Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化
Journal of Global Cultural Studies

1 | 2006
Varia

文本、史学、泛文本：法国文学批评于中国当代文学研究实例

Texts, History and Paratexts - French Literary Theory in Contemporary Chinese Literary Research

Siyan Jin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/195>

DOI : 10.4000/transtexts.195

ISSN : 2105-2549

Éditeur

Gregory B. Lee

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2006

Pagination : 154-166

ISSN : 1771-2084

Référence électronique

Siyan Jin, « 文本、史学、泛文本：法国文学批评于中国当代文学研究实例 », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [线上], 1 | 2006, 上线日期 13 septembre 2009, 浏览日期 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/195> ; DOI : 10.4000/transtexts.195

文本、史学、泛文本：法国文学批评于中国当代文学研究实例

BY Jin Siyan 金丝燕

1
5
4

文学批评面对的首先不是读者，亦非作者，而是时间。它是否经得起时间，几十年以后是否仍然可读、有启发性，也就是有持续的生命力，这是批评者的自问。

在中国当代文学研究中，文本结构、史学和整体性批评三种方法都不可或缺。我们试图以三种不同的角度切入中国当代文学，建立一个多层空间，以便各国不同语言 and 文化的批评者打破疆界，能在一起论辩或思考共同的问题。

面对丰富而复杂的文学现象，传统的文学史批评就不够了。寻找“合适”的方法和切入与审视角度是我们多年来在研究中国主体性写作时恒定的关注点。三维度批评丰富了中国当代文学批评方法，使后者能比较自己原有的方法，更主动地介入文学史，而中国文学的实例研究对三维度批评自身的理论和方法也是补充和丰富。

When analysing contemporary Chinese writing, three methods can dependably be implemented: first, the “structural” method, which tries to underscore any element drawing its relevance and necessity from the whole; second, the traditional method, applied to the cultural and social contexts; thirdly, the “comprehensive” method, which brings out various connections between different aspects of literary creation.

In order to undertake a perceptive study of contemporary Chinese writing, it is necessary to carry out a theoretically advanced analysis, this even if it might momentarily bring about the silence and incomprehension of the traditional reader. The real obstacle is not the reader, but time.

Our threefold literary approach, a particular instance of implementation of French methods, provides a common intellectual ground where scholars of other languages could contribute to reconsider together the same problems, initiate real discussions, transgressing linguistic or national barriers. Literary criticism implies interaction, and “inter” suggests that research must obviously be conceived as a relationship between scholars of different languages, critics and writers, but also as a comparison of texts and a juxtaposing often conflicting literary theories.

Dans l'étude sur l'écriture chinoise contemporaine, trois approches nous fournissent des champs de référence et d'appui : l'approche « structurale » pour essayer de mettre en relief chaque élément qui trouve sa pertinence et sa nécessité dans un ensemble ; l'approche

traditionnelle transposée dans les domaines culturel et social ; enfin, l'approche « globalisante » établissant des connexions entre des domaines différents de la création littéraire.

Pour entreprendre une profonde recherche sur l'écriture chinoise contemporaine, il est important de faire un travail avancé, même au prix d'un silence ou d'une incompréhension éventuels et momentanés du lecteur traditionnel. Ce à quoi nous devons faire face, ce n'est pas le lecteur, c'est le temps.

Notre recherche à triple approche littéraire représente un cas précis de la mise en œuvre des méthodes françaises, fournit un terrain de réflexion qui invite d'autres chercheurs dans d'autres langues à repenser ensemble la même problématique, à ouvrir de vrais débats, toutes frontières nationales ou linguistiques abolies. La critique littéraire est interaction, et « inter » signifie qu'il faut une réflexion entendue comme une relation entre les chercheurs de langues différentes, entre les critiques et les écrivains, bien sûr également entre les textes et les approches littéraires souvent confrontées.

1
5
5

二十世纪是在举世进入狂念下伸延和结束的，无论西方还是中国。这种对未来的憧憬不仅是文学乌托邦和社会乌托邦的根源，亦是当代文学批评理论浪头不断的风源。法国文人蒙田（Montaigne）在其《随笔》中论道：

我们从来不曾在自己的家园，我们总是在外。恐惧、欲望、希望把我们抛向未来，使我们回避对现实的感觉和思考，而执迷未来，甚至在我们不复存在之时。¹

对未来的憧憬使中国文学批评与理论一个多世纪以来极力追踪西方，希望这个在地理、历史与文化上均为“别处”的西方能够给未来提供借鉴或道路。

作为中国新文学批评的借鉴，西方新文论（今日西方学界称之为“理论”）在根基上不断变形和裂解，在范畴上混淆和模糊思辨模式。理论频繁交替，难以掌控，故人多以“危机”名之。中国新文学批评在这样的历史背景下形成和生长，对西方文论的追随不改初衷，因此自然受到，或更确切地说，热切地投身于狂念的涌动。

然而此狂念之象恐怕不简单，它已经把文学批评的根性展现在我们眼前，无论我们是否明白。其根性是什么呢？就是裂变，永恒地，和诗一样。它只是不断地产生裂口，裂口给思辨提供的空间是无边际的，文学批评在这一空间得以与创作互动。文学批评终于想离开体系、中心和随声附和的功能，回到自己的根性上来了。这样的变动，能以“危机”冠之么？还需要重新定义、全面把控文学批评么？

以单一批评方法去应对这种打破疆界和分野的泛杂的文学批评，已经不可能。如何进入其间而又跨越其界，如何在中国与西方语言创作文论关系各异的前提下思考这些文学批评理论和方法，在交叉中寻找突破和补充，这是本文提出的一个问题。

我们在中国当代主体性研究中有意识地运用三种不同的批评方法，即内批评、外批评和整体批评。这三种方法的历史、观念和关注点各异，但面对的事实则是同一个：文学。

¹ Michel de Montaigne, *Essais*, I, Paris, Gallimard, 1965, p. 62.

1,内批评方法： 主体性文学文本研究

我们在文本分析中用内批评中的结构主义方法，以期凸现语言、叙述者与叙事之间的关系。从文本到文本互涉性（文本），从经验性个体到自我的主体性（叙述身份），从记述真实到真实记述（时间），从自我的主体到词语的创造性（内在读者），从词语创造性到词语的解构（写作语言），从词语的创造性到自我的分裂（视角）这些层面，对中国当代文学的主体性写作进行了解读。研究中发现，在叙述者、叙述角度两个层面上，用法国内批评法比较顺手；而在叙述时间和叙述语言上，由于中国语言的特殊性，对中国当代文学作品用内批评方法则又不容易。

在叙述者的研究上：我们的重点是当代主体性文学写作中叙述者作为自我主体的多重面目。这个叙述者不是中间人，不是历史的传媒。他在叙述行为中试图接近未知。如张炜《九月寓言》中叙述者那双翻腾在人心深处的眼睛。此类文学写作，类似盲人。对身外世界，他是盲者，视而不见，甚至不视不见，而当他的视角转入内心时，他的眼神却走得那么远，走向无限和未知，在那里找到自己的对话者，自己的读者。文学真正要捕捉的是这样深远的微妙颤动，这样不写不知的声音。

在叙述角度的研究上：我们的重点是主体性写作的断裂性。“我们”和“我”，即史诗和自我主体性写作，两种文学的不同在于，前者把描绘的世界挪到过去，与个人经验、自我主体意识拉开绝对的距离，成为遥远不可及的“现实”；后者把叙述放入不断改变、正在形成、尚未形成而很可能永远无法形成这种动态之中，一种正在进行时的叙述，开放的、读者可以加入创作的叙述。中国当代的现代派小说都在不同时期提供了很好的例子。如当代女作家林白的小说《一个人的战争》。我们用热奈特（Genette）的叙述学批评方法，对该小说作了解读，发现这是一个很丰富的断裂性写本文本。

在叙述时间的研究上：我们的重点放在历史记忆与内在记忆两个方面，理出当代中国文学主体性写作对群体性——比如史诗——写作的革命。史诗的距离指叙述时间里的绝对的过去。它与现代性文学的叙述时间不同。前者在讲述远不可及令人敬畏的往事，是绝对的历史时间。在被讲述的事件与自己以及听者之间，建构了一个不可逾越的史诗时间距离。值得注意的是史诗的时间在今天的文学中有变化。它不仅通过把叙述挪到过去来离开与今天的距离，它也可以通过“我的时代”把叙述挪到未来。五六十年代中国的英雄诗歌与小说的叙述时间就是这样的间杂过去与未来史诗时间，如郭沫若的《新华颂》、胡风的《时间开始了》、贺敬之的《放声歌唱》和郭小川的《白雪的赞歌》。主体性写作的叙述时间则以个人的体验或虚构为基础，是面对同代人写同代的现在人。在叙述与自己之间没有这样的距离，他处于自己与事件的同一时间，在自己与事件间不需要中间人。如诗人多多、北岛和海子的创作。这种区别，本质上是远古史诗传统与现代性写作两种文学各自在今天的延续。

在叙述语言的研究上：我们的重点是当代中国作家的语言意识与语言革命。史诗性写作具有完成性和终结性，语义饱满，没有任何可以穿透的漏洞，语义与

价值融合成一个不可分割的整体。它是不容争议的过去，被丰碑化了的过去。中国当代主体性文学写作是一个过程，没有定型和终结，处处存在悬而未决、不可确定的却能经得起深入、琢磨分解的语言。

2, 外批评方法： 作品、作者、读者互动历史研究

此类批评属传统文论，受法国泰纳（Taine）的影响很大，可能是因为中国古文论传统的关系。泰纳文论从二十年代到八十年代是新文学批评的主要理论借鉴之一，而另一类影响中国至今的西方文论是四十年代进入中国的“新批评”和七十年代末走红的结构主义叙述学。2005年6月在香港出版的文学杂志《今天》由欧阳江河主持一个名为“细读诗歌”专栏，新批评的影子清晰可见。因此历史的和文本的批评在中国都有空间，且相互不冲突。

我们对中国当代文学主体性写作的研究，除了从文本的角度进入外，另一个角度是历史。其研究旨在重组被社会、道德、冲突、断裂、革命打上深刻烙印的文学史。文学史与文学的历史尽管源出一处，但有着根本相异之处。这一点容易被忽视和混淆。忽视和混淆，并非指方法和理论的匮乏。中国自1917年的新文学运动和1979年的开放以来，引进西方文论与文学批评方法，无论就数量还是质量而言恐怕在世界上都首屈一指。我们所说的忽视和混淆，指的仅是文学史与文学的历史之间存在概念不清的问题。

文学的历史涵盖文学现象、作品、事件，即文学《编年史》。博闻强记、细致考据是其第一要求。从这个意义上说，文学的历史是文学的两个女儿之一，另一位是社会学。法国青少年文学史专家马古安（Francis Marcoin）在最近一篇文章中写道：

史学和社会学是文学的一对儿女，它们常常在反抗文学家的艺术模糊性中得以自我构建，但同时又需要这种模糊性去构建自己的身份。² 然而，当读到泰纳《巴尔扎克评》的第一行，即“体现精神的作品不以精神为唯一之父”一句时，有哪位批评家能不同意他的看法呢？但当批评家求助于不作批评的批评时，也不难在泰纳身上看出他的信仰，“批评家是灵魂自然主义者。他接受各种不同的形式，不批驳任何一个形式，而是描述所有形式。”³

描述文学的经历，是文学的历史的任务。而文学史所关注的不仅仅是描述文学，更重要的是介入文学的历史，从中找到互动关系：

关于文学史的争论，⁴笔者在此不想多说，只想提及一点，那就是表面上对文学史最具说服力的指责，即指责文学史缺乏研究方法，表现的只是一串串连续

² 作者原注：“见布迪厄（Pierre Bourdieu）在《艺术规则》中的表述。布氏的话其实是对文学的赞誉。而卡萨诺娃（Pascale Casanova）在为有意义的‘文学史与文学的历史性’（《文学与人文科学》，同上述引文）进行辩护时则言不由衷，他对‘神圣文学’和‘文学的纯粹形式’的看法相当夸张”，Francis Marcoin, *Qingshaonian wenxue, piping yu wenxueshi* 《青少年文学、批评与文学史》（Littérature de jeunesse, critique et histoire littéraire），trad. par Zhang Xinmu, 载 *Kuawenhua duihua* 《跨文化对话》（Dialogue Transculturel），上海，上海文化出版社，n° 15，2004，第16页。

的幻觉，是一堆胡乱选择的日期和事件，这种指责其实可以针对任何史学和任何叙事作品，甚至可以针对任何话语，而且只有从科学主义和实证主义角度看才有道理。当然，历史如果仅仅是事件和日期的串连与交替，那当然是不足的，但如果一点历史都没有，那就更显不足了，这一点我们在不教文学史的教学过程中已经看到。⁵

[...]

雷南在《科学的未来》一书中说，“文学史研究在很大程度上取代了对人类精神作品的阅读”，针对雷南的话，朗森做出以下回复：“这句话是对文学的根本否定，它把文学仅仅作为历史的一个分支，与风俗史或思想史相提并论。”他又说：“我们不能抹杀作品，它是个性的托管人和揭示者。”如果说文学研究不免有那么一点学究味，是因为“文学史的目的在于描述各种个性。其基础是个人直觉。它要达到的不是一个类别，而是高乃依，是雨果”。于是，朗森便采用天才或不朽一类概念，即这类不太具有操作性的概念。若要很方便地摆脱它们，就必须把它们纳入扩大的研究方法中。要考虑到链条的两端，一方面是文学生产的条件，另一方面是对它的接受，两者中没有哪一个是超前决定的，也没有哪一个能摆脱创作过程的变数。⁶

马古安对文学史和文学的历史两者作的观念简述确切且有深度。与雷南（Joseph Ernest Renan）观点不同，朗森（Gustave Lanson）认为文学史要重视作品和作者，因此批评者的参与十分重要。文学产生的条件和读者对作品的接受是文学史研究的两大对象。我们在当代文学的主体性研究中特别注意文学的历史，即主体性文学的产生、发展和作者、读者、批评者的互动关系。因此，用历史学的外批评方法时，不仅仅满足于文学事件、人物和作品的描述，不仅仅满足于写编年史，研究重点放在两端，即文学产生的条件和文学内在发展的线索，把中国当代主体性文学研究的落点放在对自我的创作、直觉、语言的演变、文学场与时间、写作的象征与文化意义、联想性以及自我主体性写作给文学观念带来的冲击之上。在这个意义上文学史可以被看作是一种精神史或思想史。

各种不同的文学倾向、流派是如何在相互的张力中生存的？是什么原点连接它们而又同时使它们分离？创作并促使其得到接受的条件是什么？如何用作者—创作者、读者—创作者、译者—创作者、批评者—创作者这几个角度在文学研究中关注上述几个关键问题？文学史是由外批评法还是由内批评法或整体批评法构成？无论回答如何，有一点可以肯定：批评与历史不可分，然而批评又不是编年史。

3, 整体文学批评： 文本、泛文本与文学演变

泛文本（或译成“广文本”）研究是法国当代文本批评家热拉尔·热奈特（Gérard Genette）在其发表于一九八七年的著作《定限》（《Seuils》）中提出的一个新的文学史和文学研究范畴，分两大类：一类是周边文本（péritexte），包括出版物开本、丛书、封面、附录、印量、作者名及笔名、出版地点、作品题目、出版年代、读者群、附注、题词、献词、各种序与跋、副标题、目录、注释等。

³ 同上，第16-17页。⁴ 作者原注：“如要了解近期比较完整的概述，请参见杜木雷尔（F. Thumerel）的《20世纪法国文学场：文学社会学要素》，阿尔芒·高兰出版社，2002年”，同上，第14页。⁵ 同上，同上，第14-15页。⁶ 同上，同上，第17-18页。

第二类是外延文本 (épitexte)，包括两种：一是公共外延文本，如出版广告与介绍等文字、公众的反应、媒体与媒介、访谈、讨论会、辩论、作者的自我解释等；二是私人空间的外延文本，如信件、口头表述与坦言、日记和草稿。中国新文学史批评研究有意无意地多少涉及泛文本研究，只是泛文本批评尚未成体系。

法国文学批评家热拉尔·热奈特认为尽管跋失去了序的导读功能，但却因此具有“治疗”或者说“矫正”作用，⁷不过大部分作家宁可导读不愿以跋做补救，补救不是太晚就是太早，以为序可以提供免疫功能，免疫似乎总比纠偏好。二十年代的中国新文学作家比较倾向用后叙或后记的方式，比较少用序，是因为他们更重视矫正而非导读和免疫作用么？恐怕都不是。跋被命名为“后叙”，意义已经清楚，那是伸延叙述的空间。这一点可以是中国现代文学对热奈尔研究体系的补充。

冯沅君的三本小说集《劫灰》(1928)、《卷施》(1928)和《春痕》(1928)，均有后记。三本集子中的《劫灰》、《卷施》各收有八或六篇小说。其后记签名皆为“陆记”。后记对书名、选篇以及出版增减作了说明。如《劫灰》的后记以第三人称，解释该书为作者的第三本小说集，为“杂碎”，其中《潜悼》、《Epoch Making》(原文如此)两篇编集以前未曾发表。《卷施》的再版后记开首一段对作者为何人直接作如下解说：

《卷施》初版共四篇，作者曾以“淦女士”名在《创造》上发表，故初版封面亦署此名。“淦”训“沉”，取庄子“陆沉”之意。现在作者思想变迁，故再版时改署“沅君”，其实与“淦”是一人。

陆是淦女士或名沅君，线索很清楚。如此解释署名的训诂意义以及转换交代为一般的序或后记所少见。更特别的是明明已经确定作者淦女士、沅君和陆为同一个人，可是在后记的末尾，“陆”又从作者身份脱离，成为作者的代笔：

以上的话本该作者自己向读者说明的。只因作者秉性疏懒，故托我代说。⁸

这样，后记前面文字与此末句的叙述发生断裂。原本一体的后记作者的身份变得模糊，不能定义。这是一个值得深入研究的中国新文学断裂性文体论题。法国文学中这一断裂出现在文本叙述里，用于序很少见。

《春痕》的后记同样如此断裂：

《春痕》的作者告诉我：

《春痕》是五十封信，假定为一女子寄给她的情人的，从爱苗初长到摄影定情，历时约五月。

因记之以告读是书者。

作者又说：

这五十封信并无长篇小说的结构，虽然女主人的性格是一致的，事实也许是衔接的。

又说：

每一封信里也许讲的两件事，故标题极难定；现在避难就易，姑以首二字命篇。

一九二八，二，二十五，陆记。⁹

⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 242. ⁸ 沅君 (冯沅君)，《卷施》，上海，北新书局，1928，第1-2页。⁹ 沅君 (冯沅君)，《春痕》，上海，北新书局，1928，第I-II页。

这篇后记短文几句话不再是要说明选本和出版问题，而是在伸延叙述：文体（书信）、叙述者（一位女子）、人称（我）、时间（五个月）、主题（爱）、结构（短篇）、标题（难定，作者选择的困难）。叙述者、作者和作后记者在这样的叙述空间形成三位一体的多重叙事角度。

泛文本研究涉及的面比较广，容易走泛。如何通过周边文本和外延文本研究中国现当代文学现象和创作是我们正在做的工作。

4, 三维度批评和三个挑战

研究中国当代主体性文学，仅仅通过作品翻译或作家作品译作清单是不够的。诚然，对有关作品译作作总体性概要描述，使读者有基本清晰的了解是重要和不可或缺的。但更重要的是深入研究，哪怕这样深入会引起传统读者的不解或沉默。研究文学与文学写作在一点上是共同的：它们面对的应该是时间。然而它们禁得起时间么？二十年、五十年后它们是否会因为时代的思想和语言烙印而被弃置呢？

研究不能停留在介绍和编年史水平上，如果不能创造读者，至少不能被读者和图书市场牵鼻子。仅仅这一点，在今天就十分困难。读者和图书市场是出版者接受作者和作品与否的两个首要尺度。

建立三维度批评（内批评、外批评和整体批评）的当代史研究可以为其他语言系统的学者们就同一专题提供一个思考和真正对话的空间，逾越语言和文化的界限。介绍和清单是单向的，而文学批评是互动的，互动就意味着在各不同语言的研究者之间，批评家与作家之间，文本与经常处于对立的文学方法之间必须建立一种互为思考的关系。

单向的工作会导致原文学国度与外国的研究者之间，写者与批评者之间的脱节，各自走道，互相少有深入切磋，会面时或各说各的，或以语言为由拉开凌驾之势。中国以为有语言优势，西方以为有方法论的特长。中国在三十年的关闭中经历了这样的脱节，今天的情形亦无根本改观。就此时此刻的中国和外国如法国而言，总不能把这一脱节归罪于政治因素吧？因此，如何衔接内外研究者的工作，促使双向的启发和思考是我们面临的第一个挑战。

与此脱节同在的却又是对“纯”西方的接受。西方理论越“纯”，被翻译和借用的可能就越大。这就出现一个矛盾现象：脱节与吸收共在，都不惜代价。一方面，西方研究中国当代文学的论著大部分不为中国所读、所译、所评述。另一方面，中国的翻译者投身于火热的西方思想家、文学理论家的翻译引进之中。众多新书很快就被译成中文，北大演讲录就是很好的例子。新与现代性被粘连在一起，和上个世纪二十年代的情形一样。而法国有关现当代中国文学的论著则没有遇到这样的激情，相反，似乎与中国该时期文学批评之间存在一种沉默。

沉默隐藏着不同的思想体系和方法的冲突。如何把“不同”、“相异”转变成批评的沃土，这是我们面临的第二个挑战。

诚然，“纯”西方的方法和理论作为“启发”、“更新”和“现代化”的作用在中国是非常需要的。但这些理论和方法均源自其自身的文化、语言与思想体

10 Jin Siyan, *La Métamorphose des images poétiques des symbolistes français aux symbolistes chinois – 1915–1932*, Dortmund, Edition Cathay, Bochum, Projekt Verlag, 1997, pp. 40–49, et pp. 54–55.

系。将这些理论与方法在中国进行实践，尤其进行比较论证，这是一个微妙而丰富但被认作危险的“间”（inter）纬度。

正是本着这样的想法，即藉另一种眼光而同时用自己最本色的视角深入文学的历史和当下，我们对诸如“我”和“存在”的关键词进行词源探讨工作。研究关键词和研究文本同样重要。

这是我们在当代主体性文学研究中面临的第三个挑战，也就是说，用历史、文本/词源和总体文学批评三种方法对中国当代不同的文本进行写作形式、语言和观念的研究和再审视。

再审视也针对中国当代文学与自身传统关系而言。与西方相遇而产生的中国新文学在何种程度上不由自主地打着传统的印记，其传统的根茎是如何导向文学演变的？西方在中国现当代主体性文学的形成中究竟如何作用？如何把“中国”的文学放到世界范畴去看以捕捉属于人共性的文学关注，而非任种族、时间、空间的界限割裂文学，用群体语言强化文学面对某一社会的礼仪、政治和民族作用？这几个问题也是我们研究的关注点。

也正是在这样的关注下，从中国现当代接受研究，到当代文学的主体性以及女性写作，二十余年来我们进行了一系列的批评实例研究。

4-1, 接受研究： 三个新角度

接受研究中对被译语言进行统计，以期勾勒出“接受语言图谱表”是一个新的研究角度。接受有明暗、间接和直接几重层面。所译作品的语言属间接的接受，如《新青年》1915至1921年间128篇外国作品译作中，有57篇译自英语，35篇译自日语，14篇译自俄语，9篇译自世界语，两篇译自法语，11篇未注明所译语言。¹⁰从语言上看，英语和日语的影响力最大，世界语超过法语。

这128篇译作，28.1%（36篇）是小说，俄国有14篇，居第一，其次是法国、日本和波兰；9.4%（12篇）是剧作，英国有四部剧，居第一，其次是挪威；62.5%（80篇）为诗歌，日本有三十篇译作，居第一，其次是印度、英国。从译作数量看，俄国、英国、日本居前。文本语言图谱和译作情形相符。

我们由文本、演变史和泛文本研究的批评角度切入，在翻译、介绍、批评与创作四个方面进行资料收集比较统计，以期勾勒中国新文学的期待视野，这是接受研究的第二个新角度。¹¹首先是确定二十世纪前半期文学接受的几个阶段：1899-1915, 1915-1921, 1921-1925, 1925-1932, 1932-1949。划定时间不太容易，主要是设立划定的根据。我们的根据是不同的接受趋向、杂志以及出版物。

第三个新角度涉及实例研究的类型。法国比较文学专家谢夫莱尔（Yves Chevrel）在他和布鲁纳尔（Pierre Brunel）主编的《比较文学概要》（*Précis de littérature comparée*, sous la direction de Pierre Brunel et Yves Chevrel, Paris, PUF）一书中指

¹¹ 参见 Jin Siyan, *La Métamorphose des images poétiques des symbolistes français aux symbolistes chinois, 1915-1932*, parties II et III, pp. 37-240 ; « La littérature chinoise moderne (1899-1949) et la réception de la littérature française », in *Les écrivains français du XX^e siècle et la Chine*, Arras, Artois Presses Université, pp. 239-272 ; « Quelques réflexions sur l'horizon d'attente chinois face à la France et à l'Occident (1899-1949) », in *Langues et cultures en contact*, actes du colloque, Arras, Artois Presses Université, p. 169-193 ; « La réception de la poésie française et son influence sur la poésie chinoise contemporaine », in *Actes du colloque international : l'aventure des lettres françaises en extrême Asie, Chine, Corée, Japon, Vietnam*, Paris, Youfeng, à paraître.

出，比较领域的实例研究目前有四种类型：1)一个作者/一部作品；2)一个文化区域/同一作者的一部或几部作品；3)几个不同的文化区域/多部作品；4)一个接受者/不同的几部作品。以上四种均属同质研究（une homogénéité, sinon, une certaine unité tant du récepteur que des œuvres reçues）。¹²

我们的实例研究旨在勾勒中国新文学的期待视野，为另一种类型，即不同国度和语言的文学作品/一个文化区域，属异质研究（une hétérogénéité），间于上述的第二与第三类型。

4-2, 主体性写作研究： 三个进展

继续以往研究中的假设并勾勒出新面目是我们在主体性研究的任务。它意味着在同一文学空间中导入三种不同的表述方法：叙述、诗学和批评。这一空间既是编年的，又是主题性的，既是断裂的（文本诗学角度），又是延续的（文本研究与文学演变史并行）。笔者《中国当代文学的主体性写作》（*Écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine – Devenir je*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005）一书试图在多种批评方法互用，描述文学的历史和勾勒文学史两者之间找到平衡点。

该课题的研究着重揭示当代写作中这个“我”的多重面目，“我”是如何通过记忆与内在时间使言语和词语在未形成约定俗成的“我们”的所有物之前使它们爆裂而产生生命力的。其次，此项研究亦试图回答下列几个中国当代文学史的关键问题：

- 中国当代文学是如何从写真实到真正写作，也就是说从史诗叙述到自我的叙述的？是如何用自我的节奏替代了史诗的节奏的？
- 这一过渡的各阶段以及中介形式是什么？
- 主体是否是这一过渡的唯一推动者？主体的身份是什么？
- 诗性语言既导致自我又使之从自我的经验中分离，它的真实角色是什么？
- 中国当代作家面临着怎样的困境？

研究文学的主体性不可避免地碰到一个困难：如何定义主体性？是一个自我？一个我？一个个体？要回答这个问题还不太容易。因为“我”很可能被集体化而成为附属的和复数的我，一个“我们”的“我”，西方文学中，扎米亚廷的《我们其他人》（*Nous autres* de Zamiatine）和奥维尔的《1984》（1984 d'Orwell），中国五十年代颂歌和文革的革命小说就是佳例。主体作用的确定取决于主体与语言的关系。主体通过语言形成自己，并以此使主体性概念被认作是主体的观念。给主体性下定义，或书写这个文学的“我”的历史经历尚不是我们研究的目的，尽管此乃不可回避的问题。法国两位批评家保罗·利科（Paul Ricœur）和约翰·E·杰克森（John E. Jackson）对主体性的思考相当深入，对我们启发很大。

保罗·利科在他《主体问题：符号学的挑战》一文中试图对主体问题的两个不同的关节——符号学层面即自我的表述和现象学层面即自我的位置——作出阐明。¹³ 我们沿此思路，在《中国当代文学的主体性写作》中从词源的角度入

¹² Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 189.

¹³ Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 252.

手，看表述自我的几个字的最初来源以及含义。挪威奥斯陆大学的汉学家贺麦晓（Christoph Harbsmeier）1997年发表的一篇论文《荀子与第一人称的非人称问题》（«Xunzi and the Problem of Impersonal First Person Pronouns», Early China, n° 22, 1997, pp. 181–220），对汉语若干经典中的“我”和“吾”作了很有意义的统计和研究。巴黎七大齐冲的论文《“我”的诸状态——古代汉语第一人称分析》（«Le 'je' dans tous ses états – Analyse du pronom de première personne en chinois archaïque», in «Sujet, Moi, Personne», Cahiers du Centre Marcel Granet, n° 2, collection orientalisme et sciences humaines, PUF, Paris, 2004, pp. 45–82）和2006年5月将在巴黎召开的“古代中国的‘我’”研讨会是此类研究的继续和历史、文本、语言学、文学上的伸延。

在词源与文本分析中出现了一个新论题：现代汉语保留了带有群体意义的“我”而弃同样悠久的更为主化的“吾”不用，这一事实所反映的群体意识是否不仅仅是语言上的、亦非意识形态上的选择，而恐怕是文化上的一种心态趋向？对这一论题进行深入切入的较好角度也应是三种批评方法即内外和总体批评的共用。

三种批评法共用的困难相当大。如何把握好度不至于受相互的牵制，或偏颇或有太多的漏洞呢？我们在研究中，抓住主体性写作这一专题从文本角度入手，详尽分析文学书写的变化迁移和断裂，勾勒出自我主体性写作在语言上造成的振动和革命。同时，着重研究新文学在对西方的接受中的主线、复线和隐线。外在的机缘与内在的文学语言机制、文学观念在我们的研究空间中，通过文本、作者、读者、译者、出版者、批评者和历史学家形成互动，总体文学批评在这一层面具有了意义。

比如，我们对当代文学作品中的史诗时间、主体性时间进行文本观察，发现以透明度为第一要旨的史诗式叙述在中国当代文学中有很大的空间。我们不能仅以政治意识形态来解释，有更深的原因。法国文学史家杜彭在她的论著《文学的发明：从希腊之醉到拉丁之书》中将这种史诗叙述称为“生动的、热的”文学（Florence Dupont, L'Invention de la Littérature : de l'ivresse grecque au livre latin, Paris, La Découverte, 1994），让听者被说服、跟着走的叙述。

可以将中国当代的史诗性叙述看成是一种与往昔的握手或向之回归。叙述者是歌者。在那里，写作是声音，是行动，是生活，是礼仪。一切异质都只能被淘汰。

4 – 3, 女性写作研究： 叙述时间

叙述时间是现代意义上的文学所具有的六个因素之一。¹⁴我们对二十世纪中国女性文学中主体性写作的叙述时间节奏作了图谱式文本分析对比。选用的文本是凌淑华的《花之寺》（1925）、萧红的《手》（1936）和张爱玲的《金锁记》（1943）。从这三个不同时代、不同倾向的文本研究中我们得到三个叙述

¹⁴ 参见金丝燕，《合唱与隐潜：一种世界文学观念——论中国当代文学的态度》，《跨文化对话》，n°14，上海，上海文化出版社，2004，第16–76页。

图表1 凌淑华，《花之寺》

注：纵坐标为叙述时间，“-1”为过去的一年，“0”为当下，“0,5”为半年，依次类推。横坐标是小说的段落。

节奏图谱。
小说共74自然段，叙述时间以当下为主调，故事正在发生。其中有三处跨度很小即四个月到两年的倒叙。两处（第16和第28段）往将来投射，跨度为“一年以后”和“永远”。八处（第11、13、15、26、33、35、36、37段）叙述时间放在“明天”。由此可以看出，凌淑华的叙述空间在当下和次日，叙述时间的

图表2 萧红，《手》

注：纵坐标为叙述时间，“-1”为过去的一年，“0”为当下，“0,5”为半年，依次类推。横坐标是小说的段落。

节奏比较平缓。这似乎是中国新文学早期写作的一个特点。

图中有两处往下的裂痕（第74、75、76段和后面第142段）代表叙述时间向过去推，跨度为三年。157个自然段中，137段为当下叙述，16段组成七次向未来的波动（第二自然段叙述时间是“第二天”，坐标上不明显），跨度从几个星期到三年。比较凌淑华《花之寺》的叙述时间，萧红的《手》重“当下”和“未来”（三年跨度）。叙述节奏上的裂痕比《花之寺》要多，少了些平缓。如果凌淑华的叙述时间倾向可以定义为“当下/明天”的话，萧红的叙述时间的反差要比前者大一些，可以以“当下/未来”倾向名之。

这一立足今天并“走向未来”的倾向是否预示了中国新文学此后近半个世纪的“现实主义”主潮间或社会乌托邦文学？我们在此提出这一论题，要回答这一论题，还有必要把研究的时间段扩至四十年代到八十年代，在更大范围内对文本叙述时间进行统计，因此需要研究者长期的、集体协同的规划和工作。

叙述时间反差最大的莫过于张爱玲的小说。时间的连续性在她那里被打断、搅乱。

165

图表3 张爱玲的《金锁记》

注：纵坐标为叙述时间，“-20”为过去的二十年，“0”为当下，“100”为未来一百年，依次类推。横坐标是小说的段落。

图表显示，叙述时间的节奏跌宕起伏，忽而今日，忽而过去五年、十年、三十年，忽而未来五年、十年、一百年。反差与起伏藉着“当下”的时间主轴而维持住叙述的延续性。小说的第6到28段，第31到35段，第36到42段，第56到62段，第71到94段保持着叙述时间的“当下”主调。使平和与起伏断裂形成节奏波段的大反差。这里，张爱玲颠翻了传统叙述时间，她重新组合、任意打断

故事事件的时间。时间不再与现实相对，它与过去、现在、未来同处一个平面，它的继续或者断裂乃至进行割裂，都是自我创作时的一个选择，既不具有远距离时间那种使人毕恭毕敬的崇高性，也没有企求宝贵记忆的必要。自我主体创作和个人的经验相辅相成。作品的时间是“我”选择的结果。史传文学的传统在这里断裂。

想象的时间与故事的时间交错，其造成的裂痕使张爱玲的写作空间始终处于痉挛状态。文学的现代性与上海这样的城市没有直接的因果关系，把城市文学和现代性联系在一起是一种误解。文学的现代性直接与语言/作者/叙述/读者互动相连，而写作空间的痉挛则是其中一个重要特点。

面对丰富而复杂的文学现象，传统的文学史批评就不够了。寻找“合适”的方法和切入与审视角度是我们多年来在研究中国主体性写作时恒定的关注点。三维度批评丰富了中国当代文学批评方法，使后者能比较自己原有的方法，更主动地介入文学史，而中国文学的实例研究对三维度批评自身的理论和方法也是补充和丰富。