例。与此相类似，地毯中的图案一方面清晰可辨：它作为维拉克作品的总体模式，应当明显地摆在批评家面前。另一方面，它又必然被遮蔽，因为任何可视之物都不是其自身，而是一个永远不在场的“它”之符号、签名或者痕迹。简言之，比喻终归是比喻，是一种替代性的修辞手段。

在《地毯中的图案》里，与这一比喻有关的各种比喻、各种象形文

字或象形符号星罗棋布,无处不在。它们既出现于局部的遣词造句之中,又出现在故事的人际关系图案之内。所有这些比喻都再次强调或再度重申了有关创造性逻各斯的传统悖论(既是内在的,又是超验的),以及它总是在场的颠覆性的潜在立体图,即不存在一个概念,表面背后的图案是在表层有形成分施为性的运作下所产生的幻影。这些前提互为依存,相互生成,在非确定性有规则的运动节奏中,图案与背景随着焦点的变化不断相互转换。

《地毯中的图案》这一故事的发展穿插了一系列绝妙的喜剧性线索。这一系列线索巧妙地利用了这个以逻各斯为中心的意象中各种潜在的互为矛盾的可能性:意象处于内部,就像是装在一个容器里;它处于下面,处于背后,构成一根无所不在、隐而不见的线;它只是表象,没有深度,因此构成一个骗局;它根本就不存在;它是深渊,是致命的诱惑,看起来像是食物或者令人满足之事,但倘若接受这种诱惑,就会被其摧毁;如此等等。这些线索总是以比喻的形式存在,因为“它”只能通过比喻来表达。不存在表达“它”的字面词语。这就意味着这些比喻是典型的词语误用。节奏、比例、尺度,即一切事物的量度——比喻是一个概念、一个方案、一个总的组织意图,它作为潜在的理论可能性而具有主观性,然而又仅仅作为客观的喜剧性图案而存在;它在内部,在背后,在下面;被遮蔽而又被揭示;是依据,无底深渊,然而又是表面图案;是一根隐秘的,或许是幻影般的线,同时又是那根线上粒粒可见的珠子所组成的图案——简而言之,是具有各种复杂意思的逻各斯。

那位傻得可爱的叙述者问道:“它是一种深奥难解的东西吗?”维拉克答道:“啊,我的老兄,随便用几句话是无法表达出来的!”(第233页)。维拉克拒绝向任何读者透露有关他的迷宫的任何线索,因为据他所言,“我写下的清晰可辨的一切,为读者提供了线索——每页、每行和每个字母。这个东西非常具体,就像笼中之鸟,鱼钩上的诱饵或者鼠夹里的一块奶酪。它插入了每一卷,就像脚插在鞋子里一样。它支配每一行,选择每一个词,为每一个i字母加上那个小点,打上每一个逗号。”(同上引)这个“东西”是支配每一个细节的内在法则,因而也存在于该细节之中,犹如器内之物,鞋中之脚。它具

有为叙事线条加标点打逗号的力量,对于表达其意思必不可少的符号链来说,它可建立起一种停顿的节奏。它也为本来可能失去头部的东西安上脑袋;给每个“i”字母加上那个小点。通过为整个作品建构一种无所不在的法则或者比喻,来赋予作品的细枝末节以规则。与此同时,读者若能看到这个“东西”,它就会给人一种虚假的指望,以为它可以填补空虚,满足愿望。然而,这种指望只会带来残忍的讥讽。它引向的是死亡的深渊。笼中的丽鸟在比喻链条的中部变成诱饵,用于捕获仿佛是在剧院里远距离观看演出的理论上相当安全的观众。“它”是作为一种杀伤手段的食粮,犹如老鼠夹上的一块奶酪毒饵。维拉克的比喻既给人一种指望,也给人一种警告。“放弃它——放弃它!”在半夜密谈行将结束时,他嘲弄地,但也“认真地”和“急切地”这样对叙述者说(第235页)。

正如叙述者所猜想的,维拉克作品的“总意图”是“某种埋藏起来的财宝”(同上),它几乎听不到,或者只是“隐隐约约的股股清香……,一支隐秘乐曲四处飘荡的微弱音符。”(第244页)它是戴了面纱的偶像或者女神(第251页),同时也作为一种行为方式而清晰可辨——凡人化身的女神因其步态透露出女神的真身:“她行走的姿势证明她是女神”(同上)^⑤。这种揭示源于文本自身的节奏。维拉克说:“它是串连我的珠子的那根线!”(第241页)。简言之,正如叙述者所猜想的,它“就像是波斯地毯上的一个复杂图案”(第240页)。在内部,在外部,清晰可辨,又隐而不见,“它”不在场,空空如也,是一个圈套,一个空洞:“埋藏起来的财宝是一个可恶的玩笑,总意图是一种可怕的姿态”,叙述者不无恼怒地说(第236页)。稍后他又说:“我知道该怎么想了。它什么都不是!”(第266页)。

在故事中,对于最后一种可能性的最佳也是最为喜剧化的表达受到了富有意义的置换。它先是出现在非常男子气,甚至大男子主义的维拉克的工作中(“女人永远也找不到”,他这么评论他的秘密图案[第239页]),然后又出现在格温多琳·厄姆的第一篇小说里,变成了对维拉克工作的戏仿。厄姆在故事中是对维拉克的作品着迷的女人,她在批评家的圈子里,被一位男人传给另一位男人。这些批评家也跟着着了迷。叙述者对她的第一篇小说作了这么一番评价:“我重

诉叙述者这一秘密,甚或也没有将它透露给她的新丈夫。

这个秘密的传递显然与性关系或者性知识有关。叙述者的单身生活似乎与他的“阳痿”不无关系。诚然,在故事的末尾,他和并非独身的德雷顿·狄恩都成了“未满足的欲望的牺牲品”(第277页)。叙述者说:“在阻碍他们发展亲密关系的最后障碍被排除之前,康维克一直未向他的年轻朋友透露这一信息。只是在排除之后,他才把袋子里的猫放了出来^①。格温多琳是否受到丈夫的暗示,认为只有在重新开始这样的关系之后,才能把猫放出来呢?难道只是在夫妻之间——最终结合在一起的恋人之间,那个地毯中的图案才可以追踪或者描述吗?”(第265页)。《地毯中的图案》在此越过的主题上的十字路口,在詹姆斯的另一部小说《艾斯朋遗稿》中得到了戏剧化的体现:其单身叙述者无法得知有关杰弗里·艾斯朋秘密私生活的资料。在性关系中获取的知识又能揭示什么呢?是毫无价值的东西,还是深刻的洞见?据说是禁欲者的亨利·詹姆斯理所当然地急于了解这一点。反过来,性体验是否比喻死亡呢?难道它比喻空缺,即比喻缺乏安装头部的力量或缺乏能够给“i”加上那个小点的规则?甚或它揭示了某种终极在场、首要源头或男权逻各斯中心之源头,揭示了纺纱经轴和织机,通过它们织成了那个有图案的地毯?

那个比喻究竟是空洞的比喻,还是逻各斯的比喻?这根本无法确定。詹姆斯的故事一直在各种可能性之间摇摆不定。它是由令人困惑不解的类比所组成的一块织物,以下两者之间的类比尤为重要:一是叙述者试图对维拉克的作品进行解码,但被挫败;二是读者试图对詹姆斯自己地毯中的图案进行解码,但无法成功。然而,该故事最为精彩之处,就在于同时为这种困境提供了修辞上和叙事上的比喻。

在偏离正轨之后(换个角度来看,《地毯中的图案》难道不正是处于中部,处于法定通道之上吗?),现在让我言归正传,回到詹姆斯为《罗德里克·赫德森》所写的序言上来。读者一定还记得,在该序言中,“地毯中的图案”既是比喻,又是字面表达。它一方面指涉故事中比喻性的人物关系图案,另一方面又指涉作为故事实际目的的那个“它”——为了实现这一目的,年轻作者长年累月孜孜不倦地制作他那“浅淡的绣制品”(第1卷,第8页)。在本章开始不久,我曾从詹姆

斯的序言中引了一段文字。在该段前后，一块布料和布料上图案的意象重复出现，似乎在遵从符号看似固有的强迫性重复之本能。符号仿佛具有自身的基因生命，它们像某种复制性的病毒能量那样，将外在的概念材料塑造成自己的形态，或许会有违符号使用者的本意。

帆布之隐喻在文中最初只不过是一艘船的帆名。将它引入的是另一个隐喻，后者把《罗德里克·赫德森》形容为詹姆斯乘着小说这艘大船进行的第一次冒险，该船驶出了短篇小说的浅水区，进入了深水区：“《罗德里克·赫德森》的主题将使用船帆的画面生动地展现于我的眼前。多年之后，我依然记忆犹新，南海那碧蓝的海水仿佛就在我的眼前向天边伸展，香料岛上的阵阵芳香仿佛已随着微风飘然而至。”（第1卷，第6页）这一比喻看起来漫不经心，也极不自然（因为其比喻性质显而易见）。它在前文论及的那个理论段落中大显身手之后，又重新出现在作者对《罗德里克·赫德森》写作过程的回忆之中。这个再度出现的比喻意在说明，小说开始在月刊上陆续发表时，还没有写完。这一事实“构成绣制那一令人尴尬的阶段可复原的织品的银线之一”（第1卷，第8页）。一个接一个的段落犹如被罩上面一个个重复出现的方块图案。

怎样才能阻止这种强迫性的复制没完没了地进行下去呢？这正是詹姆斯在结束对刺绣比喻的理论探讨之际，旨在回答的问题。这一比喻构成一种诱惑。从事刺绣的小说家在用针穿刺那些小孔时，或许是“男性的”，但在用线“遮覆”这些小孔和被动地接受带着孔眼的布面之邀请时，又是“女性的”。无论这些小孔将他引向何处，他都被动相随。读者一定还记得，“这些针眼出于本性而邀请、引诱、驱迫和实施上千次诱惑与欺骗。”（第1卷，第7页）作者一旦被引离正道，受到诱骗，那问题便是如何才能止步。开始时，他肯定认为有一种关怀备至的父性力量，作为父亲和保护人。这位父亲会控制整部作品，为它划出清晰可辨的疆界，给它一个开头和结尾。这种力量会充当整块织物的规则和逻各斯，告诉作者从哪儿开始，在哪儿停止。

唉，根本就不存在这样的力量。作者必须充当自己的父亲，自我生成，同时又自我肢解，这是一种放弃和牺牲。作者可以创造出匀称的文学形式，可以终止写作，使自己不至于落入不见底的深渊，但他

必须在“残酷的危机”之时，拦腰截断作品。这一危机是双方在十字路口的意外遭遇，是俄狄浦斯弑父行为的翻转。作为父亲和保护人的艺术家斩断了作为（柔弱）儿子、编织者和创造者的艺术家潜在的无穷力量。只有这种自弃的行为能够画出使叙事成其为可能的线条。在此，叙事被界定为既为女性又为男性的刺绣活动，它用一根穿了线的针刺入备好的帆布上的那些小洞，绣出地毯中的图案：

如此经久不变的系统，准备得如此充分的表面，其主要效果在于引导人们马不停蹄地往前走。然而，它之所以吸引追随者，恰恰是因为可以假定在某处有一个显然约定好了的便利终止之处。倘若存在一种热衷于“保护”的宠爱力量，来为艺术提供这样的便利，将一切变得如此简单明了，那么艺术也就真是不费吹灰之力了。就目前情况而言，我们必须自己动手创造便利，化繁为简，这是一个艰难困苦的选择和比较、放弃和牺牲的过程。技艺高超在于从实践中获得的勇气，一旦看到“残忍的危机”阴森森地逼近，就能勇敢地应付它。（第1卷，第7—8页）。

注释：

①“地毯中的图案”这一短语原为亨利·詹姆斯的一篇故事的标题（收入他的故事集 *Embarrassments*, 1896）。该故事描述一位年轻批评家在对一位杰出小说家的作品展开研究时，力求找到“地毯中的图案”这把金钥匙，以开启通往作品深层意义之门。——译注

② Walter Pater, "Conclusion," *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1893 text), ed. Donald L. Hill (Berkeley: University of California Press, 1980), 186-87.

③ Johann Wolfgang von Goethe, *Elective Affinities*, trans. James Anthony Froude and R. Dillon Boylan (New York: Frederick Ungar, 1962), 139; *Die Wahlverwandtschaften* (Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975), 115.

④ 苔丝德蒙娜是莎士比亚《奥塞罗》一剧的女主人公，奥塞罗之妻。伊阿古利用她的手帕诬陷她与凯西奥通奸，奥塞罗信以为真，将她扼死。——译注

⑤ Gerard Manley Hopkins, *Sermons and Devotional Writings*, ed. Christopher Devlin (London: Oxford University Press, 1959), 100.

⑥ 耶稣被视为上帝的羔羊，在此“羔羊”指耶稣选中的圣徒。——译注

⑦ 在基督教传统中，圣徒们组成一朵大玫瑰。一位圣徒犹如玫瑰的一个花瓣，被基督之血染红，作为被选中之标识。——译注

于存在一个未被言明之事，一种不在场的压倒一切的力量，是它开动了整部叙事机器。”我与托多罗夫的看法相左，认为詹姆斯不仅考虑到了“事因”不在场的可能性，而且考虑到了它不存在的可能性，它也许只是一个幻影式的投射。另外一篇探讨《地毯中的图案》的论著(Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* [London: Routledge and Kegan Paul, 1978], 3-10)将詹姆斯的故事当成一个例证，用于说明读者期待叙事文有核心意思，当读者把握了这些核心意思之后，就可以把所谓的外壳给扔了。即将表面细节视为无关紧要，仅仅是了解深层意思的手段，当深层意思被挖出来以后，故事就可被作为表达那个可分离的意思的手段而丢弃。Iser认为意思存在于细节之中，但正如我在下文中将要说明的，这种看法是形而上学范式的一部分。

⑩ 燕卜苏(Sir William Empson, 1906-1984)英国诗人和评论家，新批评派代表人物之一。其代表作包括《晦涩的七种类型》这一典型的新批评论著。——译注

⑪ 麦比乌斯带(Möbius strip)为拓扑学中由单一连续线围成的单侧曲面，取一细长矩形ABCD，连接A和B，C和D，这就形成一个柱面。它有里外两个侧面。接着取同一矩形ABCD，但连接A和C，B和D；如此形成的曲面就称为麦比乌斯带。在麦比乌斯带上从任何一点P出发可以画一连续曲线而到达另一侧面的P点。——译注

⑫ 所有出自《地毯中的图案》的引语都取自该纽约重印版的这一卷，并均给出了页码。

⑬ 该引语出自《埃涅伊特》(古罗马诗人维吉尔用拉丁语写的一部史诗——译注)第1卷第405页。它描述埃涅阿斯认出了其神母维纳斯。

⑭ “把袋子里的猫放出来”(let the cat out of the bag)为一成语，意为“无意中泄露秘密；泄露天机”。——译注

第八章 线条的多重

文本之线消失，再现，尽力伸展，直到发颤，因过于精密或弯来绕去而隐而不见，将所有的名称集于一身，承受死亡和亡故之人。

——雅克·德里达：《丧钟》

有关中间部分这一开头和结尾的中介，就暂且谈到这里。在前面各章中，我探讨了故事线条的复杂性，它源于组成中部的各种线段在序列上的不连贯。中部以一个设定的开头为基础，由预先存在的结尾来划定，或者由某种内在的、也许无穷远的根据作为依托。我现在转而探讨故事线条在从一地行至另一地时，本身产生的种种双重和颤动。倘若一个故事不能妥当地在开头之处开始，那么，当它不顾开头的不可能而开始后，就再也无法妥当地停下来。诚然，它可以而且确实总是以这种或那种方式停下来，哪怕是那么忽然地一下停下来。叙事倾向于持续不断地向前发展，它永远是不不断移位的中部。这种持续发展只能突如其来地从中间任意掐断，就像是一座未修完的桥，突兀地立在稀薄的空气中。此外，正如我现在要说明的，这个中部永远也不是一条单一的直线，不是一个单一的叙事描述，它总是以某种方式双重化，三重化，四重化，具有无限多重的潜力，犹如德里达在评论热奈特《为了走钢丝的人》时所说的颤抖不已的杂技钢丝一样。^①这样一来，中部有可能将自己这根线条摧毁。叙事线条永远也不是从一地到另一地的安全手段，只要有人在上面走，它就可能不堪重负而折断，犹如一根一压就会断的陈旧杂技钢丝。

在探讨用线条的比喻表达出来的开头、中部和结尾时，到现在为止，我大部分时间似乎都将叙事线条视为单一声音讲述的对象，而这一声音又可等同于以单一逻各斯（即“心灵”）为基础的单一的生成意

洛普的《养老院院长》里,塞普蒂默斯·哈丁对他的女儿说:“内莉:有这么一句流传下来的格言‘大人都知道自己的鞋哪儿夹脚’。”^③小说中人物的引语与叙述者的引语在功能上有何不同吗?后者的实例之一为:哈代引用莎士比亚的话来命题,将所描写的乡下人置于“绿林荫下”,而这些乡下人好像对莎翁一无所知。

在罗伯特·布朗宁的《手套》一诗的题目后面出现了一个放在括号中的奇怪短语:“(彼得·罗萨德 *loquitur.*)”^④,这个短语又有什么功能呢?那一拉丁词语提醒读者,应将这首诗视为由罗萨德这位法国诗人此时此地用现在时说出来的。然而,除了诗中两个额外添加的拉丁短语,这首诗是用英文写成的。它根本不可能是罗萨德用法语按照那样的方式说出来的。通篇不见一个法语词。那种语言隐而不见,似乎根本不存在。那个括号中的拉丁语又是出自何人之口呢?它发自什么时空又是对谁而发呢?为何要用拉丁语呢?它一定出自另一个想象中的声音或者面具,既不是布朗宁也不是罗萨德,而是另一个“戏剧性代言人”,它用单数的形式表达出布朗宁一部诗集以复数形式出现的标题(“戏剧性代言人(们)”),甚或可以将它想像为一个抄写的线索,是写下的,而非说出的。这很像剧本中有关人物姓名和舞台指导等成分的语言。这些词语不会出现在演员的对话中。布朗宁的诗(用诗体写成的短篇故事)无论如何都无法归结于单一的写作者或者发话源头。

那么又如何看待小说中的信件呢?我想到的并不是书信体小说正文里的那些信件,而是在采用“全知”叙述者的小说中所插入的信件。这些信件犹如寄主体内一个充满活力的寄生物。维多利亚时期的小说几乎毫无例外地至少含有一封这样的信函或者假造信函。它被引用,插入文本,往往与正文隔开,上面有日期、地点、地址和签名。就小说的逼真性而言,这种所谓由叙述者引用的出自他人之手的介入性文字无法起到强化的作用。与从头至尾都遵循单一成规、完全由书信构成的小说中的信件相比,这种介入性的文字对于逼真性具有更大的动摇作用。

在小说中引用信件的实例数不胜数。在特罗洛普的《养老院院长》中,塞普蒂默斯·哈丁致当主教的老朋友的两封辞职信就是典型

叙述者引用这些奇怪的施为性语句,效果适得其反。亨查德意在切实阻止人们按照那些成规办事——社会试图用这些仪式确保其成员之一离开人世后,至少还活在人们的脑海中。但每次读到亨查德的遗嘱,反而都会违反这一本意。在哈代的小说中,记住想忘却的意图这种似是而非的事情四处可见,这里仅为其中一例。在读到或者引用“任何人都不要记住我”时,就会记住本应遵命忘却之事。与此相类似,梦中所有的否定词都是肯定性的。譬如,无论男女,任何人都无法执行亨查德的祈使句,“不要去想一具尸体”,除非一个肯定性的命令随之而来(“想想快乐的伊丽莎白·简·法弗雷!”)。想借助语言这一工具的力量来消除痕迹,总是毫无例外地变成一次重复行为。它成为超越死亡的纪念碑式的永恒,犹如大白天闹鬼,扰得活着的人不得安宁。否定词“不要”将已毁之物留存于世,成为自身的文字幻影。这个否定词一再出现于它令其缺席的永恒在场之中:“任何人都不要记住我”。甚至在叙述对象并非某人之死时,叙述语言也总是使被叙述之事虽死犹生,既与死亡相连,又超越死亡,犹如具有肯定性存在的幽灵般的否定词。所有的叙述都是从坟墓那边传来的轻声细语,它总是引用已经说出或者写出的东西,将其作为活的言语杀死,但同时又让其幽灵般地作为记忆中的言语复活。那些嵌入小说第一层叙述语中的各种奇特的语言——信件、引语,如此等等——使这一点更为清晰可见。

这些嵌入语的每一种形式都有不同的作用方式,也要求对其作出不同的分析。小说里插入的那些故事又会产生何种效果呢?在这些地方,讲故事人突如其来地从一种叙述声音转换为另一种。我曾另文探讨了一个插入故事的实例,即歌德的《亲和力》中的“奇怪的邻居孩子”。^⑤对狄更斯的《匹克威克外传》中插入的故事,已花了大量的笔墨来加以探讨。插入的故事是否在效果上不同于全知叙述者在采用间接引语的方式叙述时,从一个人物的内心转至另一人物的内心所产生的效果呢?后者有一实例:在亨利·詹姆斯的《金碗》中,前半部分聚焦于王子的内心,采用的表达方式为间接引语,但后半部分转而聚焦于公主的内心,表达方式仍为间接引语。前者的实例之一为:在约瑟夫·康拉德的《吉姆老爷》中,马洛的声音取代了在前四章

中叙述故事的全知叙述者的声音。另一实例为：查尔斯·狄更斯的《小杜丽》从第20章末尾的一种叙述模式猛地跳到了第21章开头的另一种叙述模式。在第20章结尾处，全知叙述者对于亚瑟·克伦南姆进行了这番描述：“在（回伦敦的）路上，他打开了那些纸张，读到了下一章再现的那些文字。”下一章开篇就出现了韦德小姐的《自我折磨者的历史》的开头语：“我不是一个傻子，这真是不幸。”^⑩该叙事文从一位发话者转为另一位发话者，从叙述者用第三人称过去时对主人公进行的描述转为一个人物所讲的（应该说，所写的）自己的亲身经历。这种转换看上去与多重情节小说中从一个情节到另一个情节的转换迥然相异。倘若我们把《小杜丽》的第20章看成口述，把第21章看成笔述，那么又如何理解“下一章再现的”这一短语呢？该短语暗暗地将第20章也说成是一章，因此是书写出来的，而不是口头表达的。这一短语对它赖以生存的逼真性幻觉进行了悬置。我一直在辨认和区分故事语言这个地层中各式各样的裂隙、裂缝和变位，这个短语又提供了一个实例。一本小说无论怎样天衣无缝地维持一种“讲述出来”的虚构幻象，在其文本的表面总是会有星罗棋布的各种证据，说明它是一个编造出来的文件。这些证据不断提醒读者，他正在读的是某人在某处写下的东西，是作者有意摹仿的各种想像出来的声音。

那么又如何看待插图呢——那些用另一种媒介表达的图画，被插入或者“粘贴”于印刷文本中，就像一朵白玫瑰被嫁接到了一棵红玫瑰树上？它们通常出自他人之手，当然也有例外，譬如萨克雷为自己的小说所画的插图。然而，无论是哪种情况，它们都是通过另一种媒介表达的对文本的阐释。这些画难道仅仅是一种“说明”，将文本中潜在的东西揭示出来吗？其结果是增强了一部小说的叙事线条所坚决维护的连贯性和一致性，还是打断了那根线条呢？倘若是后一种情况，在一部特定的小说中，又是如何打断的呢？^⑪

脚注、序言、导论、结论——所有这些处于小说正文之外的边缘性只言片语——都以这种或那种方式起到悬置的作用。它们打破作为小说力量之依托的逼真性幻觉，仿佛作者停止了对叙述者的扮演，走上前来，用自己的声音评论作为艺术品的小说以及小说在读者的

真实世界中的作用。搞不清楚这些片断究竟出自何人之手或何人之口。在读者对整部小说作出反应时,它们又起了什么作用?这类实例也是不胜枚举。一个突出的实例为艾略特《米德尔马契》的“结尾”。它最后直接向读者说话,一方面从小说内部评论多萝西娅,似乎历史上确有其人,同时,又暗地里将她作为虚构人物来对待,认为她会对小说读者产生各种难以预料、四处扩散的影响。这个片断既是悬置又不是悬置。

她对于周围人的影响四处扩散,难以估量,因为世风日善部分取决于那些微不足道的行为;就你我而言,情况之所以没有那么糟糕,一半也得归功于那些生前默默无闻,忠诚地活着,死后躺在被人遗忘的墓地里的人们。^⑩

马塞尔·普鲁斯特的《追忆似水年华》中有另外一个精彩的实例:“在本书中,没有一件事不是虚构的,没有一个人物是真人装扮的,我根据我的主题的要求创造了书中的一切。我以我的国家的信誉担保,只有弗朗索瓦斯那极其富有的表兄妹在其侄女孤苦无助之时,从隐居生活中走了出来,向她伸出援助之手,只有他们才是活在世上的真人。”^⑪读者一定看到了这里摆来荡去的立场。弗朗索瓦斯慷慨大方的表兄妹是真实的人,马塞尔给他们起了个姓:拉里维埃尔。但是他们帮助的是弗朗索瓦斯这个人物。马塞尔发誓这个人物是虚构的,未以任何真人为原型。众所周知,马塞尔的话是谎言,因为弗朗索瓦斯在很大程度上是以一个真人为原型塑造出来的。或许这句孤立的谎言并非出自小说的叙述者——那个虚构的马塞尔之口,而是出自真实的马塞尔·普鲁斯特之口,是他将这句一目了然的谎言插入了虚构作品中?换个角度看,假如发话者是“马塞尔”,而不是马塞尔·普鲁斯特,那么他本人怎么说也是虚构人物,他所说的一切都是虚构的,即一种谎言。这似乎赋予了他随心所欲说话的权力,但与此同时,无论他说什么,都无法以现实世界为依据。由于语言的这种姿态或者倾向,拉里维埃尔兄妹们自己也被小说化了。

另一个合适的例子是在托马斯·哈代的《还乡》倒数第二章结尾

处出现的那个奇特的脚注。在此，哈代打破了这部小说是史实的幻觉。他走到台前，显然用自己的声音，更确切地说，是用手，“此时此刻”，在该页底部写下了那些文字。这一脚注对于小说的逼真性似乎构成了毁灭性的诉状。它不仅提醒人们注意故事的虚构性（而小说本身自始至终都保持了一种史实的幻觉），而且还破坏了小说幸福结局的基础。它指控该结局与作者的本意相悖。哈代说，该结局也不符合故事线条的自然发展方向。处于页脚边缘的这个注解，嘲讽性地打断了正文，指控故事的结局虚情假意，迎合了大众趣味和连载出版的要求。在此，故事线条被另一个声音或另一只手所打断，它宣称故事的结尾歪曲了正文，因为它与前面的内容无法协调一致：

作者不妨在此说明，在构思这个故事时，原本并未打算让汤莫辛与文恩结婚，而是想让汤莫辛始终保持怪异孤僻的性格，然后神秘地从荒原消失，无人知道他的去向——他始终是鳏夫。但是，由于连载出版的某些需要而改变了初衷。

因此，读者可以对这两种结局进行选择。具有严格艺术规则的读者可以认为与正文较为一致的结局是真正的结局。^⑩

在读了这个注解后，题为“欢快重新回归布露恩，克林也找到了职业”的最后一章，在读者的眼里显得虚幻而空洞，具有明显的虚构性，似乎它并非真实存在，或者说，它之所以存在，并非由于真的那样发生了，而是出自作者的捏造，作伪证。话说回来，整个故事都是虚构的，哈代可以随心所欲地给故事安上一个结局——可以按照当时占主导地位的任何“意图”来行事，包括迎合大众趣味这一意图。或许，这个幸福结局就是那个协调一致的结局？正如哈代所言，读者不得不两者择一，这与狄更斯《远大前程》的两个结局一样，也同于哈代《意中人》的两个版本。然而，正如哈代所言，读者惟一的选择就是强行应用某种艺术规则。《还乡》的结局一直具有双重性。它讽刺性地在这两种可能性之间摇摆不定。哈代的脚注对于叙事线条的统一性造成了永久性的破坏。

那么,作为众多小说文本一部分的序言和导论究竟起什么作用呢?或许它们安然地处于所引导的文本之外?说出导论的声音或者写出导论的手总是属于作者吗?是否某序言也可能出自作者的某个第一人称代言人之手呢?序言之声或之手总是不同于叙述者的声音或者手笔吗?在导论结束和正文开始的裂缝中,又会发生什么呢?譬如,在D. H. 劳伦斯的《恋爱中的女人》中,在序言结束之后(标明了具体日期和地点“隐士居/1919年9月12日”)和正文开始之时(先是各章目录),这两者之间又会发生什么呢?

就文体而言,经常有人对文中连续不断、略有变动的重复吹毛求疵。惟一的回答是,这对作者来说,是自然而然的:每一次自然的情感危机或者理解危机都来自于这种有规律的跳动或来回摩擦,它总是逐渐达到高潮。

隐士居

1919年9月12日

(这后面是各章目录。然后是小说正文的开头:)

一天早晨,厄秀拉·布兰温和古德伦·布兰温这两姐妹,坐在贝尔多佛镇她们父亲那幢房子的窗台上,一边干活一边聊天……^⑤

在“序言”的结尾处,出现了那个至今依然触目惊心的著名比喻,它事先对故事进行了阐释,甚或颠覆性的解构。《恋爱中的女人》具有插曲式的结构。每一章都逐步展开一个“象征物”(兔子、马、非洲雕像、摔跤、向水中月影投石,如此等等),直至高潮时的揭示。序言并不邀请读者将这一序列理解为旨在摹仿社会中男男女女的指涉性故事,而是邀请读者将小说视为一系列自慰行为所留下的痕迹,或许是幻想中对读者的性侵犯所留下的痕迹。在每一章中,劳伦斯手中握着笔,通过他认为自然而然的来回摩擦式的重复,逐渐达到高潮。

及其广泛运用所带来的负面影响：当菲尔丁描述纽盖特监狱时，这个监狱立刻不复存在；当斯摩莱特将罗德里克·蓝登领到巴斯时，那个城市立即沉入地下；当司各特把自己的天赋用于描写白衣修士剧院时，它就即刻滑入了泰晤士河；在伊丽莎白女王的统治时期，那个叫温莎的古老城镇被镇上的两个风流婆娘完全毁灭。她们是受一个叫莎士比亚的人的指使；还有蒲柏先生，他花费巨资在特威克诺姆修建了地下别墅后，大大咧咧地写了一首诗来描述它，结果将其化为灰烬；——考虑到这些事，我很想通过本序言向彼得·劳力爵士表达鄙人的敬意。但是，由于一种痛苦的考虑，我却无法这样做——这个考虑就是他根本不可能存在。有一本书已经对彼得·劳力爵士本人进行了描述（我知道这发生在某个圣诞节期间，描述的是他当法官时的所作所为），因此，确定无疑的是，不可能有这么一个人！^⑩

初看上去，这仅仅是单一的反讽，言在此而意在彼。狄更斯愤怒地重申了第三版（1841）序言里的美学原则，以此来捍卫《雾都孤儿》对“逮不着”、赛克斯和南希的描述：“这是真实的！”^⑪《雾都孤儿》是一部摹仿现实的小说。它通过与现实达到一致，取得了逼真的效果。譬如，小说中对于雅各岛这一贫民窟的描述与伦敦真实的贫民窟几乎一模一样。这部小说的目的，或者说目的之一，是促使某些事情在现实中发生，说服当权者进行卫生方面的改革。然而，当这一具有逐渐增强的反讽性摧毁力的片断往下发展时，有关写作威力的另一面真理显露了出来。似乎狄更斯在通过反讽性的对立面来强有力地表达另一件事时，不知不觉地揭示了这一真理。在小说中，存在一种否定性的能量。至少就阅读过程而言，小说中雅各岛的存在以伦敦那个真实贫民窟的消失为前提。无论文本具有多么强的指涉性，阅读过程假定（或更确切地说，造成）文本所指涉之物的不存在，这犹如一个路标表明其所指之物在另一个地方，在那边，不在场，被置换。在任何作品中，我们永远不会与现实本身遭遇，只会见到其虚构物和影像。这两个雅各岛的存在方式迥然相异。一方为实物，另一方为文字。这两者难以安然相处。一方均以另一方的消失为前提。它们宛

中所有语言的来源和保障。他是无所不包的意识,完全统一的封闭圈,在这一意识之内,各种想像中的人——人物、叙述者、标题的讲述者或者书写者,如此等等——表达他们的心声。小说是一种善意的口技,小说家以不同人物的身份出现,为他们说话或者扮作他们说话,然而,这种装扮愚弄不了任何人。根据这种观点,小说作为一种体裁,最初就是而且永远都是独白性的。小说中的所有语言都可归至一个单一的来源、基础或者逻各斯。小说中的所有对话,譬如人物之间的对白、以间接引语的方式表达的叙述者的大脑对人物大脑的透视,归根结底为独白性质。其基础为:这些虚构的大脑相互澄明,处于一个能理解它们的单一大脑之中。这个单一的大脑将所有其他的大脑归至一个单一的原则,有了这个原则,它们就可以被充分理解和阐释。

是否可以用上面所归纳的观点来解释我举出的各种故事双重性的实例呢?我觉得办不到。就讲故事而言,或许存在一种“激进的多方聚谈”(radical polylogism)的内在可能性。它可以是语言自身无意中产生的一种效果,也可以是人类想像力的一种效果,将自己想像为另外的人,并代表那个人说话。“激进的多方聚谈”意指在文本中存在无数互不相容的逻各斯。无论采用什么规约法,都无法将它们归至一个统一的单一视点,或单一大脑。这些逻各斯将永远互不相容,互为异类,犹如具有不同大气层、不同生活原则和不同植物区系和动物区系的星球。我们不妨将这种双重(当仅存在两个逻各斯时)视为一个具有两个焦点的椭圆。这些并存的两个或者两个以上不可调和的声音或者表意手段,也许会表现为两种或两种以上语言表达方式的并置:序言与叙述、章首引语与该章正文、脚注与正文;也可能表现为在一种叙述中出现另一种性质相异的叙述,譬如在《丹尼尔·狄隆达》里插入的韦德小姐的《自我折磨者的历史》,或者汉斯·迈里克的信。此外,还可表现为在一段话语中,出自两个不可调和的大脑的语言相互交叠,譬如,在间接引语中,一个意识叠加在另一个意识之上。在所有这些情况下,读者都无法将语言归至一个单一的无所不包的一元化阐释。可能会有两种以上互为矛盾的阐释,每一种都被拉向它自己的视角具有的引力中心。采用其中任何一种阐释都会遗漏一

注释:

① 参见本章的开篇引语,它引自雅克·德里达的《夜钟》(Paris: Editions Galilée, 1974), 116; trans. John P. Leavey, Jr., and Richard Rand (Lincoln: University of Nebraska Press, 1986), 100。

② George Eliot, *Middlemarch*, ed. cit., 38, 789.

③ Anthony Trollope, *The Warden*, ed. cit., 163.

④ Robert Browning, "The Glove," *The Complete Poetic Works* (Boston: Houghton Mifflin, 1859), 256.

⑤ *The Warden*, 235—237.

⑥ George Eliot, *Daniel Deronda* (Harmondsworth, England: Penguin, 1967), 704—709.

⑦ 参见 Cynthia Chase, "The Decomposition of the Elephants: Double-Reading *Daniel Deronda*," *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986), 157—174。

⑧ Thomas Hardy, *The Life and Death of the Mayor of Casterbridge* (London: Macmillan, 1975), 331.

⑨ J. Hillis Miller, *Ariadne's Thread*, ed. cit., 210—213.

⑩ Charles Dickens, *Little Dorrit* (London: Oxford University Press, 1953), 662—663.

⑪ 参见本人的《插图》一书(Cambridge: Harvard University Press, 1992),书中探讨了狄更斯和亨利·詹姆斯小说中的插图,以及图画与文字之间的关系这一问题。

⑫ Eliot, *Middlemarch*, 896.

⑬ Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, trans. C. K. Scott Moncrieff, Terence Kilmartin, and Andreas Mayor (New York: Vintage, 1982), 3:876 (在下文中,出处将用括号形式给出,注明卷数和页码)。

⑭ Thomas Hardy, *The Return of the Native*, New Wessex paperback (London: Macmillan, 1974), 413.

⑮ D. H. Lawrence, *Women in Love* (New York: Modern Library, n. d.), X, 7。《恋爱中的女人》中序言与开头语的并置只是出现在那个非权威性的 Modern Library 老版本中。由 David Farmer, Lindeth Vasey 和 John Wortben 等人编辑的更具权威性的企鹅版 (Harmondsworth, England, 1995) 有 Mark Kinkead-Weekes 写的导论和提供的注释。学者型的剑桥大学出版社 1987 年将其再版,并编入了新的内容。企鹅版和剑桥版都将“序言”放到了正文后的附录中。附录说明该序言原本作为广告性的活页被单独印制。这样一来,开头就变成了结尾;开篇第一个词之前的文字或者“序言”也就成了“附录”,即便将它去掉,对小说富有生命的正文也不会造成损害。企鹅版的读者必须长途跋涉,走过长达 36 页的年表、导论和有关文本的一个注释,才能读到正文。小说结束后,还有长达 76 页的附录、注释和“进一步阅读”的参考书目。不同编辑和评论者不和谐的声音将小说夹于其中,

第九章 柏拉图的双重叙述

现在我要探讨的,是使叙事作品的中部双重化的一种主要手段:对他人话语的引用。在《理想国》第3卷中,有一个重要的段落,它将单一叙述(diegesis)与双重叙述(mimesis)进行了比较^①。通过这段文字可以看出,巴赫金意义上的对话,即在同一文本中出现的难以调和的不同声音、多重意识或者语言中心,具有一种颠覆的可能性,这种可能性至少从柏拉图开始,一直是西方思想中一个难以摆脱的难题。根据在西方历代思维中一直占据着统治地位的有关假定,柏拉图对于摹仿的谴责与神学和形而上学的某些概念相关,并且与对谎言的讨论相近似。它的基础为男女之间话语的对立和说话与写作之间的区别。

对于柏拉图来说,单一叙述的模式就是上帝的话语:“上帝决不会是一个说谎的诗人。……上帝的言行既单纯又真实。无论是处于清醒状态,还是在睡梦之中,他都不会用幻觉、言词或者发出的符号来改变自己或欺骗他人。”^②或许上帝的真实言辞所依据的模式是具有权威的男性声音,它直接从自我的门厅对自己说话,说出来的话从头到尾都具有连贯性,而且与那个自我在场完全保持一致?这样的声音没有任何时间上或空间上的缝隙,因此,可以把谎言、装腔作势或者其他有根据和无根据的言辞统统拒之门外。哪个逻各斯为另一个的影像?只要涉及的是比喻,这个难以解答的问题就会出现,因为言辞天经地义为衍生之物,第二位的复制品。比喻必须是对某个实际生产行为的比喻,譬如,上帝或者大自然的创造性施为话语。然而,在谈论这些生产行为时,只能参照人类话语的比喻,这样一来,思维难免出现困惑和混乱,原件与复制品之间的关系也会不断被颠覆。

这一范式直接导致了柏拉图对于摹仿或者巴赫金意义上的一种对话下达禁令。恰当的叙述为这样一种形式:诗人用他自己的声音

393a—e, 394a)

读者可以看出,这里至关重要的是什么。摹仿之所以有问题,是因为它在一个特定的意义上属于谎言。它缺乏一个处于说话者意识或自我之中的实实在在的父性源头。可以说,它是漂浮在空中的语言,与任何直接在场的起源相分离。这样的语言会衍生出无穷无尽的谎言或者杜撰。这种增生是语言生成语言的自我繁衍。它不受任何构成源头或者基础的心灵这一逻各斯的控制。对于摹仿所下的禁令与《斐德若斯篇》对于写作所下的禁令相类似。这是因为,摹仿和写作都被剥夺了直抒胸臆的作家的声音。它们犹如失去了父亲的孤儿,孤零零地在世上游荡,只能呆板机械地重复自己。

在简单纯正的叙述中,哪怕出现一个很小的缝隙,摹仿就会使语言与直接产生它的心灵之源相分离。而这种分离,仿佛一旦开始,便无法终止。柏拉图暗示,摹仿只要一起步,就会从对女性的摹仿开始,快速往越来越低级的形式走。根据柏拉图以男性为中心的逻各斯假定,女人天生会撒谎,擅长说掩饰和误导性质的话。在女人下面,是对越来越低的各个层次的摹仿:对奴隶,对坏人,对疯子的摹仿,最后是用语言对愚笨无知的事物的摹仿,这些事物根本没有头脑,甚至不具备柏拉图安在女人身上的那种贫乏无知、残缺不全的头脑。对这类事物进行摹仿的例证之一,是詹姆斯·乔伊斯在《尤利西斯》第7章“校正错别字”一节里,对一个印刷厂里的声音所进行的摹仿:“嘶溜。第一台机器的最下一层往前推出一块活板,嘶溜一声送出第一批叠好的报纸。嘶溜。”^③另一实例是詹姆斯在《为芬尼根守灵》中对雷声的摹仿:“叭叭叭哒嘎啊嗒哇阮呐轰隆隆轰隆隆吐嗡嗡啜哇哇轰隆隆斯喀吐呼噜啾啾啾啾!”^④下面是柏拉图对于这类摹仿所下的一连串禁令:

[苏格拉底说]那么,对于那些我们照管的,愿其成为好人的男人,我们就不能让他们摹仿少妇或者老妻与丈夫争论不休,蔑视上天,幸运时洋洋得意、自吹自擂,不幸时则悲伤不已,不可自拔——更不能让他们摹仿生病、恋爱或正在分娩的女人……也

马所构成的奇观异景。的确，柏拉图为子孙后代提供了一种新的艺术形式的样板，即小说的样板，它堪称无限升华了的伊索寓言。^⑤

《理想国》第3卷中，对摹仿进行谴责的那些段落自身就是极其复杂的摹仿形式，其复杂性可以和任何由多重叙述者叙述出来的现代小说相媲美，例如《呼啸山庄》、《吉姆老爷》等。在《理想国》中，柏拉图假扮为苏格拉底向格劳康等人复述苏格拉底先前与阿弟曼图斯的一段对话。在这一摹仿里出现的摹仿中，苏格拉底既装扮为自己先前的自我，又装扮为与他对话的阿弟曼图斯。在摹仿过程中，他不时加上“他说”和“我说”这些字眼。从那时开始，一直到博尔赫斯等人为止，所有本质上属于对话性的，即柏拉图意义上的双重叙述，都可以在《理想国》中找到自己的原型。

此外，就在柏拉图装扮为苏格拉底的那一片断中，虽然它旨在通过重新采用简单叙述的方式来清除荷马作品中的摹仿，难道其本身没有不由自主地包含摹仿吗？在用间接引语表达出来的阿伽门农和赫律塞斯的言辞中，难道没有出现摹仿吗？间接引语本身就是一种对话形式。在下文中，我将进一步探讨这一重要问题。对他人语言最为客观的转述也会构成语言的双重线条。摹仿使原本单一的叙事线条掺入了杂质，而且不可能再使其回归单一的逻各斯。苏格拉底通过改写荷马来清除摹仿的那一片断之所以会在无意之中产生喜剧效果^⑥，是因为它本以为通过简单地改换人称，就可以轻松地达到目的，结果却完全失败了。被驱逐出话语之邦的摹仿秘密地返回家园，暗中对执行驱逐命令的语言进行破坏。摹仿不可挽回地渗入任何叙述，使原本简单的东西双重化，三重化，四重化。这不仅出现在那一具有反讽性的片断中：柏拉图在对摹仿进行谴责的同时装扮为苏格拉底，后者又装扮为先前的自我，又转而装扮为荷马；而且也发生在那一虚构出来的假冒荷马之名所写的片断中，它依然包含了摹仿的痕迹，包含没有任何确定来源、在空中漂浮不定的只言片语。在我们看到了柏拉图自己在《理想国》中讲述故事的方法之后，难道还会像苏格拉底那样，将荷马史诗的叙述者、讲述者或吟唱者与荷马

本人等同起来吗？《伊利亚特》和《奥德赛》开篇之处对缪斯的呼唤难道没有提醒我们：所有诗篇都是通过假扮的声音说出来或者唱出来的？诗人的声音始终是一个装扮的角色。诗人呼唤缪斯给予帮助，使他能够用另一个声音来说话。摹仿——这种诗人习以为常的谎言——从一开始就不可避免地成为诗歌的内在属性。无论作家如何真心实意地力争保持简单叙述，力争保持单一的心灵所带来的安全感，都无法改变这一状况。

注释：

① 有学者探讨了这一片断对于叙事理论的暗含意义：Gérard Genette, “Frontières du récit,” *Figures II* (Paris: Seuil, 1969), 49—69; Philippe Lacoue-Labarthe, “Typographie,” in S. Agacinski et al., *Mimesis des articulations* (Paris: Aubier-Flammarion, 1975), 167—270, translated as “Typography,” in Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), 43—138.

② Plato, *Republic*, trans. Paul Shorey, *The Collected Dialogues*, ed. Edith Hamioton and Huntington Cairns, Bollingen Series (Princeton: Princeton University Press, 1961), 629—630. 下文中柏拉图的引文, 均出自这一版本, 每处引文都将用括号标出页码。

③ 乔伊斯著《尤利西斯》上卷, 金陵译, 北京, 人民文学出版社, 1997年, 第183页。

④ James Joyce, *Finnegans Wake* (New York: Viking, 1947), 3.

⑤ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari (Munich and Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag, and De Gruyter, 1988), 1:93—94; *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1967), 90—91.

⑥ 或许这是有意的反讽？这根本无法确定。若认为任何东西在文体或概念上超出了柏拉图所能把握的范围, 都是不明智的。

第十章 Ariachne 的断裂纬线^①

在莎士比亚的《特洛伊罗斯与克瑞西达》中，有一个片断十分精彩地体现了心灵一分为二的含义。这发生在独白性的叙事线条成为对话性的双重线条，即叙述成为摹仿之时。这一片断也戏剧性地展示了巴赫金所说的“微型对话”，即在单一词语中出现的对话。正如莎士比亚所示，当一个逻各斯变成两个逻各斯（犹如一个圆变成具有两个中心的椭圆）时，西方逻各斯中心主义的桎梏便被统统解除。“逻各斯”一词源于“legein”，意为收集，如收割小麦，捆扎成束；或收集绳子，捆扎成股。在上面提到的那一片断中，克瑞西达与狄俄墨得斯在调情，特洛伊罗斯一直在旁观望。下面的引文取自集注本：既然问题涉及莎士比亚的遣词造句，还是有必要尽量贴近莎翁的原文：

特洛伊罗斯 这是她吗？不，这是狄俄墨得斯的克瑞西达：

假如美貌是有灵魂的，这就不是她；
假如灵魂指导誓言；假如誓言是虔诚的；
假如虔诚是天神的喜悦；
假如世间存在同一性法则。
这就不是她：啊，话语的疯狂！
那个原因（*cause*）依据邪恶的权威，既拥护
又反对其自身；理智可以反叛
而不至于毁灭，毁灭可以合乎情理
而不至于反叛。这是，这又不是克瑞西达：
在我的灵魂里，正在进行着一场
奇怪的战争，一件不可分的东西
分隔得比天和地还要开；

achne! ……印刷者为了韵律的完整采用了 Ariachne 这一形式”(基特利, 1860);“莎士比亚也有可能在意象中把这些故事中的两个名字弄混了, 或者他是有意暗指帮助忒修斯逃离克里特迷宫的线索, 结果写出来的是‘Ariadne’的断裂纬线”(史蒂文斯, 1773);“史蒂文斯先生希望这一错误最初并非出自作者之手……”(马隆, 1790);“莎士比亚……也许在拼写专有名词时十分随意, 写下了‘Arachnea’”(史蒂文斯, 1793);“(莎士比亚究竟为何会写下‘Ariachne’这一点)其实无关紧要。重要的是, 我们应该看到莎士比亚用‘Ariachne’暗指 Arachne 最后变成的那只蜘蛛, 它在希腊文中具有同样的名字……”(英格尔比, 1875);“莎士比亚之所以会写错这个名字, 很可能是跟 Ariadne 搞混了, 后者也以她的线闻名于世”(鲁特, 1903);“莎士比亚是有可能忘了她的准确名字, 或者为了韵律对名字进行了改动, 但是他决不可能像有些人所说的那样, 将 Arachne 与纳克索斯的 Ariadne 搞混了, 因为他对《奥维德》了如指掌, 不可能犯这样的错”(克雷格, 1905);“既然印刷者承认自己错把字母 c 换成了 t, 那么, 按逻辑推理, 整个错误都有可能是他犯的——无论是什么样的错, 也无论他的错如何惹人恼怒。对开本进一步将最后的 a 字母更正为 e 字母, 但是忘了将那个‘i’删除”(鲍德温, 1953)^③。丹尼尔·赛尔泽在他编辑的《特洛伊罗斯与克瑞西达》(辛格内特书局版)中, 在正文中印出的是“Ariachne”, 但在注解里, 他却忽略了那个“i”, 仿佛它不存在, 只是简单地给出了“Arachne”的故事。^④

正如读者所见, 这些博学的先生, 在独白性假定的巨大威力下, 只能接纳非此即彼的假设: 要么是“Ariadne”, 要么是“Arachne”, 两者无法并存; 或从另一方面来说, 认为是莎士比亚、抄写员或者印刷者无意中的失误。由于一时疏忽, 这个荒谬之音混入了理性交响曲, 构成了交流链中出现的“杂音”。

在“Ariachne”一词中, 两个既和谐又矛盾的神话合为一体, 这与特洛伊罗斯话语的特点完全吻合, 他的话语体现出与对话的颠覆性进行的痛苦抗争, 理性在“双重权威”的统治下绝望地自我分裂(大多数编辑都比较喜欢四开本的“by-fould”(双重), 而不是对开本中的“hy foule”[依据邪恶的])。若采用刘易斯·卡罗尔的“混合词”这一

名称来描述“Ariachnes”，也并不确切，因为卡罗尔的“slithy”（将“slimy”与“lithe”合二为一）和“chortle”（将“chuckle”和“snort”合二为一）均和谐地将两个完全或基本协调的性质或者行为装入了一个箱子，然而，“Ariachne”一词却是将两个互不相容的故事拼凑在一起。

同一性法则构成独白性形而上学的基本假定。只有在 A 为不可分解的 A 或者 C 与 C 相等的情况下，整个结构才会构成链条中一个完整的环节。在《特洛伊罗斯与克瑞西达》中，尤利西斯有关秩序的那段名言对这一链条进行了描述。论及的秩序包括将地与天相连的宗教、形而上学或者宇宙论的纽带，政治或社会秩序（这种秩序在《特洛伊罗斯与克瑞西达》中受到了诸多挑战），伦理的、主体间的秩序或者两人之间爱情誓言的施为性秩序，以及感知或认识的秩序（它毫不含糊地观察和识辨事物，每一个事物都是单一的独立存在）。还有理性的秩序，它使一个人或一个心灵成为一个不可分的整体，由一个统一的力量或者权威来统率各种功能。最后是语言或理性话语的秩序，这一秩序论定各种统一体，赋予它们各自不同的名称，并预先假定语言的确定性——像承诺这样的言语行为的有效性，J. L. 奥斯汀在《如何用语言来做事》^⑥中所说的言语行为的“适当性”等，均以这种确定性为基础。这种确定性可见于施为性话语的发话人（譬如发出爱情誓言的人）持久不变的一致性和自我在场，也可见于一个神圣的保证人对这些誓言的批准并使其带上神圣的光环。如读者所见，整个西方的形而上学均受到了特洛伊罗斯的经历和话语的挑战。

特洛伊罗斯的言词有赖于以逻各斯为中心的形而上学的各种关键词和比喻：“统一”、“话语”、“原因”、“权威”、“誓言”、“虔诚”、“理性”、“实情”和穿线、盘线或打结的意象。然而，倘若用一根线从头至尾贯穿特洛伊罗斯的话语，便会认识到，在“心灵一分为二”这一特殊意义上的对话，归根结底是一个语言问题，也可以说它表现为颠覆语言的一种可能性。这并不是说特洛伊罗斯没有亲眼看到克瑞西达的水性杨花。然而，他此刻的所见所闻与他过去的所见、所闻、所言相矛盾，这样就可能同时出现两种互为矛盾的符号系统。每一种都以克瑞西达为中心。每一种或环绕这个克瑞西达，或环绕那个克瑞西达，最终都将世间万物组成一体。倘若这两种符号系统同时行之有

效,那就会有违理性,因为它们完全互为矛盾。这两种语言都存在于特洛伊罗斯单一封闭的心灵中,因此不可避免地将该心灵双重化。这两种系统各自独立存在时完全合乎情理,但两者共存于一个心灵之中时,便出现疯狂,特洛伊罗斯与尤利西斯对话时谈到了这一点:

特洛伊罗斯 可是倘若我告诉人家他们是如何共同表演的,
在宣布真相时,我难道不会撒谎吗?
因为我心中仍然留有信任:
一个固执的强烈希望,
不肯接受眼睛和耳朵的见证;
似乎这两个器官都善于欺骗;
它们的作用只是混淆视听。
刚才真的是克瑞西达吗?

尤利西斯 我又不会驱神役鬼,特洛伊人

特洛伊罗斯 一定不是她

尤利西斯 绝对是她

特洛伊罗斯 我还没有疯,我知道那不是她。

尤利西斯 我也没有疯,刚才明明是克瑞西达。

(第5幕第2场,第140—152行)^⑥

这里对疯狂的定义为:话语既不可能达到真实也不可能成为虚假,哥德尔定理^⑦也显示了这种可能性,即在一个系统中,一个命题可以逻辑性地从其他命题中推导出来,但无法证明它是真实的还是虚假的。对于特洛伊罗斯来说,他既不可能道出真相也不可能说出谎言,或更确切地说,他会不可避免地同时道出真相和说出谎言。这里对真理的定义是:既具备内在的协调性又具备外在的一致性。特洛伊罗斯所说的话,假如对于一个克瑞西达和以其为基础的一个语言系统来说是真实的,那么对于另一个克瑞西达和另一个语言系统来说便是虚假的。这种情形就是疯狂。克瑞西达的水性杨花——她当初对特洛伊罗斯信誓旦旦,这后面可能并不存在一个实质性的具有连贯性的自我,也并没有与最后直通上帝的其他伦理、政治和宇宙

的秩序相连——对整个秩序提出了挑战。克瑞西达的谎言使我们有可能想到有关那个秩序的故事本身就是谎言，因为它是由西方形而上学之合情合理的话语叙述出来的。它也许就像是柏拉图为之哀叹的危险的摹仿——一种无父、无头的语言，没有保证人，没有“逻各斯”。特洛伊罗斯的言语是在其痛苦的压力下进行的一种探索，它探索作为语言内在可能的对话性所具有的灾难性含义。正如“对话”一词所暗示的，对话性并非将两个不同的心灵并置以作为语言之源，而是语言可能被割断与任何心灵源泉的联系，无论是凡人的还是神圣的。这样它就能产生其自身的强制性机器，使事情在世间发生。当两种具有连贯性的不同语言在一个单一的心灵中竞争统治地位时，就会出现这种可能性。

“同一性法则”，正如集注本的编辑所言，就是同一性或者无矛盾原理。以此为据，任何实体都不可分离地等于其自身。自亚里士多德以降，这个法则（甲等于甲）一直是西方逻辑和西方形而上学的基础。由于这种内在的连接和束缚，事物受制于其自身的同一性，且不能同时既是自己又不是自己。这种内在的连接和束缚是外在连接和束缚的基础。后者以一系列协调相称事物的形式环环相扣，一直通向天堂。一个事物只有在明确无疑地等同于自身的情况下，方能与外在的其他实体对应一致，方能通过一系列有序的置换，一直通向“我就是我”的上帝。这种和谐的基础既是本体论的，又是逻辑性的，或更确切地说，本体论的就是逻辑性的。在西方形而上学中，一个语言原理已被普遍化，且构成了宇宙秩序的基础。

这个宇宙模型的语言基础在《特洛伊罗斯与克瑞西达》开头所说的那一系列“假如”中清晰可辨。这些“假如”以“发誓”为基础，即有赖于一个进行承诺的施为性言语行为，该行为的效力取决于它与承诺主体的内在统一性和充实性之间的协调一致。“假如美貌是有灵魂的”，意为如果克瑞西达的外表美这一可视符号与她的内在本性相一致；“假如灵魂指导誓言”，意为如果克瑞西达那个统一的主体是她作出忠实于特洛伊罗斯的承诺之本源；“假如誓言是虔诚的”，意为如果这样的誓言是虔诚的，就不会以承诺者自私孤立的自我为基础，而是植根于灵魂对上帝的依赖，处于凡人通向神圣“逻各斯”的链条上，

这是所有凡人发出的誓言之保证(譬如,有人会说,“上天保证我会这么做”);“假如虔诚是天神的喜悦”^⑧,意为如果这个由符号和言词组成的链条受到自我欣赏的天神的认可,欢迎出自凡人之口的语言沿着一个由语言同等物组成的闭合线路回归至神的语言;最后,“假如世间存在同一性法则”,意为假如同一性法则贯穿于整个链条之始终,像镜子似地反射出“我就是我”的上帝——如果所有这些假定全部成立的话,那么,特洛伊罗斯亲眼所见的那个克瑞西达就不可能是克瑞西达。

然而,她毕竟还是克瑞西达。这一耳闻目睹的事实将整个西方文化的结构打得四分五裂,并使之一再双重化。特洛伊罗斯的“全有或全无”的修辞为这种普遍化打下了基础。他说话时,总是从局部扩展到全体,并把克瑞西达当成了所有女性的代表。他大声说:“为了女人的声誉,不要相信她是克瑞西达。”(第5幕第2场第153行)然而,这种普遍化不无道理。假如能找到不符合同一性规律的任何例外,那么,该规律就只能是一个假设,也许仅仅是理论上的虚构,一个凡人的假定。它可以为逻辑思维提供可能性,却无法保证其“真实性”,因此,这种言语行为有别于一个植根于知识之中、无可辩驳的公理。尼采的那本所谓《权力意志》的书的第516节,完全取决于这一认识与假定之间的对照:

我们无法证实和否定同一件事:这是一个主观的经验规律,它仅仅是对一种无能的表达,而不是对任何“必然性”的表达。

倘若根据亚里士多德的观点,矛盾律是所有法则中最为确定无疑的,倘若它构成一切演证性证明的根据,倘若任何公理的法则都有赖于它,那么,我们就应该更为严格地探讨究竟有哪些命题构成了它的基础。它或者对现实,对存在下某种定论,似乎我们已经通过其他途径达到了这种了解;也就是说,似乎我们无法不赋予它相反的属性。或者这些命题意味着:不应该赋予它相反的属性。就后一种情况而言,逻辑便成了命令,不是去了解真理,而是设定和安排一个被称为真实的世界。^⑨

特洛伊罗斯“话语”的“疯狂”是他在亲眼所见的事实驱使下，打破同一性“法则”^⑧的疯狂，它打破了无矛盾法则：“这是，又不是克瑞西达”。莎士比亚（或者四开本的编辑）将专有名词黑体化，着重表明它意在指称独特的一元化统一体。亲眼看到了两个克瑞西达之后，特洛伊罗斯意识到同一律只不过是一种假定，而不是一种知识。其结果，这不仅对政治、伦理、宇宙学和宗教等各方面的外在秩序提出了挑战（这种秩序的根基就是将无矛盾法则视为知识），而且使思维和语言都重新回到冲突和混乱之中。如果逻辑秩序是一种假定，如果它是一种虚构的语言系统（对这一系统来说，由专有名词命名、具有逻辑思维的自我统一体并非其本源，而只是一种结果，即诸种因素中的一种因素），那么，单一的心灵就完全应该成为对话性的，应该有违自身而分裂为二。这样一来，它就会同时容纳两个互不相容的逻辑系统，每一个都会假定一个作为其基础而存在的不同自我，都会预设一个不同的外在世界。这个世界，用尼采的话来说，只是对它才是真实的。这正是发生在特洛伊罗斯身上的事。那句“这是，又不是克瑞西达”已成为特洛伊罗斯思维的一部分，疯狂地将他自己双重化了。

当“对话”一词指涉两人之间哪怕是充满敌意的谈话时，也显得颇为温和。甚或这种交流会假定某种一致的理性视界。对于于尔根·哈贝马斯来说^⑨，正是如此。当对话以一个分裂的单一心灵的形式出现，便具有更大的颠覆性，而当独自性质变为对话性质，后者会失去其“逻各斯”，变得无逻辑。根本不存在一个固定不变的克瑞西达。特洛伊罗斯不得不相信，克瑞西达只是幻影般自我的外在表象，这一自我产生于她发出的那些毫无根据的誓言。这些誓言没有得到天神的呼应而神圣化。假如她发出新的誓言，她就会变成另一个人。在耳闻目睹了克瑞西达的水性杨花之后，特洛伊罗斯自己分崩离析了。他不是变成两个人，而是精神错乱，自我消亡。

倘若特洛伊罗斯的话语可视为叙事话语的样板，那么它就显示出一个故事可以同时是两个互不相容的故事。这两个故事永远不可能通过任何同一法则而合并为一。它们也永远无法同时存在于一个单一有序的理智心灵中。然而，这两个故事都囿于一个文本、一个词

或者一组词的范围之内。这才有可能造成“话语的疯狂！那个cause既拥护又反对其自身。”话语的疯狂就是双重化论辩之发狂错乱。它既是又不是其自身。在论辩时，它既拥护又反对自己，犹如在法庭上审理一个案件(cause)时，同一个人荒唐地同时充当双方的律师。“cause”一词源于拉丁词“causa”，它对应于希腊词“逻各斯”。该词不仅指称案件、诉讼、诉讼的一方，而且也指称原因、动机，即理性的基础。“就是这个原因(cause)，就是这个原因，我的灵魂，”奥赛罗如是说(《奥赛罗》第5幕第2场第1行)。特洛伊罗斯的灵魂有两个根源、两个“逻各斯”，因此，受制于一个“双重权威”(bi-fould authority)^⑩，这是莎士比亚创造的一个新词语(见四开本)。双重权威是被一条深深的裂缝或者狭径一分为二的权威，但分开之后，又向后自身折叠起来，可以说，它属于两个围场或两个折褶。

特洛伊罗斯丁面的话语道出了这个自我分裂所产生的后果。特洛伊罗斯的灵魂受制于一个双重权威，这意味着他犹如两个交战国。他就像是《特洛伊罗斯与克瑞西达》本身展现出来的政治局势：希腊人和特洛伊人相互残杀，相互毁灭。既然战争的每一方都可以像用毛皮加固手套那样用理智来为自己寻找根据^⑪，那么，特洛伊罗斯的心灵的每一部分都能以其中心假定为基础，发展完全稳定的自身推理系统。这是克瑞西达，或者从另一个角度来说，这又不是克瑞西达。因此，“理智可以反叛，而不至于走向毁灭”。理性可以像一个打内战的国家那样分裂而反对自身，但不会陷入完全的疯狂，从而丧失(毁灭)自身。另一方面，“毁灭可以合乎情理，/而不至于反叛”。在双重中丧失了理性或者在双重中丧失了的克瑞西达，仍然可以用十分合乎情理的词语来表达自我，因为理性没有在疯狂中遭到毁灭。

假如这是，这又不是克瑞西达，那么，看到这个同一律的矛盾并对其进行推理的心灵就既错乱又不错乱。特洛伊罗斯接下去头脑清醒地进行推理，但同时受制于两个不同的理智或理智中心。特洛伊罗斯自己同时是一个和两个人，其灵魂处于内战状态，一个不可分离的心灵，同时被一个不可弥合的裂缝分开，而这个裂缝又根本不是裂缝，甚至谈不上是一个极小的孔眼。“在我的灵魂里”，特洛伊罗斯说，“正在进行着一场战争/一件不可分离的东西/分隔得比天和地

羹/郡献给了狄俄墨得斯。”在这一段中，互为交织的隐喻、一系列并置的同位语和句法上的不连贯（打结又如何能与提供食物相提并论呢？），生动地展现了对于逻辑秩序的分裂和悬置。“用单手五指打下的结”是一个颇有效力的新造短语。它暗示同一性在多个笨拙的手指之间消散不见，就像企图用一只手来打结。此外，它还暗示克瑞西达对狄俄墨得斯的承诺(faith)并不是以口头发出的施为性誓言为依据，而是以关怀备至、拥抱、性行为 and 手指动作为保证。背弃承诺就不是承诺。它之所以不是承诺，是因为克瑞西达对特洛伊罗斯的信誓旦旦没有受到通向上帝的强有力的虔诚链条之束缚。克瑞西达对狄俄墨得斯的承诺仅仅是人间契约、五个手指打的结，其基础为缺乏根据的冗辞赘述，就像我们在马修·阿诺德(Matthew Arnold)的《多佛滩》中所读到的：“我保证忠实于你，但既然我的承诺只是以我自己的言辞为基础，也就随时可以暂时取消。”^⑤

这样的承诺犹如一张没有真正价值的伪钞，或犹如那些无根无底、四处漂游的书面文字——对此，苏格拉底在《斐德罗斯篇》中，通过那些飘浮不定的书面词语，表达了他的憎恶。在分裂性质的非系统中，一种“实情”并非一个统一链中的一部分，能起到加强该链条的作用。每一种“实情”仅为一个不协调的残屑断片，起着加强分裂的作用。此外，这些构成非秩序的残屑断片甚至算不上是一根线条的松散线股。它们在被解开时作为线条就已经“溶解”(dissolve，这是莎士比亚就“溶解”辞源和化学上的意思所谐用的双关语)。因此，整根线条，甚至包括其剩余的残头断股，均被悬置或者毁灭，仿佛它先被吞食消化又被吐了出来，这可能是暴饮暴食(ore-eaten)一词所具有的“额外含义”。

在这一系列对理性的可溶解性所进行的强有力的论证中，“Ariachnes”一词又能起何作用呢？这个词融合了有关 Ariadne 和 Arachne 的两个神话，由此摹仿在一种文化中并存的两个类似但又不尽相同的神话之间的关系模式。此外，该词在特洛伊罗斯的言辞中显得恰到好处。它在一个小小的范围内显示出话语的疯狂，因为它同时顺从于两种“原因”，臣服于一个双重权威，因此同时荒唐地讲述两个故事，由对话性变为无逻辑性。“Ariachnes”为一个不是词的

词。它由两个词的碎片粘合而成。另一个实例是《堂吉珂德》中桑丘生造的“baciylmo”一词，该词指涉曼布里诺的头盔，而它同时又是个脸盆。“Ariachnes”一词与莎士比亚戏剧的大语境相符。有人指责《特洛伊罗斯与克瑞西达》是由一连串缺乏连贯性的片断组成的。“Ariachnes”一词也符合整个西方话语的大语境，在这一语境中，独白性话语的连贯性一直被另外一种非系统所暗中破坏。后者处于前者之中，与前者的任何表达盘根错节地缠为一体，这是那种分裂的“实情”，是统一性权威的缺席。就这些大大小小的语境而言，每一种都在一个不同的范围里重复其他语境的构造。它们之间的关系呈“分形图案显示”(fractal design present)状态，譬如，一根绳子由缕缕细绳编织而成，每缕细绳又由更细的线缠绕而成，如此等等，可以一直追溯到组成最细的线的最小纤维。

至于“Ariachnes”一词，其结构特征为“错格”(anacoluthon)，这是一个微型的错格。其字母开始时朝着“Ariadne”一词迈进，中途又转换方向，最终顺应逻辑，以“Arachne”一词结束。这互不相容的两者之间的冲突对我们的心灵造成扭曲、折磨或者分裂，正如特洛伊罗斯面对一个既是又不是克瑞西达的克瑞西达时的情况。“错格”一词从词源上说，意为“反对跟随”，即反对跟着一条连贯的道路走到底。“错格”指称一种句法格局，即在句子中间转换时态、人称或单复数，结果文字在语法上难以协调一致。支配错格的不是一个单一的逻辑各斯(在此意为一种统一的意思)。

倘若“Ariachnes”为一种微型错格，那么，我们可以在特洛伊罗斯的话语中找到一种性质相似的句法和比喻上的不连贯。这可见于契约比喻(bond images)与饮食比喻之混为一体，或者“分开”一词同时具有的主动与被动的意思，或者见于用“东西”一词同时指克瑞西达和特洛伊罗斯的灵魂。几个世纪以来，这些句法上出现的双重可能性导致批评家争论不休，企图赋予包含“分隔”和“东西”的那句话一种单一的意思：“在我的灵魂里，正在进行着一场/奇怪的战争，一件不可分的东西/分隔得比天和地还要开。”心灵竭力使这根言辞组成的绳索停止摇摆震荡直至消失不见，失去作为支撑单一思维的钢丝绳的作用，这犹如努力理解“Ariachnes”一词。语法上的错格也与更

产英语词典》),当纺织开始时,已经有了经线,纬线则边纺边往经线上加。嫉妒的雅典娜女神一怒之下整个毁掉了 Arachne 的蛛网,这一破裂的蛛网成了 Ariadne 在迷宫中与经线交织的纬线。根据一种传说,Ariadne 在被情人忒修斯遗弃之后,绝望地用自己的线上吊自杀了。同样,Arachne 遭到雅典娜的羞辱后,也上吊自尽。此后 Arachne 被点化为一只蜘蛛,Ariadne 也被变成了一圈群星。Arachne 的断裂纬线和本属于 Ariadne 的背信弃义之线,在莎士比亚的剧中变成了特洛伊罗斯和克瑞西达之间誓约的残绳断线。就背叛者和被背叛者之间的性别关系而言,这里发生了纵横交叉或交错配列式的变化:在 Arachne 的故事中,暗含的是母女之间的关系,然后是忒修斯这位负心人将可怜的 Ariadne 始乱终弃,接着是特洛伊罗斯遭到心上人的背叛。“Ariachnes”一词在该语境中的意思,取决于它自身建立的这个由互不协调的分岔关系线组成的迷宫。这些关系构成颤动不已的共鸣回声,它们无法被寂静地收入一条单一的独白性故事线条。这些共鸣回声使读者也处于一种令人恼怒的对话性疯狂话语之中,这种疯狂话语将特洛伊罗斯撕为两半,使他既是又不是他自己。

最后读者也许会问,既然 Ariadne 和 Arachne 以这种方式相重叠,那么为何不联想其他与编织有关的希腊神话呢?正如 Ariadne 与 Arachne 的神话故事互为变体一样,这些神话与这两个神话之间也构成一种变体关系。譬如珀涅罗珀的神话故事^⑩和菲罗墨拉的神话故事^⑪。当特洛伊罗斯提及 Ariachne 时,毕竟是在跟尤利西斯对话。珀涅罗珀则毫无疑问已经在从事白昼编织与黑夜拆织的活动。被割除舌头的菲罗墨拉编织出象形文字来揭示其被强奸的真相——织出的布,这种女红成了缺席的舌头的奇特替代物。这一暗无天日的故事同样包含了在其他五个故事(特洛伊罗斯的故事、Arachne 的故事、Ariadne 的故事、珀涅罗珀的故事和克瑞西达的故事)中出现的那些因素的变体。它们相互呼应,发出叮当作响的回声。如果我们转向另一种文化,是否应该考虑朗斯洛特和艾伦的爱情故事呢?这种由不同变体带来的语境回声会不断向外环形扩展,难道我们能让它停下来吗?这就像星罗棋布的弯曲和正在弯曲的镜子映照出无数

虽被扭曲但仍可辨认的图像一样。

莎士比亚在创作特洛伊罗斯的那段对话时,是否“有意”让其传递我所发现的所有这些意义呢?这段话究竟仅仅是一个想像出来的人物所想像出来的语言,还是表达了莎士比亚自己的某些观点呢?特洛伊罗斯的话语与该剧的其他部分,与莎翁的其他戏剧和文艺复兴文学,与英国文学以及整个西方文学等语境又是什么关系呢?我们十分轻松地谈论一个文本的“语境”或制约它的环境,其实这是一个根本无法完全确定和控制的东西^⑧。在无法确定的语境中,有一个原本确定无疑的概念失去了其确定性;原作者,也可以说是作为任何语言行为之首要生成源泉的自我。我们所说的“莎士比亚”是文本的一种效果。这是一种非个性化和分裂性质的效果。对于以其他作者的名义发表的作品来说,情况也是如此,譬如托马斯·哈代的小说或者华莱士·史蒂文斯的诗歌。莎士比亚的作品对于英语的内在可能性进行了全面和深入的探索,这是一种继承了西方文化之概念、比喻和故事的语言。这些作品一定是由一个天才委员会集体创作的,而且这个委员会掌握了极其丰富的创作素材。

正如上文对《特洛伊罗斯与克瑞西达》那一片断的解读所示,这些素材从根本上说是混杂的。它们既包含了以逻各斯为中心的形而上学,又包含了对它的颠覆。这种颠覆渗入了西方概念、比喻和神话,犹如阳光下的阴影。任何利用该传统中语言资源的连续话语、故事或叙事文均为对话性质,而非独白性质。其对话性表现在根本无法将其简化为一根单一的故事线条,即一根以一个作为源泉和舵手的超凡心灵为中心组织起来的线条。

“解构主义”在以各种方式对经典文本进行解读时,并非简单地在文本中寻找对话性异质的痕迹。古往今来,人们早就认识到了异质的危险性,譬如柏拉图就意识到了并设法减少诡辩派所带来的威胁。而解构主义则旨在颠覆那些界定对话性的术语所隐含的等级制度。它将独白性和逻各斯中心主义的东西界定为从对话性中衍生出来的效果,而非对于对话性所于扰之物的崇高肯定,对话性绝非附属于阳光的阴影。解构主义的方法之一是颠倒西方形而上学中的前后顺序,从而振荡性地替代整个西方形而上学的系统。

⑤ 本段译文参考了朱生豪译《莎士比亚全集 喜剧卷》下册，译林出版社，1998年版，第370—371页。——译注

⑥ 哥德尔(Kurt Gödel, 1906—1978)，生于奥地利的美国数学家、逻辑学家。1931年他证明了任何对于数论是充分的形式逻辑系统必定包含在该系统中不可证明的命题。

⑦ 这个词是名词“虔诚”(sancimony或sanctimonies)，而不是现在分词“sanctifying”(使圣洁)——不是指发誓的行为，而是指作为一个存在、一个东西的行为，指作为虔诚的誓言。

⑧ 在提到《权利意志》时，我用了“所谓”一词，因为这本书是尼采的妹妹在他死后，从他的笔记本中整理出来的，书中的前后顺序与笔记本中的有很大出入。这是一本混合而成的书。近来的版本又恢复了尼采日记中原来的日期顺序。有关这段引语，参见Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, ed. cit., 12:389, from fall 1887; Nietzsche, *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage, 1968), 279.

⑨ “法则”(rule)一词意为“标准”、“准则”。它是对“逻各斯”的一种表达。

⑩ 于尔根·哈贝马斯(Jürgen Habermas, 1929—)，德国哲学家和社会学理论家。

⑪ The *Oxford English Dictionary* 在解释“bifold”一词时，将《特洛伊罗斯和克瑞西达》作为第一个采用该词的实例给出。

⑫ 当特洛伊人争论是否把海伦还给希腊人时，特洛伊罗斯对自己的兄弟赫伦努斯说“你像用皮毛加固手套那样用理智来为自己寻找根据。”(第2幕第2场第39行)在特洛伊人这边，这场战争已逐渐演变为内部或家庭内部的争吵，在希腊人那边也是如此。

⑬ 举隅法，也称提喻法，为一种修辞格，指以局部代表整体或以整体代表局部等修辞手段，譬如用“白发”代表“老人”。——译注

⑭ Matthew Arnold, “Dover Beach,” *Poems*, ed. Kenneth Allott (London: Longman, 1965), 242.

⑮ 珀涅罗珀为尤利西斯之妻，守贞20年等待丈夫从特洛伊归来，为了摆脱求婚者的纠缠，她说先为尤利西斯的父亲织完一件寿衣才能完婚，但她白天织布，夜里又把它拆掉，以此对付那些求婚者。——译注

⑯ 菲罗墨拉为雅典国王潘狄翁的女儿，被其同胞姐妹普洛克涅的丈夫忒桑斯强奸并割去舌头，但她通过刺绣把发生的事情传递给了普洛克涅。菲罗墨拉最后被变成了夜莺，以不绝的歌声诉说自己不幸的遭遇。——译注

⑰ J. L. 奥斯汀认为一个“适当的”(felicitous)言语行为必须有一个合适的语境，雅克·德里达对此提出了挑战。对于奥斯汀来说，周围环境决定(譬如)牧师所说的“我宣布你们为夫妻”究竟是真的还是仅仅构成一次演习。然而，对于德里达来说，环境永远也不会“饱和”(saturée)。参见J. L. Austin, *How To Do Things With Words*, and Jacques Derrida, “Signature événement contexte,” *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972); Derrida, *Limited Inc.* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1988), 3: “一个语境永远也不可能完全确定，或者说……其确定性永远也不会完全可靠或达到饱和。”

⑱ 参见本人“The Critic as Host,” *Theory Now and Then* (Hemel Hempstead, England: Harvester Wheatsheaf, 1991), 143—170.

第十一章 R?

这些中间部分的颤动究竟是出自作者的意图还是偶然发生的？就此还有其他可说的吗？倘若有人问：“这种种错综复杂的意思是莎士比亚的本意吗？‘Ariachnes’是出自他的手吗？”也许可以借用“R”在回答一个类似问题时所说的话来作答。R的那番话出现在卢梭的《新爱洛伊丝》第二个序言有关小说的一段精彩对话中。对话中提出的问题是：《新爱洛伊丝》里的信件究竟是他本人杜撰的，还是经他搜集和编辑的真实信件？

N：当我问你是否是这些信件的作者时，你为何避而不答？

R：因为我不愿撒谎。

N：但是你也同样拒绝说出真相。

R：是出于对它的尊重才宣布希望保持沉默。你若跟一个愿意撒谎的人打交道，那就会更合算。此外，有品位的人难道会在作者的显著特征这一点上自我欺骗吗？你怎么敢问这么一个问题——这是本该由你自己解决的问题。^①

看来R（至少卢梭自己）肯定知道他是否杜撰了书中的信件。然而，R宣称不知道确切的真相。他说，他无法在不说谎（即便是完全无意）的情况下对作品原作者的问题作出肯定或者否定的回答。对于无法说出确切真相的问题，当然应该保持沉默，这样才能尊重事实。不管怎么说，正如卢梭或者R在此所意识到的，作品原作者的问题并非一个由“作者”来决定问题。与父亲身份相类似，作品的来源并非是由充当作者的父亲在考虑其后代时“从内部”确切体验出来的。若能了解自己的孩子，那就是个明智的父亲。更确切地说，正如父亲身份是集体而为的虚构物，读者将文本归结于一个假定的父亲

源头,将某个统一的自我设想为一个文本的来源。作品来源与父亲源头一样,是一个彻头彻尾的社会和规约性质的问题,而不是由单个的自我来决定的。作为作者(而不是私下的个人),莎士比亚、卢梭、佩特、伊丽莎白·盖斯凯尔等等,从未作为任何“我”的主观体验而存在,而只是作为他或她而存在,他们是读者在解读以莎士比亚、卢梭、佩特或者盖斯凯尔的名义出版的作品时,投射创造出来的第三人称存在。

R 在谈及自己对原作者有可能不知情时,最为直截了当的一段对话涉及双重语言的一种形式:卷首引语。我在本书中讨论叙事线条之颤动、繁殖和最终消失时,就是以这种形式开始的。是谁在一部小说里说出或者引出其卷首引语?是作者吗?是叙述者吗?是那段引语的原作者吗?是印刷商或者编辑吗?是某个人物吗?是非个人化的传统之声吗?这根本无法确定。卷首引语悬在一片空白之中,与正文相隔离,难以确定两者之间的任何血缘关系。探究卷首引语出自何人之口,犹如探究那个多余的“i”是如何进入“Ariachnes”一词的。“天哪”,R说,“你可以随心所欲,但无论你做什么,大家都会看透你。难道你不知道你的卷首引语已使一切真相大白了吗?”(第2卷第29页)这一卷首引语来自彼特拉克^②的第338首十四行诗:“虽然这个世界将她占有,但她一无所知;/我了解她并在下面为痛失她而哭泣”。这段脱离了其语境的话语听起来究竟是彼特拉克说的还是卢梭说的?或是出自印刷商或编辑之手?或源于读者,《新爱洛伊丝》的某位匿名作者,小说中的某位人物或写信人,抑或源于帕特莫斯的约翰^③?无论这位被称为“彼特拉克”的作者究竟是谁,总之,他或她明确提到了约翰福音^④中的一段。R回答说:“这一卷首引语本身不说明任何问题,因为谁也不知道它究竟是我在手稿中发现的,还是我加进去的。难道我不是跟你一样对此无法确定吗?所有这般神秘莫测恐怕并不是一个烟幕弹,以掩盖我对你想了解的东西之一无所知?”

又有谁能断言?读者一定已经注意到,“卢梭的”序言本身就是对话形式。此外,在对话过程中,对话双方互换位置,令人困惑。很难说R先生或者N先生就是让-雅克·卢梭本人,那位日内瓦的公

第十二章 错格的谎言

在普鲁斯特的《追忆似水年华》中，有一个精彩的片断，它集中体现了将叙事中部的非确定性与源头的分裂连接起来的各种因素。我们探讨的线条在顺着柏拉图、莎士比亚和卢梭等绕了一圈之后，现在终于言归正传，回到小说上来了。取自普鲁斯特作品的这段文字还有另一个作用。我在上文中提到，在独白性叙事传统中，与其说存在“对话”的可能性，倒不如说存在可称为“多重话语”(polylogology)的可能性，这是对故事作者源头隐而不宣的多重化，而普鲁斯特的那一片断集中体现了我所探讨的这一点。在我新造的词语中，“逻各斯”的双重化也是对这种双重性的摹仿。正如我在下文中将指出的，多重话语将成为，或者已经成为“非逻各斯”(alogism)，即不存在任何可以确定的逻各斯；而且读者再也无法根据单一意识的分门别类，对叙事作出直觉性的理解。“非逻各斯”另有它名，即“反讽之永久性悬置”，在下文中我将进一步对之加以论证。普鲁斯特作品的这一片断涉及(在说谎和叙述之双重意义上的)故事的叙述，记忆在此摇摇欲坠地支撑着故事的连贯性，错格则在叙述和谎言中起作用。错格使故事线条双重化，结果故事极可能变成谎言。故事中部之动荡不安主要见于小范围的语言细节。这意味着，在解读故事时，细读文本是十分必要的：

说真的，我根本不知道阿尔贝蒂娜在我认识她以后和以前做了什么。但在她的话语中(倘若我向她提到了这一点，她或许会说我误解她了)，存在一些前后矛盾和文过饰非之处，在我看来，这是无可抵赖的，犹如在作案现场将她抓获。但在阿尔贝蒂娜面前，这些证据多少失去了效力。当她像孩子一样被我抓住之后，总是突然战略性地变换立场，使我残忍的攻击土崩瓦解，

从而挽回局面。对我本人来说,这种攻击尤为残忍。她采用的手段并非优雅的文体,而是为了纠正自己的轻率而突然违背句法规则,采用很像被语法学家称为“错格”一类的修辞手段。在谈论女人时,她先允许自己说出“我记得那一天,我……”,接着,会在一个“半颤音的停顿”之后,冷不防地把“我”变成“她”:这件事她是作为一个清白无辜的旁观者看到的,而不是她自己干的。这件事的主体可不是她。这句话她只说了一半就中断了,我真希望能想起这句话究竟是如何开头的,这样便可以推断它本来可以如何结尾。但既然我一直在等待那个结尾,结果很难记住开头。也许是我那饶有兴趣的神态使她偏离了话题,可我仍然渴望了解她真实的想法,了解她确切的回忆。情妇谎言的开头犹如自己的爱情或志向的萌芽。它们开始成形,逐渐积累,却不为自己所察觉。当某人想回忆自己是如何爱上一个女人时,他就已经陷入情网。在开始对这个女人想入非非时,他并没有对自己说:“这是爱的前奏,小心点!”——这位先生不知不觉地想入非非,自己几乎没什么感觉。同样,除了很少出现的例外情况,我经常只是为了叙述之便,在这些书页中将阿尔贝蒂娜的某句假话与她先前对同一件事的论断直接对照。我先前亲耳听到她的论断时,往往没有留意,没有将其从她滔滔不绝的一连串话语中抽出来,这是因为我无法预知未来,在当时没有猜到将来会有一个与之相矛盾的断言,成为其姐妹篇。只是在后来,明明白白听到她在撒谎,或者由于产生了怀疑而焦虑不安时,我会在记忆的脑海里苦苦搜寻,但无济于事,我的记忆没有及时得到提醒,当时以为没有必要保存副本。(英文版第3卷,第149—150页)^①

这一片断优雅微妙,令人叫绝!错格,即句法上的不一致(例如句中从第一人称向第三人称的转换)产生出一根前后矛盾的故事线条。只要有人留意这一点,就会意识到这个故事是——可能是——谎言或虚构物。同一个故事怎么可能既是讲故事人唱主角,同时又是另一个人唱主角呢?难就难在发现这种不一致,因为对普鲁斯特

而言,记忆不是连续完整的,而是断断续续、不连贯的。我们的记忆不受我们的控制。我们只能记住记忆本身认为值得保存的信息。正如阿尔贝蒂娜的错格所示,撒谎和虚构其实是一回事,因为这两种语言形式都无法归至作为父亲和保护人的单一逻各斯或者发话源头。

普鲁斯特看起来颇像柏拉图,似乎认为女性具有撒谎的特殊才能。在西方传统的思维模式中,男女之间具有不同的权威。女性无论如何无法成为“父系源头”,因此女性就可能是撒谎之母。然而,读者也许注意到了,“阿尔贝蒂娜”是一个雌雄同体或性别上模棱两可的名字。它以雄性开头,又以雌性结尾,构成一个微型错格。究竟是谁在撒谎呢?是阿尔贝蒂娜这位永恒女性的代表吗?她是那样难以捉摸,无法拥有,甚或还背叛了马塞尔,暗地里搞同性恋?或许是作为首要撒谎者的马塞尔·普鲁斯特本人——他将自己在“真实生活”中搞同性恋的背叛经历写入了一部厌恶女人的小说?

不管怎样,谎言是这么一种语言,它与似乎产生了它的大脑并非真正吻合。依此类推,一部虚构作品,无论看上去如何像是产生于一个单一作者的大脑,如何安全地泊靠于此,也许只不过是一连串自由漂流的文字。它们制造一种虚幻的假象,似乎有叙述者的头脑、作者的头脑、这个或那个人物的头脑,然而,任何头脑都无法与语言相分离,都不是事先存在的独立实体。这种基础的缺乏很可能就是任何谎言和虚构作品的存在方式。这从谎言或者假定存在的虚构作品的表面看不出来,后者看上去是连贯的语言组成的无缝的天衣,正如柏拉图改写的《伊利亚特》,整个故事都由荷马一人讲述。任何错格都前后矛盾,因此无法视为源于单一的头脑。我们假如能同时记住开头和结尾,就应能确定说话人或在开头或在结尾之处撒了谎,因为总有一处为谎言。错格的规模或大或小;可以是单一的词“*Ariachnes*”或者“阿尔贝蒂娜”;也可以是阿尔贝蒂娜的句子,句中从“我”转换为“她”;或是大范围的前后不连贯的陈述,譬如《养老院院长》和《克兰福德镇》中的间接引语、《匹克威克外传》中与主要情节不合拍的小插曲、《吉姆老爷》中叙述者的转换等等。无论是哪一种错格,都至少有两个头脑作为其语言的来源,并由此表明:通常认为一个文本产生于一个单一的头脑,这只不过是一种规约而已。这种幻觉或许产生于

一种假定,即意识位于语言之上。或许语言是一个没有头脑的机器,其效果之一就是制造一种假象,似乎它具有一个作为来源的头脑。

读者会努力将错格变为语法上或者逻辑上的统一体,但这一努力是徒劳的。读者从中可以发现,自己总是不假思索地投射出一个单一的大脑中心,将其视为任何语篇不可或缺的发源地。对普鲁斯特来说,用于解构独白的对话性语言最终会将自己解构,让位于非逻辑性,即意识到语言可以没有任何大脑作为可证依据。撒谎或者虚构的可能性——两种意义上的讲故事——让我们怀疑意识先于语言存在并构成语言运作必不可缺的基础。我们怎么能够断定是否有可能说出真理,即摹仿一个事先存在的思维状态呢?这一思维状态可能是由语言构成,或者已被语言改变。在小说里,各种无法与单一的统一意识相吻合的语言形式星罗棋布,具体体现出这种可能性。所有讲故事的人,无论是撒谎者还是叙述者,都以某种方式像阿尔贝蒂娜那样用第三人称来错格式地替代第一人称,实现非人称化的转换:“这件事的主体可不是她”。

在普鲁斯特那段文字的后面部分,我们看到的是错格对虚幻的叙事连贯性的暗中破坏,以及这种破坏与叙事线条的时间之间的关系。无论是短至一个句子还是长至《追忆似水年华》,叙事的统一都是大脑建构出来的,大脑将线性连贯性投射到一个接一个出现的一串互不关联的符号上去。在这一阅读过程中,对先前读到的符号的记忆无时不控制着大脑的运作。记忆扭曲先前对所读符号的阐释,使其符合正在虚构出来的统一体,从而构成遗忘,或者制造一种假象。大脑总是想建构出一个故事,建构出一根连贯一致、意思单一的叙事线条,这种倾向如此根深蒂固,以至于会从最不连贯的素材中建构出连贯性。但有的成分与这种连贯性不符,并因此引起我们的注意——有时会出现某种方式的错格,某些难以收入的细节,或者一步踏错——只有在这些时候,大脑才会留意自己那种难以更改的积习:以这种方式跟自己撒谎,给自己讲故事。

一个故事序列之初始、人生之新的起点,往往不会让人感到是个开头。它总是为经验流程所吞噬,事件一个接一个地出现,又一个接一个地被永远遗忘,在我们的记忆中不留痕迹。正如亨利·詹姆斯所

言，“无论是否情愿，我们注定……会遗弃和遗忘很多极其重要或者社会性质的经历，将它们移交给茫茫空寂——尽管我们很想保留那些痕迹、记录、关联，实际上根本无法将其从生活经验的大杂烩中抢救出来。”^②只有在追忆往事时，即只有在虚构性地往回投射时，一些事件才被挑选出来作为故事线条的开头。这种虚假或虚幻的记忆（从这一角度来看，难道存在非虚幻性的记忆吗？）是为了讲出一个故事，“为了叙述的方便”而建构性地创造出来的。这些事件由此获得了新的意义，而当初被体验时，它们并不具备这样的意义。这不同于它们作为一连串谎言的第一个环节所获得的意义。我们对自己撒谎，是为了从目前的角度来理解过去的一段经历。撒谎、讲故事、恋爱过程、事业进程——都可以用这个错格的模式来描述。但即使能觉察到这种错格的存在（譬如当阿尔贝蒂娜偶尔在句中“失去了自己的立足点”时），也难以看清其真实面目。我们虽然注意到叙事序列出了问题，但已记不清该序列是如何开始的，因此难以确切判断究竟哪儿不连贯，或许也难以发现隐藏在谎言背后的真理。

我之所以加上了“或许”一词，是因为对普鲁斯特来说，根本无法确定一个人究竟是否在撒谎。与通常的理解相反，谎言是一种施为性质，而非陈述性质的语言形式。或更确切地说，它将陈述性与施为性的语言难分难解地混为一体。撒谎是作证的一种形式。它总是包含一个或明或暗的言语行为：“我向你发誓，我说的是实话。”这一谎言中的言语行为不涉及真理或者虚假。它是用言词来做事的一种方式，其功能取决于听者的信任，而非指称上的真实。假如谎言赢得了信任，在使事情发生这一点上，它就跟真理一样“恰当”。马塞尔十分痛苦地发现了有关谎言的这一真相。他一直试图确定阿尔贝蒂娜在赌咒发誓说自己没有同性恋人时，是否撒了谎，直至阿尔贝蒂娜去世之后，他都没有放弃这一努力，但一切都是徒劳的。上面所引的有关阿尔贝蒂娜的错格的那一段落是一连串这样的段落中的一个环节。它们以不同的方式表明，根本无法发现某人撒了谎，尤其是在陷入情网之后，你会对情人的话产生一种信任。

有关普鲁斯特作品中的谎言，还有一点需要说明。假如谎言施为有效，那么它能够创造或者发现自己虚假指称的那个世界，这正

如对于普鲁斯特来说,一首诗、一幅画或一支乐曲能揭示出一个前所未知的世界,这个世界与那件相关的艺术品形成一种独特的对应关系。一个实例就是,阿尔贝蒂娜“坦然撒谎的迷人技巧”使贝戈特这位作家死后在马塞尔的心中至少多活了一天。阿尔贝蒂娜让马塞尔相信自己跟贝戈特聊了会儿天,而实际上贝戈特当时已不在人世。在一个十分离奇的段落中,马塞尔说,谎言使我们得以理解无法用其他方式理解的世界。这一段落本身构成错格。它以第三人称开始,但在下面所引的这些句子中,转向了第一人称复数:

我们用完全不同的词语说出来的谎言,那种完美的谎言,涉及我们认识的人,我们与他们之间的关系,我们某些行动的动因;这些谎言还涉及我们的人品,我们的心上人,以及我们对某些人的感情;这些人爱我们,并自以为由于早、中、晚都与我们亲吻,已按他们的模式塑造了我们——这种谎言是世上难能可贵的一把钥匙,能打开门户,让我们看到一个新的未知世界。它唤醒我们沉睡的感觉,来静观这个只有这些谎言才能开启的世界。(英文版第3卷第213页,笔者对该版本略作了改动)

通过有关阿尔贝蒂娜的错格的那段文字,我们可以看到:写下的故事体现出一个总是顽固不化地在记忆中重新塑造事件的心灵,其目的在于建构一个连贯的故事。这种重新塑造揭示出(或者创造出)无法用其他方式了解的世界。口头上的错格通常不会引起注意,因为当我们听到句子的结尾时,已经忘了开头的词语。可是,当一个错格的序列被写下来时,留心的读者就可能予以关注。譬如:在安东尼·特罗洛普的《艾雅娜的天使》(1881)中,艾雅娜最终向乔纳森·斯塔布斯坦率承认自己爱上了他,并说自己对他是一见钟情。读者回过头来看叙述者先前的叙述,想在他们的第一次会面中找到一见钟情的证据,但发现的只是艾雅娜对斯塔布斯的厌恶和反感。是艾雅娜忘了往事吗?是叙述者忘了吗?是特罗洛普忘了吗?这无人知晓,因为该文本对这一错格没有作出任何暗示。

特罗洛普没有对陷入情网的最初片刻进行描写。正如马塞尔所

言,我们体验不到爱上的第一片刻:当某人想追忆自己是如何爱上一个女人时,他就已经陷入情网。显然,那一片刻无法描述,因为当它在场时,根本感觉不出来。它只是事后才存在,这就像孩提或者成年时期的心理创伤只是在事后,通过弗洛伊德所说的“追悟”(Nachträglichkeit),方成其为心理创伤。我们若要神智健全,就必须能对自己撒谎,能将四处分布的各种异质碎片虚构组合成精彩的连贯叙事。我们只有创造出我所说的非逻辑,即仅仅以杜撰出来的虚假连贯性作为支撑点的东西,才有可能保护自己不至于走向多逻辑,不至于同时按照很多互为矛盾的不同故事中心来组合自己的经历(这是一种内在的可能性)。非逻辑构成一种漂浮不定的统一,在逻各斯中找不到自己的支撑点——无论是理智上的逻各斯,还是保持连贯一致的头脑这一意义上的逻各斯。然而,非逻辑的东西总是自身包含了其繁杂来源的痕迹,譬如,以这种或那种方式出现的错格。或许可以说,这些痕迹是一根导火线,只要遇上火星,就会引爆整个系列。从中可以看出,这个系列不是一根连贯的线条,而是用谎言的力量粘合起来的一连串并列的碎片。^③

反讽,即弗雷德里希·施莱格尔所说的“永久的悬置”(叙事线条永远悬置,分裂为互不相连的小线段)是上面提及的那种爆炸修辞上的名称。我追溯了从独白到多重逻辑再到非逻辑这一序列,而反讽就是这一序列的“最后一步”。其实,反讽根本不是最后一步。它是任何叙事线条和读者阐释中永远潜在的灾难。反讽指称一种非连贯,它总是已经发生,或正在发生,或将要发生。从叙事线条的第一步开始,反讽无处不在。在叙事线条的每一部分,都可以找到表现为颤动的反讽,它使线条的意思无法确定,难以有片刻的静止不动。当我根据我在此建构出来的渐次分解的模式,对叙事线条进行修辞性解构时,甚至无法把它用作一种工具。如果反讽是叙事的基本比喻,那么所有叙事每时每刻都会因为其自身的不可能性(impossibility)而被悬置。应该说,不仅是在那些被引用的片断中,而且是在所有的叙事片断中,都存在可视为反讽的可能性,并因此存在意思悬而未决或者不确定的可能性。

倘若反讽构成故事的不可能性,那么它也标志着评论的不可能

第十三章 间接引语与反讽^①

我现在要探讨的是间接引语，这是小说中叙述故事的主要技巧之一，也是在故事中部扰乱秩序、令人烦恼的一种非常重要的因素。本章为倒数第二章，将更加集中关注故事中的反讽，最后一章则将以相当长的篇幅对佩特和盖斯凯尔的作品进行探讨。我为本章选择了三个实例，分别出自安东尼·特罗洛普的《养老院院长》、伊丽莎白·盖斯凯尔的《克兰福德镇》和狄更斯《匹克威克外传》的开篇，这些看上去都是纯正的间接引语的片断。为了使读者能充分体味不同话语的交互作用所产生的震荡共鸣的意义，有必要较长篇幅地引用各段原文。希望读者在阅读时，能耐心细致地观察每段文字中反讽的不同性质：

与此同时，养老院院长独自坐在那里，斜靠在椅子扶手上。他给自己倒了一杯酒，不过这仅仅是出于习惯，因为他一口也没有喝。他坐在那里，两眼瞪着敞开的窗户，心里想着——倘若可以说他有想法的话——往日的幸福生活。逝去的欢乐时光一幕幕在他脑海中浮现。当初他享受着这一切，但并不在意：他那安逸的日子，他那轻松自在的工作，他那树木成荫的舒适住宅，那十二位老邻居（直到现在，他还惦记着他们的福利，亲切地照顾着他们），自家出众的孩子，亲爱的老主教的友情，肃穆壮观的拱顶侧廊，他多么喜爱倾听自己的声音在侧廊里回荡；还有那位最好的朋友，那位从不背弃他的盟友，那位能说会道的伴侣，只要他提出要求，就会演说出如此美妙的音乐，他的那把大提琴——啊！那时他是多么幸福啊！但现在一切欢乐都过去了。舒心的闲暇日子成了他的罪过，给他带来了苦难；树木成荫的住所失去

而且他肯定有同伙。她，福雷斯特太太，对于波尔小姐在乔治旅馆的冒险经历自有看法——在大家认为仅有一个人的地方看到了两个人。由此可见，法国人会玩弄种种伎俩，但她可以很欣慰地说，英国人对此一无所知；她对那次去看那位魔术师表演，心里一直感到忐忑不安，那太像一件被禁止干的事情，尽管教区长也在场。总而言之，福雷斯特太太越说越激昂，我们从未看到她如此激动。她出身于军官人家，又是一位军官的遗孀，我们当然十分尊重她的意见。

在这段时间里，各种传说犹如野火一样四处蔓延，我不知道其中究竟有几分是真，几分是假；但当时我认为，完全可以相信在马顿（这是一个离克兰福德约8英里的小镇），小偷在墙上打洞，进入了民宅和商店，墙上的砖块在夜深人静时，被悄无声息地搬走了，屋里屋外的人居然没有听到任何动静。听到这件事后，马蒂小姐绝望地放弃了努力。她说：“门上加锁，窗上安铃，每晚绕着房子巡逻，这一切都有什么用？那种神不知鬼不觉的把戏一定是魔术师干的。她现在真的相信，归根结底是那个西格诺·布鲁诺尼搞的鬼。”^⑤

一道光亮划破黑暗，带来了耀眼的光明，揭示出永垂不朽的匹克威克从事公务的早期经历，这第一道光来自细读匹克威克俱乐部议事录中下面这段记载。议事录的编辑满怀喜悦地将该片断展示于读者眼前，以此证明他在从交托给他的浩瀚文件中搜寻这段记载时，是多么专心致志，孜孜不倦，明察细辨。

“1827年5月12日，由匹克威克俱乐部终身副主席约瑟夫·只密格斯主持会议，一致通过以下决议：

会议听取了匹克威克俱乐部总主席赛缪尔·匹克威克所提交的题为“罕普斯德池塘水源之推测，以及有关刺鱼理论之若干意见”的论文，感到百分之百的满意，毫无保留的赞同。为此，本协会特向总主席匹克威克先生致以最衷心的感谢。……”

会议秘书还加上了下面这番描述，使我们受益匪浅：当宣读以上决议时，那个秃顶和那副聚精会神地对着他（即秘书）的圆

白性质的程序,为阅读置于其中的片断提供依据吗?引用难道不会总是歪曲所引之文,不是引得太少就是引得太多,或者同时引得过少和过多,其结果,所引片断既没有完全摆脱其父性或者母性源头又没有从该源头获得足够的支持?这就是此处提出的一些问题,它们引发了其他的问题。这些片断作为完整故事线条中的某些节段与其语境是否协调一致?在重复或者引用中会发生什么?当我引用这些片断时,对它们进行了莫名其妙的歪曲,或者允许它们对我进行莫名其妙的歪曲。引用的行为彻底改变了它们,哪怕只是隐而不宣地将其置于“唬人的引号”之中。然而,它们至少在一定程度上本身就是引语,因此自身就构成了歪曲行为,就像某人对你说了什么之后,你马上不无反讽地用同样的语调进行重复,从而歪曲原意。我所引用的片断采用改变人称和时态的间接引语,来复述先前的思维状态和言语行为,这些虚构的状态和行为对小说中的人物来说已经发生了。

若对某部著作进行评论,批评家必须有一个起点。他或她必须将某个片断(不一定是文中的第一段)作为坚实的基础,能够脚踏实地、毫不含糊地加以阐释。以此为根基,批评可沿着阐释学上的螺旋形线路前进。可话说回来,谁也永远无法有把握地设置一个起点,无论是在阐释时,将该基础片断完全保留在原语境中(假如有可能做到的话),还是像本人这样,在阐释时将引语从原来的语境中取出,放入一个批评性或者理论性的文本中,将这些互不协调的引语缝为一体,其结果就像荒岛上的鲁滨逊用各种皮毛拼凑而成的衣服一样。

就上面所引的那些片断而言,可用“反讽”一词来描述其意思的摇摆不定。这些片断全都由于某种形式的激烈反讽而震荡不安。既然反讽是无穷无尽的翻滚或者反馈,这种不安定意味着:倘若阐释者认真对待解读任务的话,他或她就永远无法超越自己视为起点的那一片断。更确切地说,阐释者的任务被反讽没完没了地悬置,根本无法平息该片断的内部运动,因此该片断也就无法成为一个更为完整的阐释旅程的坚实起点。

就理解上面这些片断而言,并不存在任何明显的困难。每段文字都清澈明晰,前两个片断均给人一种很强的幻觉:有两个处于特定“生活情景”中的人,一个为人物,另一个为叙述者,后者回顾性地再

慰地说,英国人对此一无所知”;“那个秃顶和那副聚精会神地对着他(即秘书)的圆形眼镜……”。在任何可以想见的“真实生活”情景中,都不会有人说这样的语言;当然口头讲述故事是个例外,它有可能是一切叙事的源泉。间接引语主要是书面叙事的一种传统手法,尽管它可能来自口头叙事的习惯做法。无论是以口头还是书面的形式出现,间接引语都是一种语言的技巧,它与在自己的语境中直接说出来的语言总是有一定的距离。

然而,在出自《克兰福德镇》的那一片断中,从“我们”到“她”到“我”的转换究竟有何意义?为什么叙述马蒂小姐话语的间接引语被放到了引号里(“她现在真的相信,归根结底是那个西格诺·布鲁诺尼搞的鬼”)而叙述福雷斯特太太话语的间接引语却没有加上引号呢?在摘自《养老院院长》的那段文字中,“心里想着——倘若可以说他有想法的话——”又有何意义呢?在《匹克威克外传》的开头,是什么语句构成了基调,而其余部分都是对它的喜剧性偏离呢?现在让我试着对这些问题作出回答,或者至少说明它们为何无法回答。

在出自《克兰福德镇》的那段文字中,名为玛丽·史密斯的发言人是整部小说的叙述者。她未婚,小说结束时,刚刚30出头,偶尔从旁边的大城市德拉姆堡到克兰福德来一趟。她一开始采用了一个集合名词“我们”来指代克兰福德镇上所有的女士。接着,她看上去很偶然地采用了福雷斯特太太打的一个比喻:“好像我们是生活在北美印第安人或法国人中间”。叙述者对这件事的回忆(“刚才……的那个比喻出自福雷斯特太太之口”)引出了一个新的序列,在这一序列中,叙述者的“我们”容纳了一个单一的声音、单一的语言风格、单一的讲话方式,与克兰福德其他女性的声音相分离。那一叙事的“我们”(或许是叙事的“我”)采用了第三人称和过去时来对此进行摹仿:“法国人会玩弄种种伎俩,但她可以很欣慰地说,英国人对此一无所知。”在这一序列的末尾,出现了对第一人称复数的回归,重新进入了全体克兰福德女性的集体意识:“她出身于军官人家,又是一位军官的遗孀,我们当然十分尊重她的意见。”接着,那个叙述者目前的“我”又将自己分离了出来。虽然“我”当时跟大家一样感到“恐慌”^⑤,但现在则以怀疑的目光冷眼旁观:“……我不知道其中究竟有几分是真,几分

法的话——往日的幸福生活”。可是，接下去对哈丁脑海中的各种意象进行描述的语言，看上去更像养老院院长自己的语言，而不像是叙述者或作者的语言。叙述者采用第三人称和过去时，略带夸张地对养老院院长的语言进行了摹仿，从而使它带上了反讽的意味。不管怎么说，往下读这一段，语言越来越像哈丁的，或者像是哈丁的意识转换而成、且他在小说的其他部分经常使用的那种语言：“——啊，那时他是多么幸福啊！但现在一切欢乐都过去了……”，其原版为“——啊，那时我是多么幸福啊！但现在一切欢乐都过去了。”

读者很难区分这根语言线条的两个源头：一为生产语言的叙述者，另一为生产语言的人物。两者之间呈一种省略和镜像关系，但界限含混不清。总是缺少某种东西，使你无法作出明确的区分，无法断言：“这是叙述者的语言；那是养老院院长的”。生产出来的语言线条形成一个奇怪的椭圆，一个具有两个焦点或引力中心的闭合线路，犹如一颗行星在环绕太阳这一焦点旋转的同时，又绕着茫茫太空中的另一个焦点旋转。然而，在引自《养老院院长》的那段文字中，当你刻意寻求时，会发现每一个焦点都不在场：它空无、虚幻，似乎是由另一个焦点的实质性生产出来的。可是，当你寻求另一个焦点时，它也同样无影无踪。在那一时刻，哈丁仅有叙述者赋予他的语言，但叙述者又仅能说出或者写出对哈丁的语言进行反讽性摹仿的语言。每一种语言之源都是另一种的镜像，但无法辨别究竟哪一种为影子，哪一种为实体，哪种是真实的，哪种是影像和摹仿。叙述者的语言并非稳固的基础。它是一种佚名、中性和集体性质的力量，通过间接引语的方式来反讽性地摹仿人物的语言。然而，至少在那一片断中，人物没有自己的语言，大脑中没有形成文字表达，其语言是叙述者所赋予的。叙述者挥舞施为性语言的魔杖，说：“让塞普蒂默斯·哈了牧师大人诞生吧，赋予他没有语言的大脑以语言吧。”通过这样魔术般的言语行为，将人物的那种语言思维状态摆到了读者眼前。叙述者的生存有赖于人物，人物的生存又有赖于叙述者，这种互为依赖的关系处于永恒的震荡之中，既体现出我所说的“对话性”（dialogology——这是我故意采用的一个自我双重的词语），也体现出反讽对于对话表层稳定性的颠覆。这种双重是一种奇特的联盟。甚或可以说，在这种镜像

式或者推测式的关系中,当我在镜中寻找自己的面像时,镜中空洞无物,抑或我看到的面孔比我自己的更为本源。当我为了获取或者证实自己的实质性而复制这一脸像时,也就将自己非人格化了。在托马斯·哈代的《家谱》一诗中,出现的正是这种情况^⑤。另有一个实例,表达出与哈代大同小异的洞见,这是莎士比亚对“speculation”一词之双关意思的绝妙利用。该词既指涉“映照”,又指涉“自我证实的双重性辩证想法”(这种想法必须走出自身之外,方能成为自身)。这一文字游戏出现在《特洛伊罗斯与克瑞西达》第3幕阿喀琉斯对尤利西斯讲述的一段话中:

因为 speculation 不能映照自身,
除非它出游,与别人对视
来反照自身。(第3幕第3场,第109—111行)

反射镜、speculation、自恋、对话、省略——这些模式都包含最终可导致毁灭的双重。在自身之外寻求自身的本质,会荒唐地造成双重权威,正如那两个克瑞西达:每一个都为另一个之源,然而,失去对方,自身也就失去了存在的价值。在上文引自《养老院院长》的那段文字中,塞普蒂默斯·哈丁和他的大提琴之间的关系构成了这种毁灭性的双重寓言式表达。这一关系贯穿该小说之始终,象征着养老院院长心中“意识”与“良心”的双重:“还有那位最好的朋友,那位从不背弃他的盟友,那位能说会道的伴侣,只要他提出要求,就会演说出如此美妙的音乐,他的那把大提琴……。”那把大提琴的确是一位忠诚的朋友、盟友和能说会道的伴侣,但是,作为一种表达的力量,它的存在有赖于它的朋友、盟友和演奏者哈丁本人。这把大提琴只是在哈丁提出要求时,方开口说话。哈丁先生的施为性要求使它的语言得以产生。大提琴的语言又反过来回应和再度肯定哈丁先生提出要求的语言,构成一种镜像式或者自恋式的相互补足的关系。之所以说这种关系属于自恋,是因为那把大提琴显然跟那喀索斯^⑥的池中影像一样缺乏生命。哈丁通过拟人化的手法,赋予大提琴以生命。大提琴对哈丁的回应并非两个互为分离的存在之“结合”或者“互为

映照”，而是试图借助自我钟爱的力量来进行自我生产。在这一过程中，双重、单一和虚无互为交织，混为一体。每一种语言都以另一种语言为源泉。哈丁先生只能通过大提琴来表达自己的良知，但是大提琴又只有在哈丁先生提出要求时才能开口说话。哈丁先生与其大提琴之间的密切关系类似于上文所引的那三个片断中叙述者的语言与人物语言之间的关系，而且还类似于作者的语言与叙述者的语言之间的关系。最后，它与评论语言与被评论的文本之间的关系也性质相同。在每一种情况下，都出现了一种附加的反讽性置换，它使缺乏中心的双重性语言再度双重化。

在引自《匹克威克外传》的那一片断中，涉及作者和叙述者、文本与批评家的这两种关系得到了格外清晰的表达。此外，这部小说明确显示出那三个实例共有的一个特点：它们利用的是书面语（而不是口头语）的一些较为突出的特性。《匹克威克外传》的叙述者不是讲述者，而是书面文件的编辑。这是在17、18世纪小说中形成的一个创作惯例。狄更斯对这一惯例的沿用形成了《匹克威克外传》一个“古色古香”的特点，与《米德尔马契》或者《我们共同的朋友》中对于全知叙述者的应用形成了鲜明对照。诚然，将一部小说描述为在瓶子或旧箱子里发现的手稿这一技巧一直沿用至今。然而，狄更斯在采用这一古老的手法时，对它进行了反讽性戏仿。《匹克威克外传》的“编辑”起初声称自己完全依据手中掌握的资料来重构匹克威克的冒险经历，但他很快就忘掉了这一幌子。小说的叙述者直接进行叙述，与狄更斯后期小说中的讲故事人没什么区别。为了说明我的观点，我关注的是叙述者的声音如何开始作用并确立自身的过程。小说的开头引用了匹克威克俱乐部的一段会议记录。那位编辑用第三人称来指涉自己，声称自己在一字不差地引用原文，“以此证明他在从交托给他的浩瀚文件中搜寻这段记载时，是多么专心致志，孜孜不倦，明察细辨”。在正式引用了一大段之后，下面一节中出现了一种奇特的间接引语：编辑的书面文字对另一种书面文字——秘书在会上的记录——加以释义：“会议秘书还加上了下面这番描述，使我们受益匪浅：当宣读以上决议时，那个秃顶和那副聚精会神地对着他（即秘书）的圆形眼镜，在一位漫不经心的列席者眼里，也许没有什么

构成对议会报道的戏仿。狄更斯本是一位笔头极快的议会记者。他天生就会写速记。《匹克威克外传》是对话性双重的又一个实例。读者在书中根本看不到直接发自“真实”意识之源、不带反讽的语言。每一种可辨认的声音都遭到反讽的暗中破坏。书中找不到一种平直的语言，构成衡量其他语言的标准。甚至当狄更斯看起来很像在用“自己的声音”说话时（譬如在书的后面部分，叙述者进行政治或道德上的旁白评论时），或甚至当狄更斯直接站出来，采用第一人称来说话时（譬如在书的末尾跟读者道别时），机警的读者依然会怀疑这不过是另一种假借的声音。没有办法消除这种怀疑。这种非确定性符合一个定律：任何语言片断都可视为文学，即视为虚构物或“不严肃”的话语。这使得韦勒式诙谐成其为可能。在下文中，我将对涉及文学的这一问题作进一步的探讨。

自始至终，读者在《匹克威克外传》中看到的都是对各种写作、讲话或讲故事方式的戏仿，包括流浪汉小说的语言，新闻、科技、政治、感伤、耸人听闻或卡莱尔式的语言^⑤，旅游文学的语言，如此等等。不存在狄更斯本人的语言；同样，在萨克雷、特罗洛普、乔治·艾略特的虚构性作品中，也不存在他们本人的语言。成为小说家便意味着创造出一个叙述声音。这一言语行为根本无法对作者摇摆不定的个性起到一种施为性确认的作用，反之，它具有一种非个性化的效果，因为无论怎么努力，作者都无法用自己的声音说话。换个角度说，且看一下“person”（人、本人、人称）一词的词根暗喻，该词源于拉丁词“persona”，意指假面具^⑥，也就是说，充当讲故事的人犹如用一个假面具罩住自己现有的个性。由于文字符号具有双重性增生的内在倾向，无数个其他面具可能会叠加于那个最初的面具之上。这就像在《克兰福德镇》里，马蒂小姐同时戴着一个套一个的两顶帽子（详见最后一章）。

前面引录的那三个片断结构相似。在每一个片断中，作者都以一种不同的方式走出自身之外，使自己双重化，通过可在他人眼中得到反射、承认并因此得以看清自己的语言，来达到对自我的证实。伊丽莎白·盖斯凯尔（娘家姓史蒂文森）成了“盖斯凯尔夫人”，她通过创造小说中的叙述语言，成为《玛丽·巴顿》、《北方与南方》、《克兰福德

确认非文学文本的不同特征。我们无法根据语言特征来断定某一文本严肃地使用语言来指涉真实事物,或通过“在现实世界”切实可行的语境中采用恰当的言语行为来使某事发生。可以想像出一个完整无缺的电话号码簿,看上去与真的一模一样,似乎是一个很有实际用途的号码簿。我们有可能上当,把它当成真的。笛福在《摩尔·弗兰德斯》的开头,让“编辑”证明摩尔的自传性叙述是真实的(这位编辑说,他只是为了让其看上去略为“谦逊”,才作了些改动),这位编辑采用的语言与真实自传的编辑所采用的语言如出一辙。即便我宣称:“下面的描述是虚构的”,我也有可能是为了掩盖它的真实性而在撒谎。

在以大学为基础的制度化文学研究中,包括文化研究在内的很多研究工作一直将可视为文学作品的文本看成历史文献、社会文献或者自传资料,似乎它们并非文学作品。文学研究制度,当然也包括大部分报刊上的书评,构成方方面面、自相矛盾的强劲力量,对文学中的文学性因素进行压制、抹杀、掩盖、不予理睬、将之遗忘。这里的文学性因素指的是脱离对现实的指涉或对语言的施为性应用,这是文学语言或视为文学的语言所具有的特征。

巴赫金所说的“对话”,可以对一种根深蒂固的意识形态假定提出强有力的挑战:文学文本独白性地源于单一的意识。假如作品为独白性质,那么它就能回归作者,回归那位属于某国某代之某种性别、种族、阶层的作者的主体位置。本章在对间接引语进行探讨时,采用了“对话”这一分析工具;在前文中探讨引文、信件、篇首引语和其他各种使叙事线条双重的插入成分时,也采用了这一工具。不过,“对话”在用于分析某一文本时,构成一个隐喻。它仍然以独白主义的自我、意识和指称心灵的逻各斯等指导性原理为前提。对话用两个声音或者意识来替代一个,这是用椭圆来替代圆。然而,正如巴赫金所为,当“对话”的指称对象从心灵转为词语之后,它就会像解构独白一样解构作为双重意识的“对话”:两个心灵互为作用,交换言词;同时,正如该词的主要意思所表明的,不断再度确定自身。可是,当“对话”意指两种形式的语言,而其中一种为匿名中性的叙述力量(不知是谁也不知是从哪儿发话)时,对话椭圆的两个焦点之一就会化为

行。我本人、安东尼·特罗洛普、伊丽莎白·盖斯凯尔或者查尔斯·狄更斯都在某种缺失感的驱动下，使自己双重化。我创造了另一个声音，即一位叙述者，又创造了超出这一声音的其他声音，即“人物”，并让叙述者用间接引语或直接引语来重复人物的话语。我将自己的舌头双重化或一分为二，使无言的我能得到一个舌头，但这样一来，我自己却失去了任何专用舌头、语言、声音和逻各斯。我将自己非个人化。正如卢梭在《新爱洛伊丝》的第二个序言中所说的：“在希望成为与己不同的人时，会认为自己是他人，这就是一个人发疯的原因。”犹如施莱格尔在描述反讽时所言^⑩，讲故事的双重变成了疯狂。

倘若将单一阐释与某种男性权威原则（即德里达所说的“男权逻各斯中心主义”）联系起来考虑，那么就可以将反讽界定为一种阉割。这里遵循的是弗洛伊德的定律：阳具的双重表示其不在场，并意味着阳具中心主义与逻各斯中心主义的消失不见。当逻各斯消失时，阳具也就不复存在。将男权逻各斯中心主义归于伊丽莎白·盖斯凯尔也许看起来颇为荒唐，但雅克·拉康在《〈失窃的信〉之研讨》中以及雅克·德里达在《真实之因》中论及拉康对爱伦·坡的评论时，以不同方式简要探讨了阳具的游戏规则：“阳具、阳具，阳具在谁的手中？”他认为母亲在某种意义上充当了阳具的保管者，或者充当了其永不在场这一秘密的保管者（其实这是一回事）。“老处女”这种纸牌游戏^⑪就是这种交互作用的一个版本。^⑫

对话的比喻毁灭了独白的比喻，并通过将叙事线条双重化，毁灭了线条的统一性。但与此同时，它也毁灭了自身。它毁灭的是其自身模式对意识的指涉和现象学上的暗含意义。剩下的只有处于模糊状态的反讽之颤动、不受任何逻各斯控制的语言机器之运作，以及反射不出任何脸像的一面镜子。柏拉图（即苏格拉底）完全正确。双重叙事这一意义上的“摹仿”对于单一叙事以及叙事背后的男权逻各斯中心主义构成了极大的威胁。在克尔凯郭尔的《此或彼》中，“彼”问道：“你能想到比这更为恐怖的事情吗：到头来你的本性也许会分解为众多本性，你自己会变成很多人，就像那些郁郁寡欢的邪魔附体者，会变成一个军团？这样一来，你就会失去对人来说最为内在和最为神圣的东西——个性的统一力量。”^⑬ 统一变成双重，又变成多

② Anthony Trollope, *The Warden*, ed. cit., 123.

③ 德·斯塔尔夫夫人(Madame de Stael, 1766—1817), 法国小说家。——译注

④ 德农先生(M. Denon, 1747—1825), 法国雕塑家、外交官, 早年献身于文学。——译注:

⑤ Elizabeth Gaskell, *Cranford; The Cage at Cranford; The Moorland Cottage*, ed. cit., 135—137. (在翻译出自该小说的这一片断以及下文中的有些片断时, 译者参考了徐新、顾明栋译《克兰福德镇》, 百花文艺出版社1985年版。——译注)

⑥ Charles Dickens, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (Harmondsworth, England: Penguin, 1972), 67, 68—69

⑦ Jacques Derrida, *Glas*, trans. cit., 168.

⑧ 瓦莱里说:假如我只是在句子里采用“时间”一词,这不会有任何问题。可是,一旦我将这一词语从它熟悉的语言环境中取出来,询问它究竟为何意时,“它就会变成一个谜、一个深渊、一种烦恼”。(Paul Valéry, “Poésie et pensée abstraite,” *Oeuvres*, ed. Jean Hytier, Pléiade ed. [Paris: Gallimard, 1957], 1:1314—1337, 本人译)在《忏悔录》第二册的一段名言中,圣古奥斯特问道:“那么,什么是时间呢?”(*The Confessions*, trans. Edward B. Fousey [New York: Pocket Books, 1952], 224)。圣古奥斯特第二章的全文堪称西方传统中对时间进行的最伟大的思考之一。在叙事理论的语境中,对其进行了详细探讨的著作有:Paul Ricoeur, *Temps et récit* (Paris: Seuil, 1983), 1:19—53; Ricoeur, *Time and Narrative*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 5—30。

⑨ 这一章的题目为“恐慌”。

⑩ Thomas Hardy, *Complete Poems*, ed. James Gibson (London: Macmillan, 1976), 460—461。参见我对这首诗的探讨:“Prosopopoeia in Hardy and Stevens,” *Tropes, Parables, Performatives* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1990), 248—254。

⑪ 那喀索斯为希腊神话中爱上自己水中影子的美少年。他因此憔悴而死,化为水仙花。——译注

⑫ 博兹(Boz)为狄更斯的笔名。

⑬ Steven Marcus, *Dickens: From Pickwick to Dombey* (New York: Basic Books, 1965)。

⑭ 卡莱尔(Thomas Carlyle, 1795—1881), 英国文学家。——译注

⑮ 更具体地说,“Persona”指涉在古希腊和古罗马戏剧中演员所戴的面具,或者指演员所扮演的角色或人物,也可指某人在世人面前展示的性格。

⑯ Anthony Trollope, *An Autobiography*, 10

⑰ “难以用文字表达当时我心中的痛楚。我落魄于这伙人之间,这些与我朝夕相处的人根本无法与我幸福童年的那些伙伴相比。儿时希望自己长大后钻研学问,出人头地,我感到这些希望已在心中破灭。我永远也忘不了被人完全遗忘的绝望,忘不了在当时的处境了我的羞愧难当。我当时痛苦地相信,随着日子一天天地消逝,我所学会的、想到的、

感到高兴的东西,那些激发了我的想象力和好胜心的东西,正在从我的身上消逝,再也无法找回。这些感觉我无法用文字表达。”引自 John Forster, *The Life of Charles Dickens*, 3 vols. (London: Chapman and Hall, 1872), 1:33。

⑮ *Pickwick Papers*, 539.

⑯ 在探讨塞万提斯和莎士比亚作品中的反讽时,施莱格尔谈到反讽中“荒唐与疯狂、简单与愚蠢之间的相似”(Friedrich Schlegel, "Talk on Mythology," *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, 86)。

⑰ “老处女”(Old Maid)在传统上,是一种通常由孩子们玩的纸牌游戏。可以用普通的扑克牌玩(但需去掉一个女王,使纸牌总数由 52 这一双数变成 51 这一单数),也可以用专门的“老处女”扑克牌来玩。在游戏开始时,发牌者将牌均匀分至每人手中。每人都把成对的牌甩掉,然后轮流一张一张地从其他人手中抽牌,以便跟手中剩余的牌配对,逢对即甩,谁先用光了手中的牌为赢家,而谁最后手里剩了那张女王或老处女牌则为输者,输者即为“未来的老处女”。——译注

⑱ Jacques Lacan, *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), 11—61; Jacques Derrida, *La Carte postale* (Paris: Aubier-Flammarion, 1980), 439—524。这两篇文章的译文载 *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, ed. John P. Muller and William J. Richardson (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988), 28—54, 173—212。

⑲ Soren Kierkegaard, *Either/Or*, ed. cit., 2:164.

⑳ Franz Kafka, *Tagebücher 1910—1923*, ed. Max Brod (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986), 29; *The Diaries... 1910—1923*, ed. Max Brod, trans. Joseph Kresh (London: Secker and Warburg, 1948), 45。卡夫卡的第一篇伟大的作品《判决》,是 1912 年的一个长夜里,突采灵感而一鼓作气完成的。故事一开始,就描写主人公“双肘撑在弓桌上……凝视着窗外的那条河、那座桥,以及对岸郁郁葱葱的丘陵。”(Franz Kafka, "The Judgment," *Selected Short Stories*, trans. Willa and Edwin Muir [New York: Modern Library, 1952], 3)卡夫卡“任意”选择的那个例句决不是顺手拣来的;《判决》的主人公坐在那儿,“双肘撑在书桌上”也不是随意描写出来的。写作打开一扇窗口,展示出对岸神秘的土地,只有通过这些特定的文字,方能到达那片土地。文中每一句话都是完美的:“他看着窗外。”

第十四章 亚玻伦在克兰福德^①

我曾亲眼看到那么一把全家合用的气派的红绸伞。下雨天，一位文雅瘦小的老处女（她有不少兄弟姐妹，但都已去世）总是在那把伞的遮挡下，急促地向教堂走去。你们在伦敦有红绸伞吗？据说这种伞第一次在克兰福德出现时，孩子们围着它闹腾，说它是“穿裙子的棍子”。这可能就是我所描述的那把红绸伞，一位身强力壮的父亲撑着它，为一群孩子遮风挡雨。那位可怜的弱小女子——那惟一的幸存者——几乎拿不动它。

——伊丽莎白·盖斯凯尔：《克兰福德镇》

带着众多的入口，带着相互交织的阿里阿德涅之线。

——雅克·德里达：《绘画之真实》

前面各章通过实例探讨了阅读叙事作品时会遇到的各种问题，本章将通过对盖斯凯尔的《克兰福德镇》和佩特的《阿波罗在皮卡第》进行更为充分、更为复杂的解读，对这些问题作进一步的探讨。我已经走过了叙事理论迷宫的很多条通道^②，但没有发现任何中心，任何人身牛头怪物^③，也没有在线条的另一端发现阿里阿德涅^④；没有找到任何实实在在的基础，为我所探讨的小说之运作提供依托；也没有找到通向爱情和生活之阳光的途径。我迷了路，驻足不前，但并未作出任何突出困境的努力，因为我已经突围。我已经越过了山口，迈过了边界线，进入了使人晕头转向的空旷地带^⑤。在我站立的这根叙事理论的线条上，无论我在那一个点上转向何方，都会不断与反讽这一怪物遭遇，它挫败了我寻求坚实理论基础的努力。我本想在这一基础上，通过与实践协调一致的理论，来有把握地阅读小说。在这一

序的最后几章。写完之后，他将就任修道院院长。这个享有爵爷称呼、主教冠和(代表主教权威的)指环的职位是他的写作应得的实际奖赏。他数学知识渊博，能够对修道院的音乐和历法进行改革。第12卷的形状本身就是一个“语法错”，它是不规则的散页的拼凑物，永远无法装订成书。事实上，这位先生本人，以及他在那一特定时空中所经历的事情，构成了对一种极其抽象、完全不具人格的东西的入侵。这一卷间接地成为一个插曲、幕间节目或者生活插页的记录。在前面十余卷的插图内，仅出现了必不可缺的最简单的图表。但在该卷中，书写者的手偏离方向，误入迷宫般的疆域，象形文字长长的空间，这种种因素对其论述中的理论成分构成了名副其实的图解。似乎在满页潦草难辨的文字后面，柔和的寒冷极光在翩翩起舞，线条与数字弯曲、呼吸和闪闪发光，构成了可爱的“排列组合”，就像是有形有体的音乐；直至写作与作者突然成为“变动不已的一体”，就像疯子写作时的表现。最后，一字未了之际，一切都突然中断了，一位后人手对此予以了证实，还加上了作者的死亡日期，“deliquio animi”。^⑦

在研究一个又一个实例时，本人那根漫长的探索线条上打满了错综复杂的结。这根线条完全出自这些最初的引语，甚或其目的就是在旅程最终结束时，回过头来解开这些引语之结，也有可能是为了在这些引语的缠结不清中，迷失自己的方向。我在《阿里阿德涅之线》的开头提出了分析叙事作品的九种方式^⑧，其中任何一种都可用于分析上面所引的那些片断和包含它们的那些故事。可以想像，在同时采用这九种阐释方式时，会出现九股绳拧成的解读，犹如用九个手指或者九个硬木钉齐心协力地争取解开同样的结。这样做会最终解决问题吗？肯定不会，就像我探讨叙事的这些著作通过各种途径所揭示的，这些解读方式最终都会面对一个复杂难解的结；也就是说，它们到头来都会面对一个永远无法与之“对抗”，即无法从理论上加以控制的东西。我把这个东西描述为“X未知数”或者“复数的他者”。在进行了各种解读之后，它或它们依然一如既往地深陷于词语误用

的罗网之中。

也许可以发问,这些实例的地位和作用究竟如何?难道本人的论述不就是意在通过往这些既脆弱又边缘化的织轴上添线加纱,以纺织出长段的织品吗?这些织轴本身仅仅是线条、线段或者纱段。若要问为何可用这么少的东西织出这么多的产品,犹如同一位弱小的老处女为何可以撑起那把硕大的家用红伞,那根顶着衬裙的棍子。然而,这两个故事——甚至可以说从中摘取的那两个小片断——以不同的方式承载了西方传统的全部重量。每一个片断都可视为一个要素结扣,各种力量线条在此汇集,然后向外扩展,首先进入这一片断母体作品的直接语境,然后该语境扩展至作者的其他作品,接着又扩展至19世纪用英语或其他西方语言写出的书山,最后囊括所有的西方作品,包括柏拉图的论著、《圣经》,或者更为久远的写作。倘若追溯每个结扣中的线条,解开其全部隐含意义,就会看到,该线条是对曾在历史网络上出现的其他线结的重复,这是一个永无止境的过程。这甚或会使我们认识到分析叙事作品的第十种方法:这种方法以一部作品与先前作品的关系为基础,来阐释该作品的意义,它看重的是作品之间各种崇高或令人担忧的影响。

此外,解开一个片断的结就是给另一个片断打结;或者说,是允许它松开,在空中随风飞散。需要有四只手快速动作,才能对付一个一个的结。正在打一个结时,另一个结则自我松开或已经松开。它们互不对称,互不相配。我在前文中说过,读者可依据我那九种模式来解读每一个故事。譬如,在解读《克兰福德镇》时,采用一种“经济学”模式,或者更严格地说,“马克思主义”的模式会让人很感兴趣。这样做颇有价值。另一方面,可以对《阿波罗在皮卡第》中的“插图”作不少评论,还可泛泛评论佩特作品中插图与文字之间不太和谐的关系。据说佩特的《阿波罗在皮卡第》的构思源于多梅尼基诺^①一幅作品的版画,画的是阿波罗和雅辛托斯^②。此外,该故事是佩特“想象的肖像”之一。这是一个堪称图画的故事。我所探索的其他几种分析模式均可用于在原语境中阐释上面所引的那两个片断。用九种模式来阐释两个故事,总共可产生18种不同的解读。或许它们都会走进一个类似的死胡同,抑或不会,但我们的兴趣在于每一次解读所

采取的不同路线,在于解结的详细过程。

实例就是词语误用。一个实例并不代表可用另一种方式表达出来的东西——无论是在概念上,还是就旨在通过其他实例来达到一致的表达而言。一个实例给出的东西只能存在于该实例之中;它所证实的就是其自身。对于它想证实的另外那个东西来说,它总是不能做到恰如其分。它赋予那个东西一个比喻性名称,将之遮盖,这个名称取自它处,被放置到一个缺乏专有名词之处。然而,不可能代之以更好、更贴切或者更为“典型”的实例。实例就是那位温柔的老处女,那位纺线织布的织女,打着那把硕大的雨伞,这是阳具型的伞棍与女式裙子的组合物,是强壮的父亲与母性生产力的统一体。这位老处女艰难地支撑着意思的大家族,使其保持公开化,维持体面的外表。这是一个没有生育能力的幸存者,处于家系之末端,然而她在继续前行,带着“它”前行。

就前文中的两段引语而言,我肯定不会再给出 18 种阐释,但我现在不妨参照前面各章对反讽和叙事复杂性的探讨,作出进一步的评论。

天性恬静的伊丽莎白·盖斯凯尔为牧师之妻,来自曼切斯特。与沃尔特·佩特这位布瑞斯诺斯学院的非道德论者相比,她是一位颠覆性更强的作家。她通过反讽质疑的方式,对文学和家庭生活中的男性统治进行了强有力的挑战。《克兰福德镇》这部小说最初以长短不一的连载形式,发表于查尔斯·狄更斯的《家常话杂志》(从 1851 年 12 月 13 日至 1853 年 5 月 21 日),后于 1853 年结集出版。这本书就像是一系列断绳残线,被收集,解开,拉直,连接为一体,最终成为讲述单一故事的线条。与佩特的《阿波罗在皮卡第》中修道院长可悲可叹的第 12 卷形成对照,构成《克兰福德镇》的那一系列各自分离的片断,不是一个有违语法的错格序列,不是一个“语法错误”(solecism)。这些连载片断被装订成书,封面封底界限分明,整齐利落,目的明确,犹如一个用绳子包扎齐整、已经寄出的包裹。然而,10 年之后,该小说的续篇《克兰福德的鸟笼》出台(载狄更斯的《全年》1863),显示出其无固定边界的开放性。《克兰福德镇》同样涉及性别差异以及作为围篱和体面遮盖物的布料。这块布料不同于那把具有中心伞棍的家

一封。下面这一段落紧接开头所引的有关细绳和橡皮圈的那段文字：

在那个夜晚来临之前，我从没想到阅读旧信会让人如此伤感，其实我也说不清为何会这样。这些信件充满喜悦之情——至少早期的信件是如此。信中有一种生动而强烈的时代感。这种感觉是如此强烈和充沛，似乎永远不会消逝，那些尽情抒发自己情怀的火热的心灵也似乎永远不会死去，永远不会在阳光明媚的大地上消亡。如果这些信件更充分地体现了这一点的话，我相信自己不至于感到如此忧伤。……

“我想咱们得把这些信烧了，”马蒂小姐面带犹豫地看着我说。“等到我去世后，就不会有人照管它们了。”她一封又一封地把这些信扔到了火里。她看着一封信熊熊燃烧，逐渐熄灭，幽灵般的白色灰烬向上飘去，顺着烟筒飞走了，然后才开始处理下一封。（《克兰福德镇》第五章第 64 和 66 页）

这是对《克兰福德镇》的创作过程多么精妙的象征啊！约翰·拉斯金在评论佛罗伦萨雕刻艺术的《佛罗伦萨的阿里阿德涅》一书中，将阿里阿德涅、珀涅罗珀和阿拉喀涅连接在一起^①。对于拉斯金来说，雕刻时刻下一根线，犹如阿里阿德涅从腰间的线轴往外放线（一些旧画上画着她腰间挂着那个线轴），或者说，就像珀涅罗珀没完没了地编织和拆解那件寿衣，也犹如阿拉喀涅吐丝编织她的蛛网。三者都建构出迷宫般的图案。在那一图案中，清晰的字母、符号成为勾勒或者刺绣出来的涡卷线状图案。这些图案又反过来变成符号、字母、词语、清晰的句子、传说或可供阅读的叙事作品。在作为雕刻画的线条与作为书面语字母的线条之间，总是来来往往地进行着这样动荡不安、极不协调的转换。一种线条的功能消解或者抵抗另一种线条的功能。一方面，作为插图的线条引人注目雕刻或者印刷的物质基础，这永远也不会被其所表达的意义所消除。另一方面，雕刻的纯视觉功能与其符号功能相矛盾——甚至最为抽象或者最为“逼真”的画面都会让人感到它是一个符号。一幅画可以构成一个字母或词

语,譬如书中用彩色印刷的第一个大写字母、一个象形文字、一个表意文字或一个字画谜。与此大同小异的是,玛丽通过重新叙述的方式对克兰福德日常事件的追溯,逐渐构成或者揭示出一个以往隐而不见的大型图案。这一图案犹如一个寓言式的象征或者一个由微妙的重复性花样组成的盾形徽章,它在重复中变得清晰可见。

正如拉斯金所描述的,《克兰福德镇》的叙述者是地地道道的阿里阿德涅——阿拉喀涅——珀涅罗珀。甚至可以说,她是编织一块能讲故事的织物的普洛克涅^⑩。这种编织既是一种掩盖,又是一种揭示。它构成一块遮羞布,而这块布又是一幅犯罪图。该图揭示出那个不断重述的家族故事所包含的家庭暴力,上面覆盖着家庭纪律或者家庭规矩这块遮羞布。《克兰福德镇》讲述了一个涉及“怪诞的”暴力的故事,家庭中的男男女女以爱情和得体为幌子,相互施暴。玛丽通过写作时从自己笔中流出的墨水线条,追溯出克兰福德往事之迷宫的条条通道。

上面所引的那一场景所摹仿的,正是这一重新发现和体面遮盖的过程:叙述者讲述她和马蒂小姐阅读后者已故父母、姐姐、以及早已失踪的弟弟留下的信件,读完之后就一封接一封地焚毁,诚然,玛丽·史密斯通过在叙述时将它们重新写下来而将之保存。这段插曲说的是保留秘密,可玛丽却侵犯了这些秘密。她重叙这些信件以供读者阅读,结果将本应私下保存的东西公诸于众。表面上看起来她只是在展示这些信件,实际上她不露声色,将老绳索上的节节片断组合成了一个图案,从而进一步侵犯了这些秘密。这一过程依据盖斯凯尔式反讽的从容运作方式,揭示出信件背后的东西,同时又将其掩盖。这种反讽从不公开发表评论。它从不剪断任何绳结,而只是通过叙述重溯的方式,耐着性子将结扣逐步解开。盖斯凯尔的反讽揭示出以往的秘密,其手段为复制过程中具有疏离作用的双重力量。这很像那种登峰造极的反讽性粗鲁无礼:用完全一样的语气,一字不差地重复另一个人所说的话。伊丽莎白·盖斯凯尔不需要男性文体这一狄更斯式的橡皮圈。《克兰福德镇》以各种方式对男性文体进行了颠覆和戏仿。然而,盖斯凯尔的节节绳段最终同样构成了一个绳套,虽然她并没有对狄更斯式的大橡皮圈加以“神化”。

倘若采用另一个比喻,可以说《克兰福德镇》的叙述者犹如一位人类学家走进某个土著文化,揭示出该文化的秘密运作方式。土著人既了解这些运作方式,又必须做到不了解,才能保证该文化的持续运转。玛丽·史密斯一生中都在“在德拉姆堡和克兰福德之间来来往往”(第16章)。她带着那个新兴工业城市的眼光,来看克兰福德这一乡下小镇,将镇上的人称为“他们”。与此同时,她也从内部体验了克兰福德的生活,故以参与者的身份,采用“我们”来指代镇上的集体观点和看法。她采用的主要手段不是抽象分析,而是以收集、记录和整理材料的方式,揭示出克兰福德的生活线条,将隐秘的相似结构和重复格局公诸于众。玛丽对该社区隐秘规律的探查具有两方面的作用:一方面通过对该社区的亲切描述,对其加以颂扬;但与此同时,由于将只能在暗中运行的脆弱之物暴露在光天化日之下,对该社区造成了不可避免的破坏。

就这一寻回和揭示的过程而言,《克兰福德镇》的叙述者很像佩特《阿波罗在皮卡第》的叙述者,诚然,两者也有所不同。如前所述,创作《阿波罗在皮卡第》的灵感来自多梅尼基诺的画“阿波罗与雅辛托斯”。在这幅画中,那一古希腊神话以文艺复兴早期时的面貌出现,似乎其事件在这一时期的基督教创作风格中又重获新生。然而,《阿波罗在皮卡第》的叙述文并未提及多梅尼基诺的这幅画。这篇小说以评论的面貌出现,所评对象为“从大革命时期的法国一个古老的修道院图书馆里取出来的一卷手稿”。这部手稿从图书馆中世纪的黑暗里被带到了光天化日之下。从这一实例可以看出法国大革命如何揭露一切。在这部手稿重见天日之后,叙述者又揭示出其隐含意义。佩特之“想像的肖像”就是逐渐展示手稿自身暗含或者预先假定的叙事。同样,他的另一个想像的肖像《欧克塞尔人狄尼斯》让读者看到的是这么一个过程:一步一步地努力破译一块画着酒神狄俄尼索斯的彩色玻璃的奇特碎片。这块碎片是叙述者在欧克塞尔的一个小古玩店里找到的。通过以这块碎片为基础的推断,辅之以其他相关证据,“故事最终逐渐成形”(《想像的肖像》第168页)。佩特所有“想像的肖像”均以粗线条追溯过去对现在的入侵,这种入侵造成灾难,因为两者互不相容。在再次展现阿波罗与雅辛托斯的故事和肢

解狄俄尼索斯的故事时，力量之古老线条出乎意料地重新聚合在一起。然而，佩特的叙述者对这些踪迹的每一次重溯均构成一次重复或维多利亚时期的“复兴”。佩特写在纸上的那些线条以其肖像的“特征”的面貌出现，构成重复之重复。这些特征再度对力量线条敞开了大门。力量线条冷漠地穿越自然界，穿越历史，穿越每一个人的肉体 and 灵魂，且阶段性地聚合在一起，以复兴的形式回归。那么，就“想像的肖像”这一短语中“想像”一词而言，又有什么可加以评论的呢？我在下文中将回答这一问题。

《克兰福德镇》也是对一个暗含故事的解码，该故事隐藏于一束束旧信和叙述者当今在克兰福德耳闻目睹的其他证据之中。对于盖斯凯尔和佩特来说，叙事就是一种侦探故事、一种密码破译、一种努力阐明。每一个作品中的故事都是对一个（一批）早先的文件或手工艺品所作的诠释。两人之间的差别在于，佩特的两个故事均平铺直叙，快速朝着预先注定的结局前行——在这两个故事里，希腊神话在中世纪的法国重新登上舞台，毫不动摇地径直发展到充满暴力的高潮：肢解狄尼斯或者杀害雅辛托斯。就盖斯凯尔的作品而言，重新挖掘出来的故事则由一连串平行的小故事和趣闻轶事所构成。它们之间隐含的相似之处正是意义所在：每一个小故事都通过与前前后后的其他小故事相呼应，不知不觉地构成克兰福德生活的又一个寓言。每一个插曲的隐含意义都有待一个后来的插曲从回顾的角度来揭示。也就是说，盖斯凯尔采用了弗洛伊德称为“追悟”（Nachträglichkeit）的方式来讲述故事，将意义储存下来，延迟揭示。

这些作品究竟讲述了什么故事呢？《克兰福德镇》所讲的是一个社区崩溃之后又重新编织成形的故事。《阿波罗在皮卡第》讲述了一个分裂性质的重复，这一重复不合时宜，不合形势，不合场景。这种重复截然不同于有关永恒回归的某些概念所设想的那种温和的重现。尽管佩特的故事看起来相当激进，对现实主义小说的规约加以神化，其实故事中的重复涉及（或者看上去涉及）保守派形而上学的预先假定。伊丽莎白·盖斯凯尔文静的反讽则不然，它摧毁性地同时颠覆了现实主义小说的规约和构成这些规约之基础的男性权威。在盖斯凯尔的小说中，雅克·德里达所说的“阳具逻各斯中心主义”被非

中心化。

让我们先看看《克兰福德镇》：其开篇之处暗暗提出了一个有关开头的问题。在克兰福德镇，事情是怎样发展到这一步的？为何克兰福德社区只有不信任男人或者害怕男人的老处女？在克兰福德镇上，没有人家娶媳妇，也没有人家嫁闺女。所有家族血缘线看来都面临剪断或逐渐走到尽头的危险。那位脆弱的老处女已没有亲人，独自撑着那把硕大的家用绸伞。事情之所以发展到了这一地步，根源在于马蒂小姐的父亲那种自我毁灭的专制，这是俄狄浦斯弑父行为的翻转。当叙述者玛丽一个接一个地解开往事这张“错综复杂的网络”上的结扣时，马蒂小姐之父的残忍也渐渐得以揭露。这位拉伊俄斯未死在儿子手中，反而把亲生儿子彼得逐出了家门，从而切断了自己传宗接代之线。此外，他为女儿出嫁定下极其苛刻的条件，为结婚资格立下极其严格的衡量标准（譬如小说里提到的 ffoukes 先生，就只能跟姓氏以“ff”开头的人结婚），结果女儿只能一辈子当老处女。实际上，这位父亲赶走儿子又不让女儿结婚的行为，对自己也是一种阉割。他的女儿成天编织、缝纫、钩织和写信，以此来掩盖自己的失落。在父亲故世之后，她们在不理解的情况下，依然保持了父亲的习惯：晚餐喝酸酒，打着一把硕大无比的伞。这个构成根源的故事——它是在那个一层一层耐心解结过程的终点发现的——是一种失败、缺席，是对起源的扼杀。可话说回来，它并非一个孤立的原型事件。玛丽所讲述的克兰福德的生活故事以不同的方式对它进行了重复，而这些故事看起来都是偶然发生的轶闻趣事。

这些故事之一（并非一个“起源”，而是很多缺乏起源的实例之一）是有关彼得——教区长那位活泼无礼的儿子——穿上姐姐服装的那一插曲。为了嘲讽姐姐待嫁闺中不生育，他穿着姐姐的衣服，怀里抱着一个像是婴儿的枕头，当着各位街坊邻居的面，大摇大摆地在屋子前面的花园里走来走去。他曾经装扮成女士来愚弄自己的父亲，说自己特意上门向教区长表示敬意，因为很欣赏他所出版的“在巡回大审期间宣讲的精彩的布道辞”。为何小说里这位最具男子气的人物会一再男扮女装呢？彼得第二次这么做时，遭到了教区长的鞭笞。他离家出走，母亲因伤心而死去，父亲和姐姐的生活也从此笼

罩于阴影之中。彼得那一颇有实际意义的玩笑戳到了父亲最为敏感的痛处,这不仅因为他假扮女人的行为表明这种家庭的男孩具有潜在的女性,而且因为他将德伯拉的命运展示于众人眼前。她应该成为妻子和母亲,但这永远不可能,因为父亲在培养她的过程中,从经济上和心理上对性生活下达了种种禁令,使她永远与婚姻无缘。彼得只能通过离家出走,即让他的家庭失去传宗接代的男孩这一途径,才能成为真正的男子汉。詹金斯教区长维护了自己的男性权威,但采用的手段却颠覆了其传宗接代的目标。与此相类似,他本想为身为老处女的女儿们留下一笔资金,将自己的钱作为投资存入了城郡银行,结果却使她们陷入了困境。他本想让她们靠这笔投资的利息过舒适的日子,不用做任何工作,甚至连家务都不用于。跟性生活一样,家务活是仆人的事。“就生活起居而言,仆人会为我们代劳”,维利耶·德·利尔-阿达姆^⑥如是说。可是,马蒂小姐却想方设法不让她的仆人有“追随者”。

最后,城郡银行停止付钱,马蒂小姐被“毁了”(《克兰福德镇》第13章)。诚然,这一词语在当时具有性爱和经济上的双重含义,托马斯·哈代一首反讽诗的标题“毁了的少女”也是如此。哈代笔下的少女毁于性关系,但首次被毁却给她带来了经济上的发达。《克兰福德镇》中银行的破产与国内、国际的经济危机密切相关,这是19世纪资本主义倾向于发生的周期性经济萧条之一,20世纪在这方面也是如此。尽管克兰福德与世隔绝,自我封闭,镇上仅住着一些老姑娘,至少有15年未出现男婚女嫁,但该镇仍然是广阔世界的一部分。克兰福德由很多条线织入了那一环境,受到其盛衰兴败的影响。这是银行破产的故事的含义之一。正如盖斯凯尔的《玛丽·巴顿》和《北与南》一样,《克兰福德镇》对资本主义也进行了猛烈抨击,或许这种抨击具有更强的摧毁力。马蒂小姐这位老处女所过的郁郁寡欢的失意生活,抨击了资产阶级新教的一种性爱观,即认为如果不过性生活,就能增加性方面的美德。银行的破产则提醒读者,要注意这些有关性生活的假定与资本主义之间的相似之处。资本主义以为当钱不再参与生产,获准自我增殖时,就会不断增加利息和价值,犹如一位老处女储存自己的美德。但事与愿违,资本耗尽了自身,至少在这一实

例中是如此。

作为叙述者的玛丽·史密斯说：“我经常注意到，几乎人人都有某种小处节俭的习惯——在某个方面，一分一分地用心积攒小钱——若这种习惯被打破，就会大为光火，比真正浪费一大把先令和英镑都要心痛。”（《克兰福德镇》第5章）玛丽预先叙述了这么一个实例：在银行破产之后，某人从家里一个作废的银行存折上，撕了几页纸下来另作它用，存折的主人却为之心烦意乱，十分恼火：“这一对纸张（他的节俭对象）不必要的小小浪费比他失去所有的钱更让他恼怒。”（《克兰福德镇》第5章）通过一个拜物转换过程，代表钱的纸张（钱已经一去不复返了）仿佛变得比钱本身更有价值，这或许是因为只要保持不用，纸张就不会失去价值。同样，印刷《克兰福德镇》的纸张只是凭借上面的文字符号来创造价值，况且“书页未切开的”第一版比一个已经切开并阅读了的版本更有价值。话说回来，克兰福德镇上太太小姐们“高雅的节俭”——积攒绳头线脑、小块蜡烛、黄油、布块或者酸酒——无法保护、挽救，或者（像打赌时下同额赌注那样）同额补偿她们，使她们免受财源枯竭的损失。挽救绳头（或橡皮筋）的惟一办法就是让它在实际使用中发挥作用，将其线条延长。可彼得的父亲就是无法让自己的孩子这么做。身为教区长的他，却将钱投入了一个合股银行，这不仅是为了储蓄，而是为了钱上滚钱，让自己节省下来的钱增值，从无中生财。可是，正如我们从克兰福德镇的老处女身上所看到的，无中并不能生有。

更确切地说，她们是通过掩盖的方式表明了这一点。如前所述，克兰福德镇令人心酸的现状之“源头”构成某种起源的缺失。玛丽讲述的有关这个小镇的各种今昔轶事，均从某个侧面对这个范例式的故事进行了重复。比方说，由于其父的阻止，马蒂小姐与霍尔布鲁克先生中途夭折的一段恋情；由于阅读狄更斯的《匹克威克外传》（德伯拉·詹金斯这么想），而不幸身亡的布朗上尉的故事；有关西格诺·布鲁诺尼和克兰福德镇的女士们患“恐男症”的故事。布鲁诺尼的名字实为塞缪尔·布朗。名字相同使我们注意到有关布鲁诺尼的插曲与有关布朗上尉的插曲之间的相似之处，尽管小说始终没有公开表达这一点。

女士们把它看成了一个鸟笼。小说本身包含一只猫的故事，它吞食了一段泡在牛奶里清洗的质地很好的旧花边。为了让猫把花边还回来，不得不给它灌了催吐剂(第8章)。小说有时兴味盎然地列出一大串衣帽和布料：“女用软帽、女礼服、便帽，还有披肩……美丽诺羊毛衣、海狸毛皮衣，以及各种毛料衣裳”(第12章)。这部小说总是在描写克兰福德镇的太太小姐们缝纫、编织、钩织、买布，或谈论服装的精美之处，如此等等。比如，马蒂小姐最初听到银行破产的风声时，正在约翰逊先生的商店里考虑用手中价值五英镑的金币买何种颜色的料子，来给自己做一件每年都做的丝绸礼服：“假如赏心悦目的海绿色料子好跟其他东西配的话，就把礼服做成海绿色的；如果不好配，她就想选淡黄色的，而我则想要银灰色。”(第13章)当马蒂小姐损失了银行里所有的钱，自己开了一家店之后，叙述者看到她坐在柜台后面，“精心编织一双吊袜带”。(第15章)

然而，叙述者最为留意的还是克兰福德的女士们帽子方面的细枝末节：“服装方面的费用主要花在刚才提到的帽子那件东西上。只要头上罩上了一顶精致的新帽子，小姐太太们就跟鸵鸟一样，不在乎身上穿的是什么。陈旧的礼服，穿了不少年头、洗得发白的领子，上上下下四处别着的胸针……——巴克小姐曾恰如其分地说过：只要有旧胸针作为永久的饰物，再加上时髦的新帽子，克兰福德的太太小姐们总是打扮得纯洁优雅，整齐体面。”(第8章)这些太太小姐们犹如鸵鸟，以为局部可以代替全体，将头遮起来就等于遮掩了全身，无论身上是否穿着衣服，都可以不去管它。帽子将注意力吸引到自己身上，它依据一种自相矛盾的规律来运作：遮盖物或许会显示出它并非仅仅为遮盖物，从而表明背后隐藏着某种东西。遮盖物作为这种东西的影像，甚或会通过形状或质地上某些模糊的相似，把这种东西昭示于众。因此，遮盖物自身也需要被遮盖，帽子上再加一层帽子，甚至需用于遮掩存在一个遮盖物这一事实，但这种努力是徒劳的。

在《克兰福德镇》里，帽上加帽这一离奇古怪的主题(motif)两度出现。一次是有人早上出乎意料地来拜访马蒂小姐，她惊慌之中忘了戴眼镜，也未注意到自己头上还戴着那顶镶有黄缎带的室内晨帽，在上面又加了一顶帽子来见客人：“看到她一顶帽子上面又摞了一

顶,我并未感到意外。她自己根本没有察觉,和蔼可亲、洋洋得意地看着我们。”(第7章)不久,又出现了对名为“calash”的一件古怪衣着用品的描述^⑥:“您知道 calash 为何物吗?它是罩在帽子上的一种遮盖物,很像老式轻便双轮马车上那种固定的遮篷,但有时没那么大。这种头部穿戴总是给克兰福德的孩子留下望而生畏的印象。”(第7章)假如我们读者设想一下那种情景,也照样会感到可怕。

《克兰福德镇》这部作品本身便是叙述者的言词构成的某种布料或者遮盖物,其原材料为零散的旧信和叙述出来的对话。小说体面地覆盖了不体面之物,即种种说不出口的事实。这些事实涉及性别差异、婚姻、交欢、出生与死亡,涉及家庭生活中不断再现的心理暴力,并涉及世界经济对家庭经济的影响。它们自始至终构成小说的真实主题。对于这些事实,应该缄口不谈,或只是间接谈及,正如那些帽子隔了两层来暗示自己所隐藏之物。无需遮盖的头部顶替了需要遮盖的身子。在前文所引的那一相关片断中,这些事实犹如“西班牙女王的双腿——事情虽然不假,但谈论得越少越好。”(第12章)先是避免谈论这些事实,用层层体面的衬裙和裙子将其遮盖,然后又不由自主地谈论这些服装,这毕竟仍然在谈论本应回避的话题。《克兰福德镇》以其特有的方式,随时随地都在描述那些谈得越少越好的事实。该小说通过不谈论它们的方式来谈论它们,对其同时进行遮掩和揭示。其结果,聪明的读者与福雷斯特太太茶话会上的客人处于同样的境地。这些客人明明知道福雷斯特太太对“高雅的节俭”身体力行,自己动手准备了所有的茶点,但必须装作对此一无所知:“她心里有数,我们也心里有数,她知道我们有数,我们也知道她知道我们有数;她忙活了整整一上午,自己烤制了所有茶点和海绵蛋糕。”(第1章)

作为伊丽莎白·盖斯凯尔的遮盖物,玛丽·史密斯在叙述《克兰福德镇》时,对女性“高雅的节俭”身体力行。她用陈旧的残绳断线编出了新织物。她为需要隐藏的东西制作了一件体面的遮盖物,为需要维持死亡的往事缝制了某种裹尸布,同时,她又对这些往事进行了揭示。这一遮盖物构成那些事实的一种置换形式,或者说,它就是那些事实本身毫无生气的形式,依然保持了过去的形状。这些追悼般重

述出来的故事犹如标本集里那些干枯的陈旧花朵。玛丽·史密斯本人在下面这段话中采用了这一比喻：“书信往来与当面谈谈之间的关系很像我有时看到的装着干枯植物的册干（我想人们称之为植物标本集）与路旁草地上的那些鲜花之间的关系。”（第3章）

《克兰福德镇》全书都由重复或重新使用本身固有的双重反讽线条构成。它再度肯定了那些老故事和传统叙述方式中的男性价值。与此同时，又巧妙地对这些价值进行了破坏，揭示出它们如何缺乏坚实的基础。就双重性而言，《阿波罗在皮卡第》与《克兰福德镇》是相似还是相异呢？它讲述的是有关阿波罗与雅辛托斯的那个古老的故事，这一故事在中世纪和文艺复兴时期被双重化（譬如在多梅尼基诺与时代不符的绘画中），然后又在佩特的讲述中再度双重化。修道院副院长圣约翰那一无法装订的第12卷缺乏内部秩序；且作为一件物品，也缺乏明确的边缘和界限。它体现出一种逻辑原则对另一种（即没有插图的逻辑）所进行的干扰。前者的运作途径为“揭示性”的图画或者插图。正如其名所示，圣约翰（Saint-Jean）副院长是基督教阐释中作为道和圣子的基督新近的化身。在《圣经》的“约翰福音”中，基督是无所不在的神道在世上的肉身。神道通过话语创造了世界，并使世界永远保持其秩序、“独白性质”和单一基础。虽然基督将自己描述为世界之光，但圣约翰副院长的逻各斯将这种光变成了缜密推理的话语中未经图示的逻辑。中世纪的这种话语是受三学科支配的书面语言，这三学科确实是“三条道路的交汇”：语法、修辞和逻辑。在此基础上，副院长又建构了他的12卷巨著来论述四艺，即四条交汇的道路：算术、几何、天文与音乐。重要的是，在列举副院长的论题时，佩特省略了四艺中最为直观的学科：几何。神道和据其成章的三学科为用语言或其他符号对神道的表达立下了清规戒律。据此，圣约翰副院长“冷静和十分理智的心灵”编织出一块织物，展现这一神道如何遍布宇宙可视可闻的每一个角落。他的算术以逻辑为基础；天文与音乐则以数字规则为基础。这样一来，太阳、月亮、星星和星球的运行，还有音乐的有序世界都回归处于字母与数字的冷静理性之中的根据，这些字母与数字仅仅作为抽象符号方可闻可见。

佩特本人采用了线条意象来比喻圣约翰副院长的论述。这不仅

说明我在探讨叙事中的线条意象时,以《阿波罗在皮卡第》为主要实例是合情合理的,而且也揭示出这种比喻与故事或论述的所谓同一性之间的关联。在亚里士多德看来,完整单一的话语始于合理的开头,因果相接,连续不断地走向中部,最后到达干净利落的结尾,将所有的线条打成一个漂亮的结。整个序列以一种有序原则为基础。这种原则既无所不在,将所有的东西织入一张网络,同时又超越尘世,作为外在的根据而存在。这种模式是以逻各斯为中心的形而上学的一种版本,它构成西方思维和讲故事的基本范式。此外,它还构成了假定历史和单一人生所具有的连贯性的基础。自亚里士多德和柏拉图以降,自从奥古斯丁和其他早期基督教著作家将古希腊和古罗马的思想纳入《圣经》以来,这一范式在基督教传统中一直占据着统治地位。《阿波罗在皮卡第》再度揭示了这一范式如何将时间空间化,使时间成为一根线、一条道路,或者迷宫般的空间图案。本书一直在对所谓连贯有据的叙事线条提出质疑,佩特对圣约翰副院长的学术论著的描述便是这种线条的一个样板:“枯燥无味的第12卷依然严格地将数学应用于天文和音乐。该卷意在将复杂的长篇大论的各种线条归并在一起,以此来结束这一写作工程,也给作者第二阶段的生活划上一个句号。”(《想像的肖像》第186页)

圣约翰副院长的逻辑是反直观的,十分抽象,且非人格化。亚玻伦这位北极的阿波罗,这位被驱赶至阿尔卑斯山以北的流放中的天神,返回原处再度上演有关阿波罗的古代传说中最为悲惨也最为模棱两可的那一幕。亚玻伦以强大的视觉形象的方式,侵入了圣约翰副院长安然平静的生活。作为阿波罗的化身,亚玻伦仍然是太阳神,尽管那一太阳“很像是云雾朦胧中仿造的大阳”,而那一惨淡的阿波罗为“北部或极北部的太阳神”(《想像的肖像》第185页)。作为太阳神,亚玻伦代表图解和揭示的原则。正因为如此,他的来临与光的意象有着方方面面的关联。此外,他正是通过授意副院长用图画和图表来说明其想法,摧毁了其学术论著。作为图解和可视原则,牧师兄弟亚玻伦也代表入格和人体,以神圣的人形来勾引圣约翰副院长,正如在托马斯·曼所著《威尼斯之死》中,塔泽奥将古斯塔夫·阿辛巴赫拉下水。圣约翰对个人和肉体的违规迷恋,摧毁了他井然有序、富有

象表达之间的对立。《阿波罗在皮卡第》的主题之一为图画与文本之间无法调和的对立^①。永远也无法将通过字母和数字进行的思维和表达与通过形象进行的思维和表达协调地结合起来。就前者而言，符号是抽象的，其声形与所表达意义的声形相去甚远。就后者而言，符号作为图象来表达意义，尽管这种象征关系是约定俗成的。副院长精神错乱时，“有关音乐、星球、机械结构之艰涩抽象的规则或者理论，那些艰涩抽象的公式”离他而去，他开始“看到地轴与黄道形成的角度，看到星星偏离它们本应运行的轨道，这带来了下面所描述的致命后果，而地球——这一邪恶的、有违基督教《圣经》的真理！——在环绕太阳旋转。”（《想像的肖像》第 200 页）简言之，在亚玻伦启示的作用下，圣约翰已经看到了伽利略的地球环绕太阳旋转的宇宙。在亚玻伦对“那些语言（古希腊语、拉丁语、阿拉伯语）仍为活语言时的整个世界……无法磨灭的记忆”的帮助下（《想像的肖像》第 200 页），圣约翰重新找回了作为现代科学之先驱的古代天文学。圣约翰甚至听到了太空中的音乐。他的科学洞见与时代完全不符，既与古希腊思想的某种因素相呼应，又构成现代科学发展的先驱。最后，他的科学洞见成为布莱克式的拟人化幻像。他开始在手稿中画“带翅膀的花朵，或有人脸和手脚的星星”。（《想像的肖像》第 201 页）

然而，正如异性恋与同性恋作为类别或者实质决非固定不变一样，“抽象”与“形象”这两种符号表达形式也永远难以完全分离。在最为抽象的符号表达中，也能看到图象的残余。而一个最为具象的象形文字，便已经开始成为约定俗成的符号，失去其图画性质。我们关注的是它的意思，而非其表意形象。这种交互渗透在某种程度上体现出图画在与文本并置时所具有的颠覆力量。书中的一幅插图可使读者注意到字母文字和数学符号中业已存在的形象因素。圣约翰副院长的专著甚至在受到牧师兄弟亚玻伦的影响而显露出对话性之前，就已经隐含对话性。虽然在前而十余卷的“插图中，仅出现了必不可缺的最简单的图表”，但它们为大量插图在第 12 卷中的突然涌现作了铺垫。

牧师兄弟亚玻伦的来临伴有圣灵光亮之奇特效果，包括副院长梦见的“一个由无声火焰构成的低悬的小圈环”，一场 11 月底降临的

暴雷雨,以及整个冬天一直照亮了北部天空的极光。如果说圣约翰疯了之后,被一道闪光(“洞见或灵感的光束”)搅得头晕目眩的话,佩特则采用了极光的意象来描述插图对副院长学术专著的毁灭性干预。这些插图打断论述的逻各斯线条,将其解开,盘绕起来,形似一个迷宫或者象形符号。其结果,这根逻各斯线条违反其本性,表达出其他的東西,似乎成了那些和谐乐曲的可视化身,那原为副院长的专著旨在抽象表达的对象。与此相仿,修道院的大谷仓这一牧师兄弟亚玻伦希望通过自己弹奏竖琴来修建的东西,也是“某种可视乐曲”。北极光是太阳光的间接显示;正如佩特所言,它是“一场名副其实的‘太阳风暴’”所造成的。然而,极地的阳光寒冷阴暗。北极光在极地夜空那暗淡有序之光构成的背景下,闪烁不定,像是出自魔鬼之手,显得怪诞神奇。佩特采用这一强有力的意象,来描述在第12卷中插图是如何运作的:先是边缘性的装饰,然后成为图画或象形文字来形象地表达理论,最后导致文字和数字线条本身摇摆和弯曲,不由自主地构成画面:“在该卷中,书写者的手偏离方向,误入迷宫般的疆域,象形文字长长的空间,这种种因素对其论述中的理论成分构成了名副其实的图解。似乎在满页潦草难辨的文字后面,柔和的寒冷极光在翩翩起舞,线条与数字弯曲、呼吸和闪闪发光,构成了可爱的‘排列组合’,就像是有形有体的音乐。”

伪装成流放中的天神的阿波罗^⑧保留了他古希腊人中所具有的双重性——正如本书开头所探讨的,他在索福克勒斯的《俄狄浦斯王》中就是如此。阿波罗既带来了疾病又带来了良方妙药。他既是毒药又是解药,具有“pharmakon”(药品、毒药)一词的双重含义。他既与大自然绝妙地保持一致,同时又随心所欲,残酷无情,满不在乎地毁灭应他召唤而来的飞禽走兽。在与阿波罗有关的古代传说中,对雅辛托斯的杀害说明其性虐待达到了登峰造极的地步。它把矛头直接指向人类,指向雅辛托斯所代表的神化了的人形,并指向大自然(从雅辛托斯的血泊中长出的蓝色花朵)。佩特故事的高潮就是这一幕略带变化的重新上演,新的变化即圣约翰副院长被控谋杀。圣约翰着了魔。他现在是阿波罗·亚玻伦的替身,而阿波罗·亚玻伦自身也已双重化(既属于希腊神话,又属于《圣经》故事),副院长本人则与

阿波罗一样犯了古希腊那种恋爱错误,这种爱的名称让人难以启齿。故事自始至终都在暗示这种爱,譬如,它描述亚玻伦与雅辛托斯在月光下一丝不挂地扔铁饼,看上去像是两个希腊男孩;甚或还有文中提到的“那笔不体面的价钱”,精神错乱的副院长付给亚玻伦这笔钱,让他“把天上的月亮拉下来”,“当时的魔术师都知道这件事”。(《想像的肖像》第202页)

在《阿波罗在皮卡第》中,存在四种双重或模棱两可:(1)阿波罗本人的双重;(2)他所体现的大自然的双重,这也可见于古希腊和基督教这两种互为矛盾的宇宙观的共存;(3)圣约翰副院长精神错乱时的双重,这是由于两种互为冲突的理性原则占据了心灵;(4)讲述这一故事的文本之双重。就文本而言,无论是将其视为对叙述者的心灵还是对佩特的心灵的表达,都具有一种对话性,这比近年来阐释巴赫金的很多论著所理解的那种双重性还要走得更远。佩特所著文本的双重是无法调和的语言根基上的双重。

上面列举的这四种对话形式,均出现在描述修道院谷仓北面三角墙顶部所雕字画的那段怪诞的文字中。这座谷仓是亚玻伦帮助修建的,采用的手段是弹奏竖琴和唱歌的魔法,古代阿波罗也通过音乐进行了类似的土木建造:

可以想像,那位悠闲自得的唱歌者,通过超出艺术的艺术,让横梁和石头自己各就各位。诚然,他自己依旧坐在那里,作为对谷仓的最后一笔点缀,给北面饱经风霜的三角墙加上了一个尖顶,在他的肩膀和弹琴的手指之间出现了一个难看的缺口¹⁹,仿佛他确实砍下了自己的右臂,把它放到了一边——这是古代以色列的大卫国王,还是一位天使?那位漫不经心的旅游者在揣测着。下面的墙上刻上了字。片刻困惑之后,你可以认出这是拉下语《圣经·旧约》诗篇中熟悉的一节之残余:“若不是上帝建造房屋,建造的人只会徒劳无功”等等,或许是用希腊字母刻下来的。圣约翰副院长在此居住的最后那些日子里,让人如此荒唐地把这些文字刻在了墙上。(《想像的肖像》第193—194页)

“倘若你一只手，或是一只脚，叫你跌倒，就砍下来丢掉。你缺一只手，或是一只脚，进入永生，强如有两手两脚被丢在永火里。倘若你一只眼叫你跌倒，就把它剜出来丢掉。你只有一只眼进入永生，强如有两只眼被丢在地狱的火里！”（《马太福音》18:8—9）^②。这些耶稣发出的令人毛骨悚然的自残训喻，建议人们为了某种未言明的罪过而自我惩罚。这种罪过暗地里与性爱相关，犹如大卫国王所犯的罪。像阿波罗一样，大卫也弹奏竖琴，这构成了希腊主题与圣经主题的又一双重。这种罪过是对那个小孩之童贞的某种侵犯，耶稣在《马太福音》的上文中说，那个小孩是惟一有资格进天堂的：“我实在告诉你们，你们若不回转，变成小孩子的样式，断不得进天国。……凡使这信我的一个小孩跌倒的，倒不如把太磨石拴在这人的颈项上，沉在深海里。”（《马太福音》18:3,6）^③

砍掉一只手或者一只脚，犹如剜出一只眼睛，显然是一种置换性质的自我阉割。就亚玻伦在副院长谷仓北面的尖顶上象征性地雕刻一事来说，那一意外的断臂破相是对亚玻伦的寓言式惩罚；那手犯下了引诱罪，导致整个大自然倾斜歪倒，并导致可怜的副院长以及雅辛托斯偏离正道。那一“缺口”作为比喻，恰如其分地表达了阿波罗-亚玻伦体内的自我分裂。亚玻伦既是仁慈的希腊太阳神，同时又是魔鬼或堕落的天使，一颗从天上坠落的星星。那一“缺口”也是对故事各个层次上的分裂或自我分解的恰如其分的象征。这些断裂使读者无法将故事整合为一体，除非将其视为叙述崩溃瓦解的故事。这种崩溃瓦解同时发生于自然、心灵、个人和文本这些不同层面。

雕刻在墙顶上的竖琴弹奏者“荒唐地”同时身为天使、魔鬼、《圣经·旧约》中的国王和希腊天神。雕像下面的那些文字再度表达了这一点：同时受制于两个不同“逻各斯”的心灵、宇宙和语言是多么不合情理。引自诗篇127的那一节证实每一个家中的庭院、每一个谷仓和住所，都必须由上帝独自庇佑，像一神教那样用一位天神的名义来建造和维护：“若不是上帝建造房屋，建造的人只会徒劳无功。”（诗篇127，第一节）圣约翰副院长荒唐地让人用希腊字母刻下了这节拉不吕诗篇，从而再度显示出他具有两个心灵，受制于两位天主。虽然《圣经·新约》是用希腊文写的，但《圣经·旧约》则是用希伯来文写的。

修道院副院长,这是并不存在的另一个文本,或者说,这其实是它自身包含的一个不协调的层面。这如同用希腊字母刻出来的拉丁文字。该文本并不像父子关系中,儿子以父亲的名义或凭借父亲的权威来说话;它也不像修道院里的品级,副院长像父亲一样管辖从属于他的修士们。《阿波罗在皮卡第》犹如两兄弟,相同的双胞胎,甚至是联体双胞胎。它是一个单一的心灵与自身分裂,在自己的内部分裂,是一个畸形怪胎。也就是说,它从一开始就在重复自己所描述的自我分裂。

副院长的手稿据说是身为亚玻伦的阿波罗所施“魔法,即魔鬼所下之事”留下的“蛛丝马迹”。想像出来的手稿中那些弯曲的线条据说是纪念性的痕迹,记载了亚玻伦对圣约翰副院长生活的毁灭性干预。在重新追溯这些线条时,佩特的故事再度重复或重现了一系列对话性的戏剧场景。它将那些打了双结的力量线条重新收拢,使其组成故事线条,即佩特书页上的线条。这里遵循的是文本或语言强迫性的重复方式,它构成佩特笔下永恒的主题。过去的事情留下自身的痕迹,留下可视形状或者标记。它们最终会不可抗拒地重复自己。任何文本(包括本书)都导致自身的双重、重印和评论,以其自身的方式再次重复那些痕迹。

可话说回来,圣约翰副院长的手稿为想像之物。它仅仅构成对佩特手稿的一种投射。此外,副院长的肖像也是“想像的”,是一幅没有模特的临摹画。它创造出自己的指称物,而不是对实物进行摹仿。圣约翰副院长仅仅存在于《阿波罗在皮卡第》的字里行间。上文提及的双重是属于对话性质、缺乏根基的东西幻影般的自我分裂,而不是对某一原型有根有据的摹仿或再现。这一对话性实例中的两个逻各斯,仅存在于产生它们的文本之中。佩特的故事摹仿的是:文本枉费工夫,试图通过内部分叉的方式来创建自己的样本。它用一只手制造出一个植根于先在文本中的基础,而另一只手则揭示出这不过是一种幻像。其结果,读者感到自己受了欺骗或遭到愚弄(譬如,当读者发现一段引语实际上为伪造之物时)。读者一旦意识到引语为虚假之物,人物肖像为想像之物,具有“日耳曼气质”的作家为佩特自己的一个侧面,佩特所写的东西便成了一个空洞,且看上去像是一个幻

影。它缺乏单一作者的心灵所具有的权威,因为那一心灵需要在一个先前的心灵或文本中找到自己的根基,无论这种根基如何虚幻。而在佩特这一实例中,其自身的活动使其失去这一根基。

在各个层次上双重化或自我分裂的可能性——包括宇宙、个人、历史、自然界和语言层次——贯穿佩特的重复理论之始终。佩特的理论是反柏拉图哲学之重复概念的一种版本,19世纪出现了很多这样的版本。正如我在另一本书中^⑤曾试图界定的,那一概念同时是物质的、形而上学的和个人的。佩特的理论与尼采永远回归的理论一样,在一定程度上有赖于某些19世纪的看法,将宇宙视为一个有限的物质团块,在物理力量的驱动下永远无始无终地运行。这一宇宙的任何一个状态,包括其细枝末节,都迟早会再度出现;这个状态的每一种轻微变化迟早也会再现。这一状态原原本本的精确重复与带着各种差异的变形重复构成令人头晕目眩的景象。对于佩特来说,任何人体和人生“不过是各种力量之间的协同合作,不断更新,但这些力量迟早会各奔东西”,这是他在《文艺复兴》一书的结语中所说的话(详见第7章的引语)。假如这些力量线条迟早会离去,而作为其化身的有生命的人体会因此分崩离析,那么,这些线条也迟早会再度汇聚为一体,在一个新的人体中再现那一生命。这似乎为一个不断再生或“复兴”的有序宇宙提供了保证。在这样的宇宙中,过去的人物会不断重新登台,其中每一位都是整个朝代的文化或生活方式的化身、象征或者象形文字。佩特的“想像的肖像”与他的历史人物肖像,甚或可视为这种和谐有序的重复之记录。

然而,在佩特的重复理论的假定中,没有任何东西阻挡力量线条在一个不适合它们的语境中再度汇集。也没有东西阻挡两组力量线条荒唐地同时汇集在一起,产生出互为冲突的双重文化、双重个人或双重文本。佩特笔下所有的故事和历史人物肖像均戏剧性地体现了这两种不幸情况之一。譬如,《文艺复兴》中的温克曼这一人物生错了时代。他是浪漫主义到来之前的浪漫主义者。作为想像的肖像之一,罗森摩尔德的卡尔公爵是与时代格格不入的虚构人物,因而注定会郁郁寡欢,遭受挫折和失败。《阿波罗在皮卡第》则表现出更为不幸的情形:两种力量线条在一个人身上同时再现,生产出一个分叉的

本朴实无华的小说(谈不上是一本小说,应该说是一系列趣闻轶事),与该文本文看上去几乎无甚关联。此外,这两个文本在形式上相去甚远。《克兰福德镇》由双重和义体构成,一个故事嫁接到另一个故事上,一个自称为收集线头的人将一段段叙事线条拾捡起来,结成一股。《克兰福德镇》甚至缺少一个嫁接肢体可依附的主体。作品中的故事一个接一个依照顺序登场,在相互共鸣中产生意义。没有任何故事构成其他故事的“例示”或者“重复”的原型。与此相对照,《阿波罗在皮卡第》像其兄弟篇《欧克塞尔人狄尼斯》一样,聚焦于一个充满暴力、具有启示录性质的单一插曲,一个构成高潮的单一插入物。诚然,这部作品与《克兰福德镇》也有相交之处:在两者中都出现了线条或者细绳的意象。那一插曲不仅自身是双重的,而且也与其兄弟篇《欧克塞尔人狄尼斯》构成了双重。狄尼斯与亚玻伦互为关联,互为对照。两者均为对一个先前神话的重复,构成一个再度双重的双重,“层层相套”的幻影背后的幻影。对于尼采和佩特来说,太阳神阿波罗与酒神狄俄尼索斯均自我矛盾,并倾向于互换角色。

尼采在《悲剧的诞生》中说:“狄俄尼索斯说的是阿波罗的语言,但阿波罗最终说的是狄俄尼索斯的语言。”^⑥这一片断为一些批评家所忽略,他们认为尼采的论述证实了悲剧中两种相关因素之间确定无疑的对立——狄俄尼索斯的音乐与阿波罗的雕像。佩特与尼采看法一致。这不足为奇,因为就德国浪漫主义的渊源来说,两者如出一辙。在佩特的作品中,阿波罗和狄俄尼索斯同样互换角色,说对方的语言,虽然在具体因素的组合上有所不同。在圣约翰眼里,音乐是应用逻辑和抽象形式的成功所在。音乐是理性的逻各斯之产物。它是一种有声表达,表达出神圣的造物高潮,表达出作为节奏、匀称、比例、大小与和谐的逻各斯。与此相反,对于尼采来说,音乐是对“基本统一性,包括其痛苦和矛盾”的直接表达。在尼采看来,音乐颠覆人物、性格、清晰的思维与清晰的形式。佩特的阿波罗与尼采的一样,是一位主管“犹如可视音乐”的形象和图画的天神。然而,佩特的可视音乐与尼采的不同,它并非盖在狄俄尼索斯深渊上的一块美学形式的漂亮罩纱。它本身就构成了深渊,与可视形式所具有的诱惑力密切相关。这种图画与匀称人体等具有的诱惑力,扰乱了副院长的

抽象逻辑,诱使他走入歧途。佩特与尼采的论述构成一种交错配列:两者包含同样的因素,但这些因素之间呈纵横交叉的关系。然而,难道尼采不是像佩特一样,将阿波罗的力量视为一种颠覆性的力量吗?此外,在尼采看来,形式也并非完全处于狄俄尼索斯的范畴之外。尼采所说的狄俄尼索斯音乐中的“原初矛盾”,指的就是其音乐内部伴随无形式的痛苦而出现的阿波罗式的形式。同样,佩特在《欧克塞尔人狄尼斯》中,难道没有将那架使男男女女失去节制、陷入疯狂的管风琴与阿波罗那架和谐有序的竖琴对立起来吗?这是簧乐器与竖琴之间的对立。狄尼斯在欧克塞尔制造的管风琴“是管乐器中各种形式的力量的成功体现,这些力量驯服顺从,团结一心。但在琴箱开闭器的画面上,阿波罗作为主管弦乐的天神,手持他的竖琴,似乎对簧乐器的音乐侧目而视,充满嫉妒——他就是出于嫉妒,而残忍地杀害了马尔西亚斯。”^④(《想像的肖像》,第180—181页)

佩特与尼采均将阿波罗和狄俄尼索斯视为双重对立概念的化身。这些概念倾向于互为变化,或者互相成为对方的变体,而非处于截然对立的状态。任何一方都不能界定为先于对方而存在,或构成对方的起源。副院长在其论著中,假定各种意义上的逻各斯(包括理智、逻辑、词语、密码等)先于可视可闻之物而存在。他与亚玻伦相遇后,身心交瘁地体验了在阿波罗式的音乐与光明的作用下,这种等级性前后顺序的可逆性。作为音乐的光亮,即可视音乐,看上去是构成起源的先前存在。说到底,当尼采断言阿波罗最终是结结巴巴地用狄俄尼索斯的语言说话时^⑤,表达的难道不是同样的意思吗?

佩特对阿波罗和狄俄尼索斯的看法,在那两个源于神话的故事中并未得到完整有序的表达,正如尼采笔下的《悲剧的诞生》没有充分完整地表达出作者对这两位天神看法一样。就尼采而言,人们不仅需要阅读为《悲剧的诞生》作了铺垫的那些笔记本^⑥,而且需要阅读他后来的作品,譬如《看,这个人!》,对他第一部著作中的观点作出的修正和撤回,还需要了解他在写作后期,将自己与狄俄尼索斯,将科西玛·瓦格纳与阿里阿德涅相等的事实(“我是你的迷宫”——在尼采的一首后期诗歌里,阿里阿德涅这么对狄俄尼索斯说),最后还有1889年1月,尼采开始神经错乱之际,写给科西玛的那个谜一

般的字条：“阿里阿德涅：我爱你。狄俄尼索斯。”^④

就佩特而言，阐释路线会从此处探讨的这两个故事，通向《狄俄尼索斯研究》与《欧里庇得斯的酒神颂》，然后通向《希腊研究》中论述希腊雕塑的文章，接着通向《柏拉图与柏拉图哲学》，然后又回到所有想像中或历史上的肖像，在这些肖像中，阿波罗或狄俄尼索斯的身影忽隐忽现。这条阐释道路也许最终会转向研究佩特的思想与黑格尔的《美学演讲集》之间的关系，后者似乎对佩特影响甚深。

这条阐释路线很有诱惑力，但从此处出发，路程太长。这条路线会让我们看到在佩特眼里阿波罗与狄俄尼索斯的差异中让人颇感意外的相似。两者均为秩序和理解力的化身，因为两者均以一个人、一个故事的方式集中体现了一组复杂的伦理和宗教的主题。两者均在历史的长河中不断出现和再现，帮助人们了解历史。每一位都聚集了始于远古时期的种种近似力量，这些力量不时汇合起来，寄居于一个具有不同主题的形象文字之中，使其熊熊燃烧，发出宝石般的光芒。这些力量注定迟早会各奔东西，这就像那位发出谜一般瞬间微笑的蒙娜丽莎，集中代表了历史上所有的女性。另一方面，这些作为有序可读的形式再现于阿波罗和狄俄尼索斯故事中的力量，在佩特眼里，永远也不会与其历史或物质的环境协调一致。它们破坏这些语境，将之焚毁或者炸掉，正如狄尼斯和亚玻伦在佩特的小故事中的所作所为。狄俄尼索斯和阿波罗总是与受难、剧痛、死亡相关。他们聚集或者重新聚集力量，但他们也驱散力量。狄俄尼索斯和阿波罗都是如此，而非互为对立，虽然肢解狄俄尼索斯的场景强调的是受难，而阿波罗杀害雅辛托斯则是一种强加的痛苦——这是狄尼斯故事中的受虐狂与阿波罗的性虐待狂之间的对立。然而，弗洛伊德让我们看到它们之间如何相互转换，譬如，在肢解狄尼斯时感受到的性虐待的快感。

尽管在具体看法上有所不同，在佩特和尼采眼里，阿波罗和狄俄尼索斯均带来毁灭性的形式。他们打断了理性线条。但与此同时，佩特井然有序的两个故事又将这种打断遮掩了起来。佩特的故事犹如浮雕宝石，讲述和结尾均简洁明了，从中很难看出所描述的暴力。而众所周知，尼采的《悲剧的诞生》也被批评家简化误读^⑤。狄俄尼

索斯和阿波罗均带来暴力。对佩特来说,他们均象征暴力对宁静牧师生活的突然入侵。他们是构成形式的暴力,使形式在复兴中诞生:一为狄俄尼索斯故事的形式,另一为阿波罗故事的形式。这些形式既遮掩又揭示每一个神话中潜在的暴力。在狄俄尼索斯的故事中,对狄尼斯仪式性的肢解这一充满暴力的受虐狂结尾(“……他的身体现在抬到了众人面前,被抛来抛去,最后遭到肢解。男人抓着他的碎肉或[若抓不到肉的话]衣服的碎片往帽子里塞;女人则将自己长长的发夹借给男人,以助一臂之力。”《想像的肖像》第183页)与阿波罗的故事之性虐待狂的暴力结尾相呼应,后者表现为杀害雅辛托斯和圣约翰副院长精神错乱。作为理智、灵光和启示的阿波罗的来临变得过分夸张,超越极限,结果自我毁灭,变成疯狂错乱。另一方面,狄尼斯代表生活和发展的原理,代表神圣的酒。这种仁慈宽厚的力量变得毫无节制,酩酊大醉。犹如一个果实或细胞开裂中的增生,它冲破了自己的皮肤,将自身毁灭。它因过量的生命而导致死亡。

在佩特的专著中,逻辑思维的具体表达——写作线条——摇摆不定,自我折转,十分精彩地集中体现了上文探讨的各种双重。那根写作线条成为一个结扣、造型(configuration)、旋绕的意象、象形文字、象征之象征物,结果将自身的线条和逻辑摧毁。这根写作线条成为一个不恰当的嫁接物、一页无法装订的纸、一个不协调的插入物。这一强行闯入使这段插曲永远构成偏离。

如前所述,风平浪静的《克兰福德镇》似乎与上文论及的这些问题均无甚关联。但多少令人感到意外的是,亚玻伦在《克兰福德镇》中出现了。最后,让我们集中探讨伊丽莎白·盖斯凯尔的作品。她充分利用了双重的可能性,几乎到达反讽性开放的极限。在题为“旧信”的那一章中,从马蒂小姐的家族史中挖掘出一个故事,涉及拿破仑可能入侵英格兰的威胁。马蒂小姐说:“我知道我那时夜里会多次惊醒,老是以为自己听到了法国军队开进克兰福德的脚步声。”(第5章)她接着讲在大家感到惊恐不安的那段日子里,身为教区长的父亲如何进行了一系列午后布道宣讲,“以证明拿破仑(这是波拿巴的另一个名字,我们那时都叫他波拿巴)是不折不扣的亚玻伦和阿巴东[®]”(第5章)。在这部小说中,各种因素在每一个环节里相互缠

结,互为共鸣。与在佩特的作品里不同,身为破坏者的亚玻伦——那颗坠落的星星,变为魔鬼的天使,并不代表可视可闻之物的颠覆力量。他代表的是对英国主权完整所构成的政治威胁。然而,亚玻伦在两部作品中都象征侵略和破坏性质的性行为,尽管在每部作品中的表现方式均有所不同。对于作为亚玻伦的拿破仑的恐惧,是克兰福德的所有女人对男人侵犯之恐惧的一种版本。她们害怕男人会进入她们的镇子,她们的屋子,她们的身体。“一个男人……在家里真是碍手碍脚!”一位女士抱怨道。她们对布朗上尉的到来感到“惊恐不安”,并哀怨(moan)“一个男人和一位绅士对她们的领土的入侵”。(第1章)如前所述,马蒂小姐和詹金斯小姐花了不少时间看着她们的女仆,不让她有“追随者”,可是,玛丽肯定自己看到了“一个男人的上衣后摆一下闪进了炊具储藏室”。(第3章)在题为“恐慌”的令人叫绝的那一章中,这种对入侵的恐惧被大肆渲染。在这一章中,西格诺·布鲁诺尼的来临,在女士们心中引发了越来越歇斯底里的怀疑,认为四处潜伏着小偷和拦路强盗,对她们的家庭、她们的财产和她们的身体造成了威胁。克兰福德这些老处女的各种奇思异想(源于性恐惧和对性的潜意识渴望)在这一插曲中暴露无遗。我们不妨看看马蒂小姐那可爱、有趣又可悲的自我表述:

……她坦白说,打自己还是小姑娘时起,总是害怕上床时,一个躲在床底下的人会抓住她后面那条腿。她说,当年手脚灵便时,总是老远就纵身一跳,这样两条腿就都安然无恙地同时上床了。……可现在,早年的恐怖感又时常袭上心头。而一想到往床底下看时,突然发现躲着一个面目狰狞的男人,恶狠狠地瞪着你,就实在感到恶心。她想了个主意——我好像注意到她吩咐玛莎花一便士给她买个小球,就是孩子们玩的那种——她现在每天晚上都要把球从床下滚过去,倘若球从床的另一边滚出来了,那就平安无事;但倘若在床底下被挡住了,她总会装模作样地用手抓住铃绳,准备召唤约翰或哈里,让人以为会有男仆闻声赶来。(第10章)

“panic”(恐慌)一词的字面意义为“of Pan”(关于潘)^⑧。它指称主管田野、畜群、野兽和牧羊人的希腊天神所激发的那种恐惧。这种恐惧与佩特在《欧克塞尔人狄尼斯》中所描述的狄俄尼索斯式的群体狂乱相去不远。它惧怕的对象为性爱的力量和生命的力量。这种恐惧是对这些力量的一种表达。佩特将潘与“各种管乐器发出的刺耳的声音”相联(《想像的肖像》第174页)。叶芝在《给特尔斐神谕的信息》中,回应了这一短语:“沿着高山峭壁,/从潘的巨穴发出的/刺耳的乐曲滚滚倾泻。”^⑨如果“panic”指称“突如其来、常快速蔓延的一种歇斯底里的恐惧”^⑩,那么这种恐惧就是对所恐惧对象的一种表达。它会成为本想抵挡的对象,犹如对感染的恐惧本身成为感染一样。一个触目惊心的实例就是金融恐慌,其定义为“对金融系统的崩溃所产生的广为蔓延的恐惧,大家盲目地将资产换为现金,取出现金等等”^⑪。由于金融系统的不稳定而产生的迅速蔓延的恐惧,会摧毁该系统,因为钱的价值在于信心。

前文提及的银行倒闭正是这种情况。马蒂小姐的父亲将所有的钱都存入了那个银行,意在为她日后的生活提供保障。这种金钱崇拜——存钱将钱资本化,把它秘密地封闭于一个闪闪发光的金库,让它增值,获取利息——构成一种替代,替代对性爱力量的保存,通过不动用它来保持其纯洁。一个挥霍浪费的妻子或女儿也许会通过间接损耗的方式,报复丈夫或父亲在性生活上的勇猛(prowess)。一个挥霍丈夫钱财的女人甚或在象征性地对其夫进行阉割。克兰福德镇的女士以及玛丽绝对不是这类挥霍浪费的人。与此相反,她们擅长的是“高雅的节俭”。她们在战略上协同合作,帮助父亲将自己作为千花、标本和老处女贮藏起来。作为父亲拥有的部分性爱资本,她们不仅是父亲贮存的部分财产,而且自己也学会了各种贮存的方法。可是,她们以极其谨慎和间接的方式,对男人进行了报复,譬如波尔小姐将布鲁诺尼瀑布般的大胡子描述为“围在他脸颊上的暖手筒般的东西”(《克兰福德镇》第9章)。这是绝妙的奚落。布鲁诺尼的大胡子,这一男性强盛的象征物,在此变成了一件女性用品,是女性用来遮盖身体的各种织物和毛皮中的一种。暖手筒是布制或者皮制空筒,两头敞开,用于暖手。它经常成为女性生殖器的象征,卡夫卡《变

形记》的开头就是一个例证^⑤。将布鲁诺尼的胡子称为暖手筒，就是在暗示这把胡子所遮盖的并非男性的勇猛。从这一角度来看，它很像女士的帽子、高统套鞋、披肩、雨伞和裙服。由此可见，男人宣称自己具有女人缺乏的力量、智慧和远见，是站不住脚的。稍后，波尔小姐对此进行了直截了当的表达：“唉，马蒂小姐！男人总归是男人！每个母亲生下的儿子都希望在人们眼里成为力士参孙和圣贤所罗门的完美结合体，既力大无比，没有对手；又智慧超群，永远胜人一筹。您看着吧，他们总是有先见之明，但他们事先从不告诉人家，好让人家有所准备。我父亲是个男人，我太了解这些男人了。”（《克兰福德镇》第10章）倘若克兰福德的女士们是大女子主义者，那么这些敏锐的女人对男人的厌恶源于怀疑男人性无能。她们用直接或间接的方式表达出一种观点：“你看，他们并不比我们强，其实还不如我们。我们不像他们那样虚假地自我吹嘘。”在所有采用这种策略的女士中，叙述者玛丽，这位伊丽莎白·盖斯凯尔的代言人，力量最为强大。《克兰福德镇》对男人的政治压迫和性爱压迫进行了强烈抨击。其效力或许超过了盖斯凯尔那些公开显露政治性的作品，譬如《玛丽·巴顿》和《北方与南方》。《克兰福德镇》不动声色地对男权进行了谴责。它微妙地显示男人的虚假和衰弱，并且十分巧妙地采用男人自己的方式来反对男人。后者在这部小说中有很多表现形式，而最有说服力的方式是揭示出文字风格与社会风格的相似之处（对于一部文学作品来说，这样做恰到好处）。这种类比贯穿读者的阅读过程。在下文中，我将对此作出进一步的探讨。

首先，我必须考虑我的观点可能会遇到的挑战。我认为《克兰福德镇》对男人提出了质疑，进行了谴责，或者干脆置之不理。的确，当追根溯源，探寻为何克兰福德镇为老处女的一统天下时，小说指责父亲禁止女儿出嫁，将她们作为无用的干花或未经使用的橡皮筋贮存起来。此外，小说责备父亲象征性地阉割儿子——压抑他们的精力和机智，或将他们逐出家门，犹如兽群之王将年轻的公兽赶跑，以便独占所有的母兽。这些父亲没有意识到，在家族王国里，只有通过消费方能贮存，而异族通婚虽说不纯，对于传宗接代却是完全必要的。小说还嘲讽了男人另一种虚假的贮存形式：创造出由银行家和合股

公司构成的资本经济,以为只要将钱贮存起来,保证其安全和纯正,就能让它增值。这种意识形态也给女性套上了一把枷锁,不让她们参与除家务(烹饪、缝纫、打扫房间——或许用的是一把克尔凯郭尔的尘刷)之外的生产劳动。这种上流社会衣食不愁的理想导致人像寄生虫那样,靠吃利息为生,企图坐享其成,完全依赖那所谓的“十分之一”,即股票所带来的十分之一的利息,这与什一税^⑥形成了反照。

新教与资本主义联手将克兰福德的女性送入了一条死胡同,小说一开头就展现了这种情景。当马蒂小姐失去了所有的经济来源时,情况便进一步恶化了。就这些女性的不幸遭遇而言,虽然她们自己不无责任,但《克兰福德镇》所描述的恶棍都是男人。指控这些男人的主要证据是:克兰福德这一社区本身构成一个预言性的象征,展示出像马蒂小姐的父亲那样的男人倘若随心所欲,一个社会将陷入何等境地。《克兰福德镇》虽然言辞含蓄,表达方式间接,但具有很强的说服力。它在维多利亚时期批评父权社会的女性主义作品中,占有相当高的地位。它甚至可以与20世纪更为公开的女性主义作品媲美,譬如弗吉尼亚·伍尔夫的《一间自己的房间》。

可话说回来,上文就男性在《克兰福德镇》中的作用所进行的评论不够全面和公正,就克兰福德社区的正面价值来说也是如此。这个老处女的社区之所以能够离开男人而运转自如,在一定程度上靠的是她们之间友好相处,心情愉快,慈善仁爱。《克兰福德镇》不仅揭示了镇上的太太小姐们那可笑又可悲的局限性,而且也颂扬了她们那古怪而有趣的风俗习惯。与此相同,一位人类学家对自己所研究的陌生文化,也许会既热情赞美又冷静分析。此外,小说中反复再现的情节,与其说是某个危险的男人对这个女人社会灾难性的入侵,倒不如说是男性的成功回归,是女人对男人的接受——她们意识到毕竟还是需要男人,不能“全靠自己往前走”。

《克兰福德镇》遵循一个古典的叙事模式:一个社会先是面临土崩瓦解的威胁,然后又成功地重新组建。这一重新组建采用的也是一种古典的方式:接二连三地喜结良缘。与很多19世纪的女性主义小说(譬如《米德尔马契》)相类似,《克兰福德镇》的结尾极为墨守成规:“他们喜结良缘,从此幸福地生活下去了。”《克兰福德镇》中的婚

姻违抗了社会、性爱、经济和阶级方面的种种禁令。法尔克斯(foulkes)先生找到了意中人法林东(ffaringdon)太太,不顾一切地与她结为夫妻:“她十分漂亮,温文尔雅——是一位家产丰厚的寡妇……这桩婚事全得归功于她的姓是以‘ff’这两个小写字母开的头。”(《克兰福德镇》第7章)布朗上尉成功地征服了克兰福德的太太小姐们,他的武器是狄更斯《匹克威克外传》的写作风格,这与詹金斯小姐所倡导的约翰逊博士的古典风格形成了对立(她因袭了父亲对这一风格的崇拜)。布朗上尉因为阅读狄更斯的作品而遭杀身之祸,至少在詹金斯小姐混乱的记忆中是如此。他是复仇之父手下的另一位受害者,但在死于非命之前,他已经征服了镇上的女十,且也为她们所征服。他成了服服帖帖的男人,屋里屋外地忙活,帮助女士们解决一些实际问题,譬如建议给那头掉了毛的母牛穿上法兰绒的衣服。他去世之后,他的女儿杰西小姐与突然回归的恋人喜结良缘。马蒂小姐的女仆最后终于得到许可,与她的“追随者”之一结为百年之好。她甚至生了个孩子,这让文雅的马蒂小姐感到十分惊讶,因为她没有发现玛莎怀孕的迹象。孀居的贵族格伦米尔夫人冲破阶级界限,与镇上的外科大夫霍金斯先生结为夫妻。同样,霍金斯大夫的妹妹玛丽·霍金斯通过嫁给具有高雅贵族姓氏的非茨-亚当先生,提高了自己的社会地位:“假如一个人的血管里没有一点贵族血液,就不会敢叫自己菲茨。”(《克兰福德镇》第7章)这是福斯特太太的评论,但她不知道“菲茨”这一前缀指涉私生子,譬如用“菲茨-国王的”来指称国王的私生子。“‘结婚!’马蒂小姐又重复了一遍(说的是这些婚姻中的一桩)。“嘿!真是没有想到。我们的两个熟人要结婚了。这事来得真快!””(《克兰福德镇》第12章)。

最后,身为儿子和兄弟的彼得,在夫踪多年之后,从印度荣归故里,将马蒂小姐从贫困中拯救了出来,从此不用再靠开茶叶店为生。在题为“和睦降临克兰福德”的最后一章中,彼得一手安排了一个盛大宴会,并请来了西格诺·布鲁诺尼表演魔术。整个克兰福德社区最终和和美美,欢聚一堂,消除了所有的偏见和障碍。真正的魔术师是彼得,他依然像小时候一样,喜欢恶作剧,夸夸其谈,向最为尊贵的贾米森太太讲述自己如何在高耸入云的喜马拉雅山脉上,一枪射落一

顺序的任意性。西格诺·布鲁诺尼的故事本来可以出现在布朗上尉的故事之前,因为两者的意义均取决于相互之间在主题和结构上的交相呼应。人物名字上的相似是这种呼应的一个公开迹象。这样看来,《克兰福德镇》并不是一个由开头、中部和结尾构成的有序系列,甚至算不上是随着叙述时间(即玛丽·史密斯对克兰福德的一系列造访)逐步向前推进的逐渐揭示过程。从表面上看,这种逐步揭示可以回顾性地重新建构那一初始事件,然后便能以它为基础,依照前后顺序和因果关系将所有其他素材连为一体。这样一来,《克兰福德镇》的结尾就像是侦探故事中使一切真相大白、各就各位的最后一章,也像是《俄狄浦斯王》中突然明白了一切的那一瞬间——亚里士多德希望我们这样来解读。然而,在《克兰福德镇》中,一个部分与另一部分之间重复性的交相呼应,引导读者将该作品视为任意连接起来的一段段绳头,这反讽性地对抗上面那种阐释,对抗由考古学和目的论所构成的结实的橡皮圈,对抗从头至尾的有序理解。书中的插曲就像是链条中没有预定顺序的环节。它们在链条中的意义由其在链条中的顺序和轻重所决定。就此而言,它们很像《仲夏夜之梦》中,昆斯在读《皮拉摩斯和提斯柏》的序言时所评论的:“他的话犹如一根缠结不清的链条;一切都丝毫无损,但均乱成一团。”(第5幕第1场第125—126行)⁹⁹

“系列”一词源于拉丁词“series”,后者来自希腊词“seirá”,它指称链条、线环、套索、绳子和粗线。且以套索或用钩针编织的链状线圈为例,其中每一环都由结为一体的数根更细的线所构成,即每一环都是由更为细小的环所构成的。与此相仿,在《克兰福德镇》中,位于插曲和轶事层次之下的局部结构,是由极小的文本片断组成的。这些先后出现的小片断交相共鸣,诚然它们也与更大的结构相呼应。这里呈现出一种“分形结构”(fractal design)。各个小片断之间的共鸣造成意思的内部震荡,它常常与故事总体结构的向前运行相抗衡。假如故事总是由链状线圈构成的,那么其中的每一个环节都是由小链条组成的。批评家必须拆解分析这一小规模编织结构。

在《克兰福德镇》中,伊丽莎白·盖斯凯尔小时候的“真实”事件变成了文学作品,从而改头换面,成其为小说化的永恒。玛丽·史密斯

(《克兰福德镇》第4章)这种文体上的真实性与约翰逊的诗歌文体形成了对立,而马蒂小姐误认为两者十分相似,读者正是从这一反讽中看到了那一对立。伊丽莎白·盖斯凯尔看来坚定不移地赞同狄更斯和丁尼生对生活的忠实,而反对约翰逊浮华的抽象文体。狄更斯似乎是出于适度谦逊和行业成规,坚持让盖斯凯尔将所有提及狄更斯的地方都改为对利·亨特^④的指涉,以便在《家常话杂志》上刊登《克兰福德镇》。

话说回来,在《克兰福德镇》中,风格得体的问题并非如此简单。很难说,《匹克威克外传》是《克兰福德镇》效法的样板。无论是在文体上还是在主题上,两者都相去甚远。另一种寻求答案的方式是拷问:叙述者或藏于其后的作者是依据什么权威在进行写作?是依据某种借来的权威,即从某种父亲模式(或许是狄更斯,假如不是约翰逊的话)那儿汲取的权威吗?或者说,盖斯凯尔隐而不宣地用某种特定的女性叙述权威来取而代之以?她是像 Ariachne 那样讲述自己的故事,编自己的网,完全藐视自命不凡、充满男性力量的忒修斯吗?或是像珀涅罗珀那样,无穷无尽地重新编织,将求婚者拒之于门外?宛如《一千零一夜》中山鲁佐德夜复一夜地讲述故事,以保全自己的生命?与男性写作权威相对立的“女性写作权威”又意味着什么呢?写作就是写作。它看上去好像没有性别之分。

玛丽·史密斯的叙述权威源于她既处于克兰福德镇之内,又处于该社区之外的双重位置。她犹如一位人类学家,受邀进入某一部落或者社区,但忙于写作一篇专题论文,旨在揭示该部落或社区的全部规律,讲述其全部秘密^⑤。此外,玛丽·史密斯没有结婚,在这一点上与克兰福德的女士相同,但与她们不同的是,她有父亲,她尊重父亲的权威,并从父亲那儿获得保障。她可以嘲笑父亲在写信方面的无能,但她对父亲发出的城郡银行即将破产的警告则深信不疑。玛丽虽然未婚,但她并不像马蒂小姐等镇上老姑娘那样,在性爱方面天真单纯,羞涩胆怯。她清楚玛莎怀孕了。她像男性读者那样,以饶有兴趣的屈尊眼光来看待克兰福德这个由“骁勇的亚马逊女战士”组成的社会,但与此同时,又以充满同情的语气讲述该社区的故事,并采用第一人称复数予以指代:“我们怀着对他友好同情的心情,开始说

斯凯尔是在不露声色地进行示范,示意狄更斯应该怎样做。她将自己的文体视为正确无误的权威文体,可用于替代约翰逊和狄更斯的文体。《克兰福德镇》中巴克小姐的茶会并没有沿用萨姆的晚宴采用的那种描写方式,而是将之摒弃,提出了另一种文体模式。读者定还记得,萨姆的晚宴本身就是佣人对巴斯上流社会“晚会”的戏仿。匹克威克先生参加了一个这样的晚会,狄更斯在萨姆的晚宴之前的那一章中对此进行了描述。上流社会的晚会已经构成了对菲兹^④肃穆庄严的插图的戏仿。在萨姆的晚宴中,巴斯上流社会的随从和男仆装模作样地仿效颇为滑稽可笑的主人。从中可以看出,“真正的”晚会是多么无聊,这正如盖斯凯尔对狄更斯的间接摹仿,暗中破坏了狄更斯写作的权威性和真实性,同时又依据戏仿所具有的双重力量,向狄更斯表示敬意。

生活风格与文学风格之间的关系在一个奇特的片断中得以公开化,这是典型的带有间接反讽的一段精彩文字。在此处,玛丽·史密司转述了崇拜约翰逊博士的德伯拉·詹金斯小姐东拉西扯说出来的一通话。这时,詹金斯小姐已是老态龙钟,快要入土了:

“啊!”詹金斯小姐说,“亲爱的,你看我变了把。我眼力不如以前了。要是弗洛拉不在身边念东西给我听的话,我真不知道该如何打发一天的时光。你读过《漫游者》吗?这本书很精彩——真是精彩极了!它也是一本最能帮助弗洛拉提高的书”——(我心想,倘若弗洛拉不靠拼音就能读出一半的词并能弄清楚三分之一的词意的话,那才会是这样)——“它比那本怪诞的旧书好,那本书的书名很怪,可怜的布朗上尉就是因为读那本书而送了命——就是那本博兹先生写的书,知道吧——‘老博兹’;当我还是个小姑娘的时候——那已经是很久以前的事了——我在‘老博兹’中扮演了露西。”——她絮絮叨叨地说个没完,弗洛拉趁这机会好好地读了一阵《圣诞颂歌》,这书是马蒂小姐留在桌上的。(《克兰福德镇》第2章)

在此,赋予生命的狄更斯再次与造成僵死的约翰逊形成了对立(后者

行文浮华,难以理解)。但确实是这样吗?詹金斯小姐说,布朗上尉就是因为读《匹克威克外传》而送了命。“可怜、可亲、痴迷的人哪!”她在听到他的死讯时这么感叹道。布朗上尉当时在读最新一期的连载,一抬头,看到一辆火车正开过来,他冲上铁轨,救下了一个在铁轨上走的小女孩,自己却被火车轧死了。然而,詹金斯小姐一句怪诞的感叹,却暗示阅读狄更斯的作品会带来致命的危险。这种阅读是对克兰福德风俗习惯的违背,可用死亡来实施惩罚。不难看出,这里为何违规越界。狄更斯既代表已驱逐出克兰福德的性爱,又代表反讽、漫画和戏仿之傲慢无礼。可话说回来,玛丽·史密斯以相对文雅和间接的方式,也同样采用了这些强有力的手段。作为一个颠覆性的入侵者,她也应该受到毒药的惩罚。从她无缘无故发出的那句惊叹赞美语中,可以看出她内心深处不乏自责之感:“亲爱的詹金斯小姐,我是多么敬重她啊!”(《克兰福德镇》第2章)

老糊涂的詹金斯小姐将博兹与波兹混为一谈。她记得自己在《老波兹》中扮演过露西。《老波兹》是玛丽·埃奇沃思^④写的一部儿童短剧(载《家长助理》1795)。在剧中,女主角露西救了一位老人,使这位被身为当地法官的父亲判处了流浪罪的老人免遭监禁。^⑤正如出现在歌德《亲和力》的静态画面中的露西亚娜^⑥,詹金斯小姐想像着自己充满英雄气概,处于支配父亲的地位,同时不失女性的得体。这种自我画像与现实中的她形成反讽性冲突,后者对父亲俯首贴耳,对父亲的标准也一味遵从。她不仅没有救布朗上尉,反而谴责他蔑视父亲的标准。在她眼里,布朗上尉的送命在某种意义上,是他的蔑视招致的报应。博兹自己(即狄更斯)早就有这种违规越界:詹金斯小姐将狄更斯与玛丽·埃奇沃思剧中的流浪汉波兹混为一体。

或许可以说,玛丽·史密斯在詹金斯小姐遭到失败之处获得了成功。她卓有成效地挑战了男性权威(包括家族里的父亲权威和男性写作权威)。她用自己的权威取而代之。犹如缝纫和编织,写作是女性权威(或者创造)的一种形式,甚至可以说是开始孕育的一种形式。女人拿起笔是摆脱男人的方法之一。究竟为何如此呢?通过摹仿、反讽性戏仿,女人用男人的工具来反对男人。盖斯凯尔的小说写作技巧精湛,令人难忘。尽管在她之前就出现了不少女小说家,但这些

技巧主要是由男人创造发展的,用于表达以男性为中心的眼光,譬如摹仿上帝的全知叙述者这一男性传统手法——乔治·艾略特采用了这一手法,盖斯凯尔也在其他作品中加以应用。

《克兰福德镇》转向了一位女叙述者,公开主张建立独立的女性叙述权威,这种编织的权威既隐藏又揭示。这部小说运用了那件最为有力的女性武器:对男性权威不无反讽地表示敬意。这种写作显示出男性力量的局限性。它让读者看到,在创建新教资本主义的社会经济体系以及在认可某种致命的写作方式时,男性力量披着赋予生命的外衣,实际上造成僵死,可谓戴着父亲般赐生面具的死神之头。如果说约翰逊浮华的文体构成《克兰福德镇》批判男性写作之明靶的话,狄更斯也是遭到批评的暗靶之一。当《克兰福德镇》在《家常话杂志》上连载时,狄更斯十分明智,坚持不让自己的名字在上面出现。盖斯凯尔暗地里,以从前那种所谓的“女性之狡诈”,对狄更斯提出了挑战,怀疑他是否应当成为恰当叙事文体的首要样板:“你们看到《匹克威克外传》的连载了吗?(布朗上尉)说……‘真是好极了!’”(《克兰福德镇》第1章)

伊丽莎白·盖斯凯尔用自己的权威写作方式来替代狄更斯的。女性权威采用一个双重捆绑物,打双结将男人束缚,从而具有颠覆力量。倘若小说不仅可由男人来写,也可由女人来写的话,那么小说从本质上就是反男权逻辑斯中心主义的。写小说并不需要阳具,而只需要一支笔。但假如情况并非如此,假如只有男人方能成为真正的作家,那么女作家便如同约翰逊博士在描述女牧师时所说的,就像是一条用后腿立起来走路的狗。正如训练有素的狗摹仿男人走路,女性写作是破坏性的戏仿。从这一意义上说,它也是反男权逻辑斯中心主义的。女性写作采用反讽性摹仿的方式来拆男人的台,犹如用后腿立起来走路的狗。同时,女性写作巩固了一种特属于女性的对立权威。这一权威带来生命,而不是像男性父亲那样,在赋予生命的同时又夺走生命,犹如吞食自己幼崽的公狮。女性权威赞成生育、家庭关爱、食物和温暖。然而,它对这些事物的超验基础不抱任何幻想。它认为那些浮华的幻想潜在地造成僵死,譬如以父亲为主体,由女性参与缔造的克兰福德社区强调举止得体,金钱意识浓厚,婚姻桎

格繁多,已成为一个潜在地造成僵死的社会。

与此同时,玛丽·史密斯所代表的女性立场,显示出这些幻想以及受其维护的规则和禁忌之必要性,它们是一个切实可行的社会不可缺少的基础。玛丽·史密斯同时又揭示出这些幻想的幻想性质。她一面让读者看到它们必不可缺,一面又通过自己位于克兰福德之外的大城市眼光来讽刺性地对它们进行破坏。她在叙述男性力量胜利回归克兰福德(以及带来大团圆结局的婚姻和聚会)时,又将这些幻想重新织入了她的故事。如前所述,《克兰福德镇》讲述了一个社区濒临灭亡,然后又重新建构的故事。如何以讽刺的态度对待镇上的规约,是这部小说面临的难题。它先是对这些规约提出了强有力的挑战,然后又以略加变化的形式,对它们加以再度肯定。这些规约既必不可少,又构成人为的桎梏;既是好东西,又是坏东西;既赋予生命,又导致死亡。

《克兰福德镇》以一种颠覆性的女性挑战力为基础,这种力量禁止确定无疑的封闭。这一开放性使故事永远处于未完成状态,可以在名义上的结尾之后,又重新开始。连载小说也倾向于超越封闭。这种颠覆性的挑战力量有一个最为恰当的名称:讽刺。小说离心性质的讽刺主要在于,它既让读者看到女人可以离开男人而生活,又显示出她们无法离开男人。这一态度上讽刺性的摇摆不定,让认真阅读的读者困惑不已,感到难以确定。这种非确定性导致故事走向另一个方向,使人无法对它作出确定无疑、单一和独白性质的评论。

注释:

① 在基督教《圣经·启示录》中,亚玻伦(Apollyon)为无底坑的使者,撒旦、恶魔(英国17世纪作家班扬所著《天路历程》中的恶魔也叫“亚玻伦”)。佩特注意到了阿波罗的名字(Apollo)与亚玻伦的名字之间的相似,并借助自己的想像力,在两者之间划了等号。在佩特的《阿波罗在反卡第》中,“亚玻伦”被描述为“北极的阿波罗”,牧师兄弟亚玻伦就是这一阿波罗的化身。佩特的作品深受德国作家海因里希·海涅所著《流放中的天神》的影响,海涅认为希腊天神在基督教时期以魔鬼的身份回归。盖斯凯尔的《克兰福德镇》也提到了亚玻伦:马蒂小姐听说拿破仑为亚玻伦的化身。本章题目有意地采用了佩特的书名(“阿波罗在皮卡第”)的形式,但更改了内容(“亚玻伦在克兰福德”),旨在暗示阿波罗与亚玻伦、佩特的作品与盖斯凯尔的作品之间的联系。——译注

② 这里指的不仅仅是本书,还有三本先前出版的有关叙事作品的书,它们原本都是同一个研究项目的一部分:*Ariadne's Thread*, ed. cit.; *Illustration*, ed. cit.; and *Topographies* (Stanford: Stanford University Press, 1995)。请参看序言,它提到了这个已经完成了的研究项目。

③ 人身牛头怪物指希腊神话中的弥诺陶洛斯,被弥诺斯王的孙子禁闭在克里特岛的迷宫里,后被雅典王忒修斯杀死。——译注

④ 我的章首引语取自 Jacques Derrida, *La Vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978), 280; Derrida, *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 244。

⑤ 这些文字参照了华兹华斯《序曲》中叙述辛普朗山口的那一片断(这是阿尔卑斯山脉位于瑞士和意大利之间的山口——译注)。参见 William Wordsworth, *The Prelude*, ed. Ernest de Selincourt, 2nd ed., rev. by Helen Darbishire (Oxford: Clarendon Press, 1959), 209: “我迷了路;/止住了脚步,但没有作出突围的努力。”(6:956—57, 1850 version)。

⑥ Elizabeth Gaskell, *Cranford; The Cage at Cranford; The Moorland Cottage*, ed. cit., 5:61—62。下文中引自《克兰福德镇》的所有文字均出自这一版本。章首引语出自《克兰福德镇》第1章,第2—3页。

⑦ Walter Pater, “Apollo in Picardy,” *Imaginary Portraits*, ed. Eugene J. Brzenk (New York: Harper and Row, 1964), 186—187。

⑧ 线性术语有以下九个范畴(这与分析叙事作品的九种方法相对应):(1)字母和书本的物质方面;(2)叙事序列或叙述(这是本书探讨的对象);(3)人物;(4)人际关系;(5)经济状况;(6)地形;(7)插图;(8)比喻性质的语言;(9)摹仿。参见 *Ariadne's Thread*, 19—21页。

⑨ 多梅尼基诺(Il Domennichino, 1581—1641),罗马和波洛尼亚早期的巴洛克折衷主义画家。——译注

⑩ 雅辛托斯(Hyacinthus)是希腊神话中为阿波罗所钟爱的美少年,被阿波罗误杀后为纪念他使其血泊中长出风信子花(Hyacinth)。在原著中,作者以为“Hyacinth”是英文中“Hyacinthus”的对应词,故有几处采用了“Hyacinth”来指代“雅辛托斯”。——译注

⑪ Walter Pater, “Conclusion,” *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1893 text), ed. cit., 187。

⑫ 参见 John Ruskin, *Ariadne Florentina* (1873—1876), *Works*, Library Edition, ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn, 39 vols. (London: George Allen, 1903—1912), 22: 280—490。这一图书馆版本现在已有光碟,该电子版再现了书中所有插图和编辑加工的内容(Cambridge: Cambridge University Press, 1996)。

⑬ 普洛克涅(Procne)为希腊神话中雅典公主菲洛梅拉之姐,色雷斯国王蒂留斯之妻,被神变成一只飞燕。——译注

⑭ W. B. 叶芝于1888或1889年间在莱昂内尔·约翰逊家作客时,引用了这一格言:

② 这里指的是阿波罗与半人半羊状的农牧神马尔西亚斯竞赛音乐(吹笛子),后者赢了阿波罗,阿波罗出于嫉妒而剥了马尔西亚斯的皮。

③ 说话结巴这一比喻是尼采自己的创造性发挥。参见 Carol Jacobs 对这一问题的精彩论述:“Nietzsche: The Stammering Text: The Fragmentary Studies Preliminary to *The Birth of Tragedy*,” *The Dissimulating Harmony* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 1—22。

④ 参见 Carol Jacobs 对这些问题的分析(同上引)。

⑤ Friedrich Nietzsche, *Werke*, ed. Karl Schlechta (Munich: Carl Hanser, 1966), 3: 1350; “阿里阿德涅:我爱你。狄俄尼索斯,” *The Selected Letters of Friedrich Nietzsche*, trans. and ed. Christopher Middleton (Chicago: University of Chicago Press, 1969), 346。

⑥ 关于这一问题的论著,除了上文提到的 Carol Jacobs 的文章之外,也可参见 Paul de Man, “Genesis and Genealogy (Nietzsche),” *Allegories of Reading*, ed. cit., 79—102。

⑦ 阿巴东(Abaddon)为毁灭之鬼神。——译注

⑧ 潘为希腊的一位神,牛群和羊群的“养育者”。原来为来自阿尔迪亚农村的山羊神,图像具有山羊的耳、角和腿。他有一潘箫,用芦苇制成,能使成群的人们不由自主地感到恐怖和惊慌。——译注

⑨ W. B. Yeats, *Poems*, Variorum ed., 612, ll. 30—32。(这首诗标题的原文为“News for the Delphic Oracle”,该诗颠覆了特尔斐神谕,仿佛叶芝在说:“特尔斐神谕,我给你带来了信息,你弄错了。”——译注)

⑩ Webster's New World Dictionary.

⑪ Ibid.

⑫ “在桌子上方……挂着一幅画,这是(Gregor Samsa)最近从一本杂志上剪下来的一幅插图,装在一个漂亮的镀金框子里。画中人是一位女士,戴着一顶皮帽,围着一条毛皮的长围巾。她坐得笔直,对着观众拱手举着一个硕大的毛皮暖手筒,她的整个前臂都插到了暖手筒里。”(Franz Kafka, *Das Urteil und Andere Erzählungen* [Frankfurt am Main: Fischer, 1952], 19; *Selected Short Stories*, ed. cit., 19)。

⑬ 什一税,字面意为“第十部分”,指把自己的财产或产品献给上帝一部分,通常交给神庙的教士。英国从10世纪起,就用这种税供奉基督教的神职人员,1836年用租金税取而代之。——译注

⑭ *The Complete Signet Classic Shakespeare*, ed. cit., 551.

⑮ 利·亨特(Leigh Hunt, 1784—1859),英国诗人、散文家、评论家。——译注

⑯ 当今,人类学家有责任给调查对象看自己写的有关他们的材料,但也并非总是如此。

⑰ 此处“晚宴”的原文为“swarry”,这是法文“soirée”(晚会)之误。——译注

⑱ 菲兹为布朗(Hablot Knight Browne, 1815—1882)的笔名,英国画家,狄更斯小说人物的杰出阐释者和插图画家。——译注

⑲ 玛丽·埃奇沃思(Maria Edgeworth, 1767—1849),英格兰-爱尔兰女作家,以写儿童

故事和反映爱尔兰生活的小说闻名。——译注

④⑤ 参见 Martin Dodsworth, "Women without Men at Cranford," *Essays in Criticism* 13, no. 12 (April 1963): 135.

④⑥ 参见我在 *Ariadne's Thread* 一书的 "Anastomosis" 中, 对这些问题的探讨。

结 语

讲故事就是为了使故事之讲述不断持续下去。任何故事都具有永无止境向前发展的潜能。故事本身包含永远再生或永远再现的种子。对于佩特而言，阿波罗与雅辛托斯的故事与狄俄尼索斯遭肢解的故事一样，具有不断再现的力量，这也意味着具有反复讲述的力量。对盖斯凯尔来说，克兰福德的女性将男性同化与中和的故事，也同样可以不断再生。这是一连串反讽性的轶事趣闻，具有一个接一个不断延续下去的潜能。它们既表达出女人对男人的需要，又表达出女人有离开男人而生存的能力。如果讲故事的功能在于延长讲故事的过程，正如一个人从生到死似乎一直都在心中不断给自己讲故事一样，那么这种功能的价值便是模棱两可的。它一方面通过使故事不断向前发展，将死神挡在门外。同时，它又使讲故事的人和听者的愿望永远得不到满足。珀涅罗珀不断日织夜拆的编织过程，或许可视为这一过程的象征。她编织的是一件寿衣，然而，与此同时，她又成功地将求婚者拒之于门外，直至她的丈夫最终回归家门。就《奥德赛》这部包含一系列可不断延续下去的故事的作品而言，其全部叙述都悬置于那一编织和拆织的行为之上。

任何叙事都不是为了到达终点，而是为了使这根重复的线条、系列或者链条不断向前发展。所有讲故事的过程都以持续发展的方式，将死神挡在门外。同时，它又以永不终结的方式，对有关开头、中部、结尾和根基的种种男性假定予以致命的打击。这样看来，所有讲故事的人都像珀涅罗珀或山鲁佐德，或者像威廉·卡洛斯“阿福花，那朵淡绿色的花”中的诗人：

因此

带着内心的恐慌

令我们整日陷入忧思之中。^⑥

可话说回来,最好是摒弃这种怀旧之情的虚假魅力,而寻求适当的方式,生活于我们传统中的故事所产生的反讽式开放性之中。这个任务是帮助创建未来民主的一个方面。这样的民主会摆脱由男权逻各斯中心主义的思维和讲故事的方式所维护的那种等级制度。与阿诺德提到的那种隐约孤独的怀旧之情相比,来自未来民主的召唤理应具有更为强大的力量。

注释:

① Williams, *Pictures from Breugel and Other Poems* (Norfolk, Conn.: New Directions., 1962), 154.

② Benjamin, "The Storyteller," *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), 94, 101.

③ 参见 Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, ed. cit., 248—249, *Beyond the Pleasure Principle*, ed. cit., 71—74; "(生命的实体)在达到死亡的目的地之前,必须走过越来越复杂的弯道……我们看到的是这么一个事实:有机体只是希望以自己的方式去死……因此,这些微生物细胞阻挡生命实体的死亡,并成功地为其赢得在我们看来仅仅是潜在的永生,诚然,这或许只是意味着延长通向死亡之路。"

④ Kierkegaard, *The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates*, trans. Lee M. Capel (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1968), 270.

⑤ 克莱斯特(Heinrich von Kleist, 1777—1811),德国剧作家、小说家。——译注

⑥ Matthew Arnold, "The Buried Life," ll. 72—76, *The Poems*, ed. Kenneth Allott (London: Longmans, 1956), 274.

- of Nebraska Press, 1986.
- "Hois livre: Préfaces." In *La Discrimination*, 7-67. Paris: Seuil, 1972.
- *Limited Inc.* Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1988.
- "La Mythologie blanche." In *Marges de la philosophie*, 247-324. Paris: Minuit, 1972.
- *La Vinté en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- "Signature événement comte." In *Marges de la philosophie*, 365-93. Paris: Minuit, 1972.
- *The Truth in Painting*. Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- "White Mythology." In *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, 207-71. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Dickens, Charles. *Little Dorrit*. London: Oxford University Press, 1953.
- *Oliver Twist*. Edited by Kathleen Tillotson. Oxford: Clarendon Press of Oxford University Press, 1966.
- *The Euthanasious Papers of the Pickwick Club*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Dodsworth, Martin. "Women without Men at Cranford." *Essays in Criticism* 13 (April 1963): 132-45.
- Eliot, George. *Demid Demede*. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- *Middlemarch*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- Emerson, Ralph Waldo. "Circles." In *Essays: First Series*, vol. 2 in *Collected Works*, ed. Joseph Slater et al., 177-90. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
- Empson, William. *The Structure of Complex Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.
- Erich, Victor. *Russian Formalism: History-Doctrine*. 4th ed. The Hague: Mouton, 1980.
- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* New York: Vintage, 1972.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. 3 vols. London: Chapman and Hall, 1872.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Translated by James Strachey. New York: Bantam, 1967.
- *The Complete Letters . . . to Wilhelm Fliess*. Translated by and edited by Jeffrey Moussateff Masson. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- *A General Introduction to Psycho-Analysis*. Translated by Joan Riviere. New York: Liveright, 1935.
- *The Interpretation of Dreams*. Vol. 4 in *Works*, ed. James Strachey. Standard Edition. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1933.
- *Jenseits des Lustprinzips*. Freud-Studienausgabe. Vol. 3. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.

- . "The Uncanny." Vol. 4 in *Collected Papers*, trans. Alex Strachey, 368–407. New York: Basic Books, 1959.
- Friedman, Alan. *The Turn of the Novel*. New York: Oxford University Press, 1966.
- Garrett, Peter K. *Scene and Symbol from George Eliot to James Joyce: Studies in Changing Fictional Mode*. New Haven: Yale University Press, 1969.
- Gaskell, Elizabeth. *Cranford; The Cage at Cranford; The Moorland Cottage*. World's Classics ed. London: Oxford University Press, 1965.
- Genette, Gérard. "Discours du récit." In *Figures III*, 65–273. Paris: Seuil, 1972.
- . "Frontières du récit." In *Figures II*, 49–69. Paris: Seuil, 1969.
- . *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- . *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Elective Affinities*. Translated by James Anthony Froude and R. Dillon Boylan. New York: Frederick Ungar, 1962.
- . *Die Wahlverwandtschaften*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975.
- Goodheart, Sandor. "Oedipus and Laius' Many Murders." *diacritics* 8, no. 1 (March 1978): 55–71.
- Gordon, Paul. *The Critical Double*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1995.
- Goux, Jean-Joseph. *Oedipus: Philosopher*. Translated by Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Green, André. *Un Œil en trop: le Complexe d'Oedipe dans la tragédie*. Paris: Minuit, 1969.
- Hamacher, Werner. "Lingua Amissa: The Messianism of Commodity-Language and Derrida's Specters of Marx." In *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, ed. Michael Sprinker. London and New York: Verso, 1998.
- . "Position Exposed: Friedrich Schlegel's Poetological Transposition of Fichte's Absolute Proposition." In *Premises*, trans. Peter Fenves, 222–60. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Hardy, Thomas. *Complete Poems*. Edited by James Gibson. London: Macmillan, 1976.
- . *The Life and Death of the Mayor of Casterbridge*. London: Macmillan, 1975.
- . *The Return of the Native*. New Wessex paperback ed. London: Macmillan, 1974.
- Heidegger, Martin. "Das Ding." In *Vorträge und Aufsätze*, 37–59. Pfullingen: Neske, 1954.
- . "The Origin of the Work of Art." In *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, 15–87. New York: Harper and Row, 1971.
- . "The Thing." In *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, 163–86. New York: Harper and Row, 1971.
- . "Der Ursprung des Kunstwerkes." In *Holzwege*, 7–68. Frankfurt am Main:

- Klostermann, 1972.
- Heine, Heinrich. "Die Götter im Exil." Vol. 5, pt. 1, in *Sämtliche Schriften*. Munich: Hanser, 1975.
- Hertz, Neil. *The End of the Line*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Hölderlin, Friedrich. "In Lieblicher Bläue . . . / In Lovely Blueness . . ." In *Poems and Fragments*, trans. Michael Hamburger, 600-605. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- . *Remarques sur Oedipe/Romanques sur Antigone*. Translated by François Fédiér. Paris: Bibliotheque 10/18, 1965.
- Hopkins, Gerard Manley. *Further Letters of Gerard Manley Hopkins*. Edited by C. C. Abbott. London: Oxford University Press, 1956.
- . *Sermons and Devotional Writings*. Edited by Christopher Devlin. London: Oxford University Press, 1959.
- . "The Wreck of the Deutschland." In *The Poems*, ed. W. H. Gardner and N. H. MacKenzie, 4th ed., 51-63. London: Oxford University Press, 1967.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- Jacobs, Carol. "Nietzsche: The Stammering Text: The Fragmentary Studies Preliminary to *The Birth of Tragedy*." In *The Dissimulating Harmony*, 1-22. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- James, Henry. "The Aspern Papers." In *Novels and Tales of Henry James* (reprint, New York Edition of 1907-9), ed. Leon Edel, 123-143. New York: Augustus M. Kelley, 1971.
- . "Glasses." In *The Complete Tales*, ed. Leon Edel, 9:317-70. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1964.
- . Preface to *The Golden Bowl*. In *Novels and Tales of Henry James* (reprint, New York Edition of 1907-9), 23v-xxv. New York: Augustus M. Kelley, 1971.
- . Preface to *Roderick Hudson*. In *Novels and Tales of Henry James* (reprint, New York Edition of 1907-9), 1:v-xx. New York: Augustus M. Kelley, 1971.
- Jones, John. *On Aristotle and Greek Tragedy*. London: Chatto and Windus, 1967.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. New York: Viking, 1947.
- . *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- Kafka, Franz. *The Diaries . . . 1910-1913*. Edited by Max Brod. Translated by Joseph Kresh. London: Secker and Warburg, 1948.
- . "The Judgment." In *Selected Short Stories*, trans. Willa and Edwin Muir, 3-18. New York: Modern Library, 1952.
- . *Tagebücher 1910-23*. Edited by Max Brod. Frankfurt: S. Fischer, 1986.

- . *Das Urteil und Andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1952.
- Kaiser, Wolfgang. *The Grottesque*. Translated by Ulrich Weisstein. Gloucester: Peter Smith, 1968.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press, 1967.
- Kierkegaard, Søren. *The Concept of Irony*. Translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- . *The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates*. Translated by Lee M. Capel. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- . *Either/Or*. Translated by Walter Lowrie, rev. Howard A. Johnson. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor, 1959.
- . *Either/Or*. Translated by David F. Swenson and Lillian Marvin Swenson. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Knox, Bernard M. W. *Oedipus at Thebes: Sophocles' Tragic Hero and His Time*. New Haven: Yale University Press, 1957.
- . *Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley: University of California Press, 1964.
- Lacan, Jacques. "Le Séminaire sur 'la Lettre volée.'" In *Écrits*, 11–61. Paris: Seuil, 1966.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. "La Césure du spéculatif." In Friedrich Hölderlin, trans., *L'Antigone de Sophocle suivi de La Césure du spéculatif par Philippe Lacoue-Labarthe*, 183–223. Paris: Christian Bourgois, 1978.
- . "Typographie." In *Mimesis des articulations*, 167–270. Paris: Aubier-Flammarion, 1975.
- . "Typography." In *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, 43–138. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Lawrence, D. H. *Women in Love*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- . *Women in Love*. New York: Modern Library, n.d.
- . *Women in Love*. Edited by David Farmer, Lindeth Vasey, and John Worthen. Intro. and notes by Mark Kinkead-Weekes. Harmondsworth: Penguin, 1995.
- Leat, Jonathan. *Aristotle: The Desire to Understand*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude. "The Structural Study of Myth." In *Structural Anthropology*, 202–28. Garden City, N.Y.: Doubleday-Ancor, 1967.
- Marcus, Steven. *Dickens: From Pickwick to Dombey*. New York: Basic Books, 1965.
- Marx, Karl. *Capital*. Translated by Samuel Moore and Edward Aveling. New York: International Publishers, 1974.
- Miller, J. Hillis. *Ariadne's Thread*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- . *Black Holes*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- . "Catachreses for Chaos: Irony and Myth in Friedrich Schlegel." In *Revenge of the*

- Aesthetic*, ed. Michael Clark. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.
- . "The Critic as Host." In *Theory Now and Then*, 143–70. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- . *Fiction and Repetition*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- . "A Guest in the House: Reply to Shlomith Rimmon-Kenan's Reply." *Poetics Today* 2 (Winter 1980/81): 189–91.
- . *Illustration*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- . "Le Mensonge, le mensonge parfait: Théories du mensonge chez Proust et Derrida." Translated by Yasmine Van den Wijngaert, aided by Chantal Zabus and Cécile Hayez. In *Passions de la littérature*, ed. Michel Lisse, 405–20. Paris: Galilée, 1999.
- . "Prosopopoeia in Hardy and Stevens." In *Tropes, Parables, Performatives*, 245–59. New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- . "Re-Reading Re-Vision: James and Benjamin." In *The Ethics of Reading*, 101–22. New York: Columbia University Press, 1987.
- . "Stevens' Rock and Criticism as Cure: II." *Georgia Review* 30, no. 2 (Summer 1976): 330–48. Reprinted in *Theory Now and Then*, 117–31. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- . *Topographies*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Muller, John P., and William J. Richardson, eds. *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.
- Newmark, Kevin. "L'Absolu littéraire: Friedrich Schlegel and the Myth of Irony." *MLN* 107, no. 5 (December 1992): 905–30.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*. Translated by Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1967.
- . *Die Geburt der Tragödie*. Vol. 1 in *Sämtliche Werke*, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Kritische Studienausgabe. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988. Berlin: De Gruyter, 1988.
- . *Nachlass*. Vol. 12 in *Sämtliche Werke*, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Kritische Studienausgabe. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988. Berlin: De Gruyter, 1988.
- . *The Selected Letters*. Translated by and edited by Christopher Middleton. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- . *Werke*. Edited by Karl Schleier. 3 vols. Munich: Carl Hanser, 1966.
- . *The Will to Power*. Translated by Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Vintage, 1968.

- Nüsse, Heinrich. *Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels*. Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1962.
- Pater, Walter. "Apollo in Picardy." In *Imaginary Portraits*, ed. Eugene J. Brzenk, 185-205. New York: Harper and Row, 1964.
- . *The Renaissance*. Edited by Donald L. Hill. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Paulson, Ronald. *Hogarth's Graphic Works*. 2 vols. New Haven: Yale University Press, 1970.
- Plato. *Republic*. Translated by Paul Shorey. In *The Collected Dialogues*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns, 575-844. Bollingen ed. Princeton: Princeton University Press, 1961.
- Poe, Edgar Allan. "The Facts in the Case of M. Valdemar." Vol. 6 in *Works*, ed. James A. Harrison, 154-66. New York: Thomas Y. Crowell, 1902.
- Polheim, Karl Konrad. *Die Arabesque: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. Munich: F. Schöningh, 1966.
- Price, Martin. "The Irrelevant Detail and the Emergence of Form." In *Aspects of Narrative*, 69-91. New York: Columbia University Press, 1971.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Edited by Jean-Yves Tadié. Pléiade ed. Paris: Gallimard, 1989.
- . *Remembrance of Things Past*. Translated by C. K. Scott Moncrieff, Terence Kilmartin, and Andreas Mayor. New York: Vintage, 1982.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. Vol. 1. Paris: Seuil, 1983.
- . *Time and Narrative*. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *The Concept of Ambiguity: The Example of Henry James*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- . "Deconstructive Reflections on Deconstruction." *Poetics Today* 2 (Winter 1980/81): 185-88.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes*. Edited by Bernard Gagnebin and Marcel Raymond. 4 vols. Pléiade ed. Paris: Gallimard, 1964.
- Ruskin, John. *Ariadne Florentina*. In *Lectures on Landscape/Michelangelo and Tintoretto/The Lark's Nest/Ariadne Florentina*, vol. 22 in *Works*, ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn, 289-490. New York: Longmans, Green, and Co., 1906.
- Said, Edward W. *Beginnings*. New York: Basic Books, 1975.
- Schlegel, Friedrich. "Brief über den Roman." In *Gespräch über die Poesie*. In *Kritische Schriften*, 508-18. Munich: Carl Hanser, 1964.

- . "Fragments." In *Kritische Schriften*, 5–108. Munich: Carl Hanser, 1964.
- . "Letter about the Novel." In *Dialogue on Poetry and Literary Aporisms*, 94–104. Translated by Ernst Behler and Roman Struc. University Park: Pennsylvania State University Press, 1968.
- . "On Incomprehensibility." In *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe*, ed. Kathleen Wheeler, 32–40. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- . *Philosophical Fragments*. Translated by Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- . "Rede über die Mythologie." In *Gespräch über die Poesie. Kritische Schriften*, 496–503. Munich: Carl Hanser, 1964.
- . "Talk on Mythology." In *Dialogue on Poetry and Literary Aporisms*, trans. Ernst Behler and Roman Struc, 81–88. University Park: Pennsylvania State University Press, 1968.
- . "Über die Unverständlichkeit." In *Kritische Schriften*, 530–42. Munich: Carl Hanser, 1964.
- . "Über Lessing." In *Kritische Schriften*, 346–83. Munich: Carl Hanser, 1964.
- Shakespeare, William. *Troilus and Cressida*. Edited by H. V. Hillebrand and T. W. Baldwin. New Variorum ed. Philadelphia: Lippincott, 1953.
- . *Troilus and Cressida*. Edited by Daniel Seltzer. In *The Complete Signet Classic Shakespeare*, 999–1049. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- Sophocles. *Oedipus the King*. Translated by and commentary Thomas Gould. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970.
- . *Oedipus the King*. Translated by Bernard M. W. Knox. New York: Pocket Books—Simon and Schuster, 1972.
- . *Oedipus the King*. Translated by David Grene. In *Sophocles I: Three Tragedies*, ed. David Grene and Richard Lattimore. Chicago: University of Chicago Press, 1954.
- . *Oedipus the King*. In *Sophocles, Oedipus the King; Oedipus at Colonus; Antigone*, trans. F. Storr. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- . *Oedipus the King*. In *The Three Theban Plays*, trans. Robert Fagles. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- Sterne, Laurence. *The Life and Times of Tristram Shandy*. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- . *Tristram Shandy*. Edited by Howard Anderson. Norton Critical ed. New York: Norton, 1980.
- Stevens, Wallace. *Collected Poems*. New York: Vintage, 1990.

引用书目

- Adkins, Arthur W. H. *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*. Oxford: Oxford University Press, 1960.
- Ahl, Frederick. *Sophocles' Oedipus: Evidence and Self-Conviction*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- Albert, Georgia. "Understanding Irony: Three essays on Friedrich Schlegel." *MLN* 108, no. 5 (December 1993): 825-48.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Ammons, A. R. *Collected Poems: 1951-1971*. New York: Norton, 1972.
- Aristotle. *Aristotle on the Art of Poetry*. Translated by Lane Cooper. Ithaca: Cornell University Press, 1947.
- . *Poetics*. Translated by Gerard F. Else. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970.
- . *The Poetics*. Translated by W. Hamilton Fyfe. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- . *The Rhetoric*. Translated by Lane Cooper. New York: Appleton-Century, 1932.
- Arnold, Matthew. *The Poems*. Edited by Kenneth Allott. London: Longmans, 1965.
- Augustine. *The Confessions*. Translated by Edward B. Pusey. New York: Pocket Books, 1952.
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Balzac, Honoré de. *La Peau de chagrin*. Edited by Maurice Allern. Paris: Garnier, 1950.
- Barthes, Roland. "L'Effet du réel." *Communications*, no. 11 (1968): 84-89.
- Benjamin, Walter. *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1969.
- . *Illuminations*. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken, 1969.
- Borges, Jorge Luis. "Death and the Compass." In *Ficciones*, trans. Anthony Kerrigan.

- 129-41. New York: Grove Press, 1963.
- . "La muerte y la brujula." In *Ficciones*, 147-63. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Browning, Robert. *The Complete Poetical Works*. Boston: Houghton Mifflin, 1895.
- Butcher, S. H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics*. New York: Dover, 1951.
- Chase, Cynthia. "The Decomposition of the Elephants: Double-Reading *Daniel Deronda*." In *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, 157-74. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.
- . "Oedipal Textuality: Reading Freud's Reading of Oedipus." In *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, 175-95. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.
- Cohen, Tom. *Ideology and Inscription: Cultural Critique after Benjamin, de Man, and Bakhtin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- . "The Ideology of Dialogue: The Bakhtin/de Man (Dis)Connection." *Cultural Critique* 33 (Spring 1996): 41-86.
- . "Othello, Bakhtin, and the death(s) of dialogue." In *Anti-Mimicry from Plato to Hutcheon*, 11-44. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- . "'Well!': Voloshinov's Double-Talk." *Sub-Stance* 21, no. 2 (Fall 1992): 91-106.
- Damisch, Hubert. "La Danse de Thésée." *Le Quel*, no. 26 (Summer 1966): 60-68.
- Davin, Felix. Preface to "Études philosophiques." Vol. 6 in *La Comédie humaine*, by Honoré de Balzac, 681-710. Paris: Seuil, 1966.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- . "The Concept of Irony." In *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski, 163-84. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- . "Dialogue and Dialogism." In *The Resistance to Theory*, 106-14. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- . "The Rhetoric of Temporality, II: Irony." In *Blindness and Insight*, 2nd ed., 208-28. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Derrida, Jacques. "Donner la mort." In *L'Éthique du don: Jacques Derrida et la pensée du don*, 11-108. Edited by Jean-Michel Rabaté and Michael Wetzell. Paris: Métailié-Transition, 1992.
- . "Le Facteur de la vérité." In *La Carte postale*, 439-524. Paris: Aubier-Flammarion, 1980.
- . *The Gift of Death*. Translated by David Wills. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- . *Glas*. Paris: Galilée, 1974.
- . *Glas*. Translated by John P. Leavey, Jr. and Richard Rand. Lincoln: University

译 后 记

J. 希利斯·米勒是美国著名文论家，在西方批评理论界很有影响。我认识他已经有十多年了。米勒是解构主义的代表人物，而我感兴趣的是结构主义叙事学，故起初对他的观点一直持一种质疑的立场，也迟迟未评介、翻译他的著作，尽管他是我最为敬佩的西方学者之一。1998年，米勒的《解读叙事》一书面世，他自称这本书为一本“反叙事学”(anarratology)的著作，与结构主义叙事学形成了直接对照。但恰恰是这本书引起了我对解构主义叙事理论的浓厚兴趣。通过对这本书的细读，我发现解构主义叙事理论与结构主义叙事理论不仅互为对立，而且互为补充，相得益彰。解构主义叙事理论以及其他后现代或后经典叙事研究的方法，可大大拓展我们的视野，更新和丰富我们考察问题的角度。于是，我决定翻译这本书，并进一步决定主编“新叙事理论译丛”。

考虑到中国读者的情况，在征得作者同意后，我对部分原注略有删节。同时为方便读者，增加了一些说明性的译注。在作有关人名、地名和自然科学概念等译注时，参考了《剑桥百科全书》、《英汉大词典》和《不列颠百科全书》。

在翻译这本书的过程中，我的家人和国内外的朋友予以了热情关注、支持和帮助，令我十分感激。尤其值得一提的是，米勒教授本人通过互联网，耐心解答了我提出的一系列问题。王丽亚博士不辞辛苦，帮我打出了本译著后半部分的初稿（我的手稿他人难以辨认）。许钧教授予以了热情鼓励，并拨冗阅读了初稿，提出了宝贵意见。米勒教授学识渊博、兴趣广泛，书中采用了不少自然科学方面的概念，我先生正好从事自然科学研究，在这方面提供了可贵的帮助。李赋宁先生在古英语、拉丁文和希腊文等方面

予以了指导。韩水法教授、刘树森教授、商锦生博士和王德维老师也以不同方式提供了帮助。衷心感谢北大出版社的支持,尤其感谢副总编张文定先生和副编审张冰女士;感谢两位责编张冰和袁玉敏女士的辛劳。

由于译者水平有限,不足之处,敬请专家学者不吝指正。

申 丹

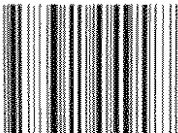
2001年春于燕园

新叙事理论译丛

申丹 主编

“新叙事理论”指的是20世纪90年代以来西方的后经典或后现代叙事理论，是对结构主义叙事学的反思、创新和超越。最近十多年，国内翻译出版的都是西方学者著于20世纪70至80年代的经典叙事理论，迄今为止，尚未涉足“新叙事理论”这一范畴。该译丛旨在帮助填补这一空白，首批五本译著属新叙事理论之精华，代表了其不同研究派别，视角新颖，富有深度，很有特色。这套译丛是对我国已引进的西方经典叙事理论的重要补充和发展，为拓展思路，深化研究提供了极好的参照。

ISBN 7-301-04958-7



9 787301 049587 >

责任编辑：张冰 袁玉敏

封面设计：林胜利

ISBN 7-301-04958-7/1·0670

定价：15.00元