

《文学智慧》

图书基本信息

书名：《文学智慧》

13位ISBN编号：9787806597231

10位ISBN编号：7806597239

出版时间：2005-6

出版社：巴蜀书社

作者：龚翰熊

页数：472

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu111.com

内容概要

本书由上下两编构成，上编分“西方小说的文学史命运”和“小说研究与叙事学”两章。前者以自己对西方小说史的理解回顾了西方小说的兴起和发展过程中的大关节，并试图回答一些颇值得探索的问题，如：为什么西方小说发端于文艺复兴时期？是哪些条件使十九世纪成为小说的世纪？在二十世纪新的文化现实中西方小说面临的严峻挑战，它如何走出了困境？笔者还在这种历史性回顾中比较了传统小说与现代小说，对在以后部分略而不论的、各时期西方小说的社会历史意蕴作了概括性的介绍、分析，意在使读者对西方小说这个“全局”先有一个总的认识，以免见木不见林。“小说研究与叙事学”一章则有重点地涉及了叙事学以前西方作家、学者对小说的研究以及叙事学与小说研究，它们的一些具体内容将在下编各章里较充分地展开。总之，上编是下编的基础。从篇幅说，下编是本书的主要部分，共五章，以构成小说的各种要素(如故事、人物、视点、时间与空间、结构)为纲。在下编各章中，我们既要涉及和辨析关于小说艺术一些重要的理论问题，更要从特定的角度将理论用于分析所选定的小说文本。我们是先谈传统小说再过度到现代小说，以便让读者更具体地看到西方小说艺术在各个方面的发展。本书各章节均选择了一些重点作品作较深入细致的分析，希望从一些方面揭示出作家作品的艺术独创性。作者对此格外看重，认为不这样本书的意图就要落空。但显而易见，它和一般的“赏析”性文章，特别是和那些模式化的评说相去甚远，这是渗透着现代小说理论意识的对实际文本的有个性的解读。笔者希望本书在小说理论和小说的艺术分析两方面均能对读者有所帮助。在浩如烟海的西方小说中，作者对选择哪些小说用于分析颇费思量。歌德曾告诫爱克曼：“鉴赏力不是靠观赏中等作品而是要观赏最好的作品纔能培育成的”，“我只让你看最好的作品，等你在最好的作品中打下牢固的基础，你就有了用来衡量其它作品的标准”。读者可以看到，本书论及的“古典”小说全是经受住了时间考验的“经典”作品，在现代小说中也尽可能是获得广泛赞誉的传世之作。

以上是笔者对本书的主要设想；至于这些设想是否恰当，又是否实现，这就要由读者来评说了。

書籍目錄

<上編>

第一章 西方小說的文學使命

- 一 何為小說——給不能下定義的術語下定義
- 二 西方小說的興起
- 三 十八世紀的西方小說：對它，昆德拉滿懷鄉愁
- 四 十九世紀：小說的世紀
- 五 應對挑戰：二十世紀文化語境中的西方小說

第二章 小說研究敘事學

- 一 西方文學批評中的小說：文藝復興至十九世紀晚期
- 二 西方文學批評中的小說：十九世紀晚期至二十世紀六十年代初
- 三 關於敘事學
- 四 價值與局限：敘事學與小說研究

<下編>

第一章 素材、本故事及情節分佈

- 一 小說與故事
- 二 素材、本事、故事
- 三 從兩部小說看故事情節分佈
- 四 傳統小說中的故事：巴爾扎克式的故事和福樓拜的故事
- 五 現代小說與故事（一）：非現實化與神話化
- 六 現代小說與故事（二）：故事要素的有義缺失
- 七 現代小說與故事（三）：荒誕與股市的解體

第二章 小說人物

- 一 故事重要還是人物重要：早期小說
- 二 人物的外部標致
- 三 關注人物的心理世界：以三個女性的內心戲劇為例
- 四 外部世界與內心世界：司湯達怎樣寫人物
- 五 托爾斯泰：展現人物“心理過程本身”
- 六 現代小說與人物
- 七 意識流與人物意識描寫的深化

第三章 小說的敘述視點

- 一 作者與小說的敘事人
- 二 敘事視點種種
- 三 外視點：“無所不知的敘事人”和“受限制的敘事人”
- 四 亨利·詹姆斯的“意識中心”
- 五 陀思妥耶夫斯基小說中的敘事人視點和人物視野
- 六 內視點：主人公或是見證人的敘述
- 七 一部奇書：《嫉妒》的視點
- 八 視點和人稱，關於“第二人稱”，也談《變化》

第四章 小說的時間與空間

- 一 “空間的藝術”與“時間的藝術”
- 二 傳統小說如何“重建時間”
- 三 心理時間與現代小說
- 四 現代小說中的時序倒錯和時間密度：《追憶似水年華》中“不由自主的記憶”
- 五 現代小說的空間形式：《尤利西斯》和《弗蘭德公路》

第五章 西方小說的結構

- 一 結構在西方小說中的特殊意義：廣義的結構和狹義的結構
- 二 《人間喜劇》結構的再解讀

三 “鎖結”和結構：天衣無縫的《安娜卡列尼娜》

四 “傳統”與“現代”的結合：弗朗索瓦莫利亞克的一部小說

五 從《酒吧長談》看“結構革命”

六 現代小說結構的開放性：《法國中尉的女人》與《寒冬夜行人》

七 現代小說結構的不確定性：《哈扎爾辭典》

主要參考文獻

後記

精彩短评

- 1、越来越对叙事学感兴趣了。这本书虽不是专门阐释叙事学的著作，但是作品的鉴赏角度，通过人物、叙述视点、小说与时间空间，小说结构这几个方面，讲的很通俗易懂。小说的确是有技巧的，可以说，叙事学是我开始注意到并有意识的去思考这个技巧的一把钥匙。
- 2、中规中矩
- 3、其实不难懂
- 4、比较文学与文艺学
是本非常好的启蒙书，所选文本也不老旧，有时看着长篇的文本分析会觉得作者真有耐心啊。很少涉及私人观点，会把每个发展点都介绍到，算是很公允。我喜欢下编。平时对繁体字并无特别感觉，这次却看着异常舒心。
- 5、最近读到得的很不错的西方文学研究专著~

章节试读

1、《文学智慧》的笔记-第445页

由於作者獨特的寫法，要把“故事”的本來頭緒綫索清理出來并不容易，不過，這雖然困難卻并不是不可能。略薩在這部小說（酒吧長談）中為我們精心設計了一個時間參照系。只要我們有耐性，我們完全有可能以它為參照去恢復“故事”的原貌。這個參照系就是阿瑪利亞，在小說的衆多人物中，祇有她的經驗基本上是按時間順序展開的。

結構現實主義對讀者的閱讀活動提出了新的要求，需要更耐心，更富創造性。結構現實主義是對現實的重新組合，要理解這一點，我們的閱讀就應包括兩個步驟：一，先將小說的結構拆散，尋求故事情節的本來綫索，并按照這些綫索去恢復（對小說而言則又是重構）故事本來的結構；二，再把這兩種結構加以比較，從比較中發掘小說結構的美學意義。

2、《文学智慧》的笔记-第116页

他认为民间故事的基本单位不是人物而是人物在故事中的行动或承担功能。即是说，在不同的民间故事中，充当同一角色的人物可能在性格、年龄、性别等各方面都相去甚远，但在他看来这些差别却无关紧要，重要的是人物体现的行动功能。

3、《文学智慧》的笔记-第357页

現代小說和傳統小孩說遺言也要重建時間與空間；在時間上，它也廣泛採用了加速（壓縮）、省略和回敘，這也和傳統小孩說相同。不同的是，它們的時間形式更爲負債，其表現形式之一就是有更多的時間倒錯。

4、《文学智慧》的笔记-第254页

與其說現代作家反對寫人，不如說他們反對像現代主義作家那樣塑造典型。在我們看來，無論從理論上還是從創作的實際情況說，現代小說和傳統小說的真正分歧並不在於要不要寫人，而在如何認識人、描寫人這一點上。對很多現代小說而言，“人物”和某種體驗、某種心理狀態、某種處境，是大體同義的。現代小說最爲重視的不是人物的外貌、行動，或是他們和外部世界的直接聯係，而是他們的內心真實；它們比此前任何時候的小說都遠離歷史的客觀性而更靠近人心靈深處的活動，也比此前任何時候的小說更突出人物及其複雜、變化多端的、從意識層面到無意識層面的心理世界。小說由“外”轉向了“內”。

當然，心理分析是西方傳統小說的一個重要特點，但是在現代小說中，展示心理世界已不再像傳統小說那樣是作家刻畫人物、推動情節的一種輔助手段，人物的心理活動已經最大限度地擺脫了對人物行爲和生活環境的依附，成了作家關注、表現的直接對象。

同時，更值得總的是，現代作家深受非理性主義的影響，他們對人的心理現實的理解和古典作家很不一樣，他們認爲，絕大多數傳統小說中人物高度理性化、層次清晰、井然有序，合乎邏輯的心理活動是不真實的，那是作家重新安排的結果。他們要表現現代人真正的心理，真實展現現代人的極其複雜的意識領域。這些人有血有肉，出入於現實世界和虛無縹緲的心理境界之間；他們並未完全失去理性思考和理智行爲的能力，但處處受到各種社會壓力、自己內心世界的矛盾以及本人無所知的某些力量的困擾。在這方面，現代作家特別突出地表現出了對人物內心深層意識（如無意識和潛意識）的濃厚興趣。這戲深層意識在人的心理世界中，不僅難以通過日常的、表面的行動來表現出來，而且也是人自己經常迴避的，不願意或者不敢於讓它們出現的。西方現代人的意識世界在意識流小說中表現的淋漓盡致。疑問：無意識和潛意識真得“難以通過日常的、表面的行動表現出來”麼？

個人反而認爲通過間接的細節動作來展現人物內心是比以全知視角（或第一人稱）深入人心更好的手法。當然這不在本書的探討範圍內，本書只是陳述小說發展史中的各種觀點。

5、《文学智慧》的笔记-第314页

談到《罪與罰》，說馬爾美拉陀夫的自責是人物真正地在內心譴責自己，而“決非敘事人假手這種形式譴責他”

我讀過罪與罰，決定找來讀，好奇究竟是從哪一點得出這種結論的。這裡雖然也舉了引文為例，但我認為根本沒有說服力，或者說我沒看出說服點在哪兒，如果詳細指出來就好了。

P316陀思妥耶夫斯基在小說中展現了敘事人的視野，同時也客觀地發現了、表現了主人公本人的視野，不把它與敘事人的視野融合在一起。這正如巴赫金所說：“陀思妥耶夫斯基構思中的主人公，是具有充分價值的言論的載體，而不是默不作聲的啞巴，不只是作者講述的對象”，作者的議論是針對主人公的，亦即是針對主人公的議論的議論，因此[對主人公便採取一種對話的態度。作者是以整部小說來說話，他是和主人公談話，而不是講述主人公]。小說中，不論是人物內心深處的無聲的自言自語，還是形之於聲的互相間的對話，往往帶有明顯的爭辯的性質、語調；人物感受到他人——敘事人的眼光，根據經驗，他們認定他人——敘事人會提出那樣的詰問、反駁，他得做出回答。即使眼前並沒有和他們爭辯的對象，他們似乎仍然置身爭辯之中。這一點在別的作家的作品中很難見到。

6、《文学智慧》的笔记-第125页

馬克肖勒說：“現代批評向我們表明，祇談內容本身決不是談論藝術，而是在談論經驗；祇有當我們論及完成的內容，也就是形式，也就是藝術品本身時，我們才是批評家。內容（或經驗）與完成的內容（或藝術）之間的差距便是技巧。”[註]

（註：《西方文藝論名著選編》下，北京大學出版社，1987年，221頁）

7、《文学智慧》的笔记-第277页

敘述視點不是一種推進故事的簡單工具，在許多啊小說中，它創造了氣氛、衝突、懸念乃至故事本身。

8、《文学智慧》的笔记-第185页

“神話化”在拉丁美洲文學中更為明顯。魔幻現實主義小說本質上就是一種典型的神話小說。魔幻現實主義小說的基本題材都來自現實，但卻被作改變了本來面目而披上了一層神話色彩；同時，作家又大量引入各種超自然的力量，這樣就創造了一種撲朔迷離的新現實。魔幻現實主義作家卡彭鐵爾說“神奇是現實突變的產物（既奇跡），是對現實的特殊表現，是對現實的豐富性進行非凡的和別具匠心的揭示，是對現實狀態和規模的誇大。這種神奇現實的發現給人一種達到極點的強烈精神興奮。”[《–這個世界的王國–序》，見《小說是一種需要》，雲南人民出版社，1995年，82頁]魔幻現實主義小說中的人物、事物和事件本來是可以認識的，但是為了使讀者產生怪誕的感覺，作者便故意寫得不合情理。作家們像魔術師那樣改變了它們的本來面目，小說中的景象是光怪陸離的，神奇的；小說中的事件即使是真實的，也會使人產生虛幻的感覺，這樣就創造出了一種不脫離自然而又超越自然的氣氛。

阿斯圖裏亞斯的短篇小說集《危地馬拉傳說》(1930)描寫了西班牙人來到之前瑪雅人的生活和文化的，以及瑪雅族印第安人的民間故事、神話傳說為題材，創作了一系列極其優美、富於魔幻色彩的故事。

9、《文学智慧》的笔记-第348页

語言由一個又一個句子組成，每一個句子又包含若干詞、詞組，它們構成了一個不斷向前推移的綫性表達形式。托多羅夫在《敘事作為話語》一文中指出：“從某種意義上來說，敘事的時間，而故事發生的時間（即故事時間）則是立體的。在故事中，幾個事件可以同時發生，但是話語則必須把

它們一件一件地敘述出來；一個複雜的形象就被投射到一條直線上。”

這之前還有一段，表示語言和時間是小說家永遠的難題，“小說被深深囚禁在語言的牢房中”。

10、《文学智慧》的笔记-第455页

一些現代小說家，特別是法國新小說家認為，現實並非是按照人們的邏輯來安排的，它遠遠超出人們的感覺和認識能力以外，人們不可能把握現實的完整面貌，充其量只能瞭解現實的一鱗半爪。因此他們根本不願意向讀者提供客觀世界的清晰完整的圖畫，甚至，他們小說的基本情節都不可能確定。作品各個細小的敘述單元在他們自己的方位內可能相當明確，似乎向讀者提供了某種確定無疑的信息，但讀者讀到其後的敘述單元往往會發現，他們自以為把握住了的東西又被否定了。

米歇爾 佈托曾這樣談到現代小說無法確定的、“變幻不定的結構”：

在人們對展現題材的順序如此關注的情況下，必然會詢問是否這個順序是唯一可能的順序，是否不可以有好幾種解決辦法，是否人們不能和不該在小說結構上預先設想不同的閱讀行程，而小說結構卻像一座大教堂或一座城市。作家應該通過掌握作品的各個不同的表達形式，像雕塑家似的對每個角落負責，任憑人家從每個角度拍攝塑像，並且對所有這些鏡頭的內在關係負責。

11、《文学智慧》的笔记-第278页

(托多羅夫)他認為敘事體態有三種主要形式：敘述者>人物（“從後面”觀察）

敘述者=人物（“同時”觀察）

敘述者<人物（“從外部”觀察）

他認為敘述類型可分為戲劇化的敘述者（——敘述者“變成了與其所講述的人物同樣生動的人物”，敘述者表面上不是敘述人，他們只是在表演自己的角色）

與

非戲劇化的敘述者（——在小說中明確承擔敘事功能，并直接以敘述人的面目出現的人）

兩大類。

12、《文学智慧》的笔记-第149页

俄國形式主義把故事看成是素材範疇內的事件，對故事做如是觀可能把故事看成是原生態的，但是從我們在前面的闡述中可以看到，故事并非生活的原態而是經過作家藝術加工後的產品，在傳統文學中，一個好的小說家首先應是一個善於[編]故事的人。[編故事]這種加工，對小說而言是第一次的加工；第二次的加工則是把故事轉化為情節佈局。

13、《文学智慧》的笔记-第338页

但小說研究中所說的人稱不能夠完全套用語法範疇的人稱作具有的內涵，它立足於敘事人，指的是從誰的角度來敘述故事。如果小說的敘述人存在於情節之外，所敘述的一切是他人之事，故事從這個角度去展現，這是第三人稱，這當然也就是外視點；如果敘述人士置身於情節中的一個人，不管他是主要人物還是次要人物，這是第一人稱，當然也是內視點。

“人稱”在小說研究中已成為一個常見的術語，筆者在前面也多次使用了，但細究起來這個概念還是有一些含糊之處，不能不加以討論。

在語法範疇中，人稱實際上是指涉句子的主語，“他隔壁聰明”這是第三人稱；“我發現他很聰明”，雖然句中有“我”，但因句子的主語是“我”，就只能是第一人稱。可是前面說過了，小說研究中的人稱指涉的是敘事人，即誰敘述，由“我”來敘述時第一人稱，由“他”來敘述時第三人稱，這裡所說的第一人稱、第三人稱看來都沒有問題。但是“第一人稱”之所以得名，是因為敘述者自稱“我”，然而，“第三人稱”小說中的敘述者並沒有自稱為“他”，如果一定要稱呼自己，還是只能自稱“我”。同時，第三人稱小奧索對小說人物都稱“他”。因此，筆者同意趙毅衡的意見：“把小說分為‘第一人稱’‘第三人稱’顯然是不恰當的，[第三人稱敘述只不過是敘述者劑量避免稱呼自己的

敘述而已。]不妨這樣說，我們仍沿用這些概念只不過是從衆。”

這裡實際上是在討論應當在研究視點最開始就該討論的問題，容易繞昏，不過是說，第一人稱第三人稱的說法容易使人聯想語法概念，而導致會錯意，第一\三人稱都是不精準的說法，不能簡單等同于內外視角；或者說，在使用第一\三人稱這樣的舊稱呼時應當弄清其中的真正含義。

14、《文学智慧》的笔记-第289页

更重要的是，薩特沒有看到，敘述人的”全知“是傳統小說創作的一個重要的成規（convention，或翻譯為”慣例“）有一定文學藝術教養的讀者會”自動“把這些成規與真實的現實生活相聯係。之所以說”自動“，是由於文學藝術傳統的影響，作者與讀者之間達成了默契，讀者不會提出異議。這種默契我沒有

15、《文学智慧》的笔记-第220页

當小說的敘述人是置身于情節中的某一個人物時，不僅是對話，連敘述語言也成了人物語言，體現出作為人物之一的敘述人的性格。

16、《文学智慧》的笔记-第304页

亨利詹姆斯認為每個人對生活的印象、意識的強度不同，有些人對外界的反應敏銳，強烈，細緻，有些人則相反；因此，作家既不能分散地、平均地寫人物的意識，也不能把那些感受不敏銳、強烈、細緻人物作為”意識中心“，應當側重寫那些感受力最強的人的意識，把它”安置地恰到好處，安置在恰當亮光的中心。”

17、《文学智慧》的笔记-第298页

在小說中，敘事人常常在深入任務的內心世界之後，退而與它保持一定的距離，對人物適度地加以解釋、評論。但是，福樓拜總是適可而止，絕不做的過分，絕不濫用敘事人”全知全能“的特權，而是盡可能淡化敘事人的角色意識。誠然，我們可以通過特殊的語調和文體風格等等感知到敘事人的存在，但”他“不喜歡菲爾丁、薩克雷小說的敘事人那樣熱衷於評頭論足、發表議論，”他“盡可能不現身說法。薩略指出：“由福樓拜創造的自由間接敘述方式，是通過一個人稱的，又是無所不知的敘述者敘事（既通過語法上第三人稱敘事），這位敘述者與人物挨得很近，近得幾乎有時間同人物混淆在一起、被人物取消了的程度。”的確，在情節發展過程中敘事人常常化成了小說中的人物，用他們的眼睛去看，用他們的耳朵去聽，用他們的心去感受。所以從全局說，《包法利夫人》的敘事人雖然也”無所不知“，但從各個局部說，敘事人的視點又常常被限制在一個個人物的視點上，與人物的視點重合，并在多個人物的視點上不斷轉移，事實上成了多個人物視點的組合。

不過，我們還是得指出，《包法利夫人》概述太多，場景較少，間接對白和間接內心獨白多餘直接對白和直接內心獨白，這在一定程度上影響了小說的戲劇性。

概述是隱含作者并以他們的語言對故事作間接性的敘述；場景是最客觀的描寫，在場景中，敘事人計劃完全退居一邊，人物的對話或內心獨白代替了敘事人自身的語言，代替了敘事人轉述的，間接性的對白和內心獨白，敘事人這個中介淡出了場景。說到這裡我們不能不提到托爾斯泰。

P303談到了托爾斯泰《戰爭與和平》中狼的視點，敘述焦點的緊密切換使敘事人無法插手，敘事高度戲劇化。

想到琪根的小說中也有一個切換到狗身上的視點，非常有意思。

18、《文学智慧》的笔记-第201页

那麼事情到底是怎麼樣的？好像很難說清楚。一系列事實可能沒有一個確定的總體意義，它在聽者、讀者心目中產生的意義取決於敘述人如何組織這些事實，例如，一些事件彼此本來不相關（像莫爾索的經驗），要是別人（如檢察官）強行納入某種因果關係，“真相”就不可能不被歪曲。也許是鑒于此，加繆在敘述中大量使用了不想連貫的短句，以擺脫因果的鏈條。正如薩特所說：“他的書裏所有的句子彼此等值，就跟荒誕的人的所有經驗都是等值的一樣，每一個句子只為自己而存在，把其餘句子都拋入虛無之中。”

顯然作者認為是理性的敘述賦予事實以因果關係，而它們本身卻未必有這種關係和意義。因此，理性敘述中的因果關係未必反映了事實之間的本來關係，而非理性的、荒誕的敘述倒能接近真實，至少不會歪曲真實。我們不能不問：故事是通過因果邏輯關係聯係起來的一系列事件，但因果路基關係是由敘述者清理出來的，他們自以為是地清理出來的因果邏輯關係果真符合事物之間的本來關係麼？果真是那麼回事麼？作者和小說的敘述人會不睡是《局外人》中德那個檢察官？不管我們如何回答這些問題，都不能不承認《局外人》引發了我們對“故事”的哲學思考。

有人認為既然故事的“退卻”已是一種明顯的事實，要恪守原來的觀念，勢必會把部分作品排斥於小說之外，而按新的美學觀念，用這一種理性和邏輯時空編排有頭有尾的故事，反而會顯得虛假。他們認為，雖然現代小說家（如意識流小說家）忽視人物在客觀的、外在舞臺上演出的“戲劇”，卻引人們去觀看舞臺的“後場”正在演出的“戲劇”——內心的戲劇。內心的心理事件、心理情節結構、同樣有聲有色，有波浪，有轉折，有意外。至於荒誕小說，不少人則認為它雖然沒有娓娓動聽的故事，但卻能使讀者從形而上的高度去思考現代西方人的處境，它可以提供另一種魅力。

19、《文学智慧》的笔记-第379页

但在這裡常規的表現手法會遇到不可逾越的障礙：語言、文字表達是綫性而非立體的，只能依次逐一地敘述各種事件，哪怕事實上它們本是同是發生的。副樓被剋服這個障礙的新方法是：他的敘述頻率晚飯於這三個層面之間，把各個層面內部本來的時間順序一一來瀆切斷。

20、《文学智慧》的笔记-第117页

他以31种功能为基础把民间故事中的人物抽象为七种角色：英雄、假英雄、坏人、施与者（魔法的授予者）、帮助者、被寻求者（公主）和她的父亲、派遣者。

普羅姆可說是敘事學的前驅，在他之後，一批敘事學研究者改進完善了他的理論。

21、《文学智慧》的笔记-第328页

巴爾加斯 略薩認為：“它即使最膚淺的讀者群為之着迷，同時又能用提供思想和影射以及精美的製作來吸引那種有文化知識的讀者”，“由於《洛麗塔》的成功，這部因一版再版并譯成多種文字而復活的作品，其‘文學’層次祇有與他同時代的另一位作家——豪爾赫 路易斯 博爾赫斯——纔能企及”。《洛麗塔》“是納博科夫全部作品中具有最大新意之作”。他認為，這個幾乎是“魔鬼般的創作”卻披着一件“簡單”而“閃光的氣溫外衣”；“在他身上，如同博爾赫斯一樣，有一種對現代社會和生活的懷疑與蔑視態度，他們二人躲在一個由思想、書籍和想象建造起來的庇護所中，懷著嘲諷和保持距離的態度觀察社會與生活；他倆躲在庇護所的圍牆之中，通過絕妙的智慧遊戲把現實溶解為話語和熠熠生輝的形象，對世界表示漫不經心。在這兩位作家身上（他們理解文化的方式是和從事寫作這一行當的方式是非常相似的），由他們創造出的優秀藝術，不是對現在事物的批評，而是表示對生活失去感情的方式，把生活溶解在一個抽象的閃閃發光的海市蜃樓之中”。

P329從本節所討論的視點這個角度來說，《洛麗塔》與別的以內視點寫成的作品的不同之處在於：大多數這類小說中的“我”是可靠的或答題可靠的敘事人，而《洛麗塔》中的那個“我”——亨伯特——則是[不可靠的敘事人]。

正因敘事人是不可靠性的敘事人，讀者就難以確定“我”說敘述的是他世紀經驗的事還是不是，我們不能不產生這樣的疑問：整個故事是否純粹是“我”精神分裂症臆造的結果？也許這正是作者要製造的藝術效果。

以主人公充當小說敘述人可能帶來一個問題，由於一切都是通過主人公的視點去展開的，這就影響、限定讀者從其他視點去觀察主人公；而僅僅聽憑主人公自我的意識，是很難得到可觀印象和結論的。因此，如果不輔以其他藝術手段，在讀者心目中，作為敘述人的主人公自身的面貌反而可能顯得模糊。為了避免這種情況，一些小說家不以故事中的主要人物，而以次要人物的視點為敘述視點。在這類作品中，有的十分出色。當然，對像《洛麗塔》這樣的作品，卻不能以此加以指責，因為那恰恰是作者的可以追求。

22、《文学智慧》的笔记-第275页

他認為，“作品是進行選擇、評價的個人的產物，而不是一個自我存在的東西”，但他看到，作者在創造自己的作品的時候，為了造就自己的創造物，總是或多或少地把自己戲劇化了。他主張使用作家的“替身”、“隱含作者”（implied author,有人認為應譯為“隱指作者”）、“作家的第二自我”一類的概念。現實生活中的作家“當他創造自己的作品時，他也就創造了一種自己的優越的替身，一個‘第二自我’”。“隱含的作者”有意無意地選擇了我們閱讀的東西；我們把他看作真人的一個理想的、文學的、創造出來的替身；他是他自己選擇的東西的總和。

巴爾加斯 略薩耶認為：小說中的“這”位敘述者總是虛構小說中的中心人物。無論這位敘述者是銀色的還是顯現的，但以的還是多樣的，化為第一人稱、第二人稱還是第三人稱的，是無所不在的上帝還是被牽連進小說中的見證人，他都是小說家為了自己要講述的那些東西令人信服的效果而應該創造出來的第一個、也是最為重要的一個嬰兒”。

23、《文学智慧》的笔记-第197页

許多現代小說之所以不再像傳統小說那樣是一個有嚴密邏輯的“封閉結構”，而顯示出某種無序性、渙散性，是因為作家認為祇有這樣纔更接近生活的本真樣態。

例如，在意識流小說中，外部世界不再是作家描繪的直接對象，而是被組織在人物的意識流之中，這種意識流又決非秩序化了的內心生活，而似乎是未經安排的意識活動的原始狀態，具有極大跳躍性、

隨意性。這就打破了故事賴以生存的相對穩定的時空外殼，成為對故事的結構。

24、《文学智慧》的笔记-第120页

熱拉爾 熱賴特發表、出版了不少重要的敘事學著作，其中《辭格三集》（1972）中的主要部分《敘事話語》影響尤大。作者在這本書中把托多羅夫“故事”和“話語”這一對概念中的“話語”進一步分為“敘事話語”和“敘事行爲”，故事的概念沒有變化。“敘事話語”（recit）指用於敘事的口頭的或文學的話語，在文學中，也就是讀者所讀到的文本；“敘事行爲”（narration）指產生“敘事話語”的行爲或過程。這種區分的意義在於突出了敘事過程的重要性，這就為敘事學展現了一個新的研究維度。

在這本書中，熱賴特對普魯斯特的《追憶似水年華》做了精細的分析，並不斷將這部作品的獨特的敘事活動與普遍的敘事模式加以比較，試圖通過從個別到一般的擴展，概括出既適用於這部作品一也適用於其他作品的話語理論（敘事理論）。他把敘事分為三個層次：故事，指“歷史”或事件“實際”發生的順序；話語，指記事或事件在文本中的順序；敘述，指敘述行爲本身。

他認為這三個方面與動詞的三種性質相關，那就是時間、語式和語態。他說：“既然一切敘事，哪怕像《追憶似水年華》這樣複雜的鴻篇巨制，都是承擔敘述一個或多個事件的語言生產，那麼把它視為動詞形式（語法意義上的動詞）的鋪展（願意鋪展多大都可以），即一個動詞的擴張，或許是合情合理的。。因此我們或許能夠按照借自動詞語法的範疇來組織或至少提出敘述話語的分析問題，這些範疇在此將歸結為三個基本的限定類別：取決於敘事和故事的時間關係並將被列入時間範疇的類別；取決於敘述‘表現’形態（形式和程度），即敘事語式的類別；最後是取決於敘事——按我們確定的含義，即敘事情境或敘事主體及其兩個主角：實際或潛在的敘述者和接受者——以何種方式包含在敘事中的類別“，他找到了一個詞來指代後者，”這個詞就是語態“。熱賴特對小說文本的形式問題做了相當全面的研究，可稱敘事學額典範之作。

1966年，在法國學術界享有盛譽的《交流》雜誌出版了它的第八期，這是“敘事結構分析”專號，集中了法國、意大利等國結構主義文學批評家撰寫的研究敘事作品的論文。這是一個重大的學術事件，它標致着敘事學的正式誕生乃至成熟。

25、《文学智慧》的笔记-第280页

我們採用了廣為承認大的“視點”這個術語和簡化了的分類：

外視點（第三人稱視點）：全知視點&受限制的視點

內視點（第一人稱視點）

所謂外視點就是小說的敘事人不是故事中的人物，他隻身事外，以“局外人”的姿態向讀者敘述。不是故事中人，在故事中他不在場，但他又能敘述故事，這是因為他對小說中的一切“無所不知”（包括每一個人物的心理活動）。這裡又分兩種情況。有的敘事人處處顯示自己“無所不知”，甚至公開如實宣稱。讀者不僅從他那裏知道故事，而且可以常常“看到”他，“聽到”他的聲音，他好像一個始終面對聽眾的說書人，總是“面對面”地向讀者講述，我們把他稱為“無所不知的敘事人”。另一些小說中的敘述人裝作他“所知”是受到限制的，他們不斷不直接出面對小說中的故事、人物加以評論，還常常把自己限制與小說中某一個人物的經歷、思想之中，或者數量極為有限的人物身上，盡量淡化自己的聲調。我們稱之為“受限制的敘事人”。

所謂內視點就是敘事人是故事中的人物，他可能是小說中的主要人物，也可能是次要任務。但他的敘事總是親臨其事的人所作的敘述。內視點是一種限制性很強的視點。小說中的一切只能從“我”那裏得到信息。小說不能描寫、敘述“我”所不知道的東西，自然更不能進入另一個人的內心世界，“我”最多只能對其他人的思想感情加以推測。

26、《文学智慧》的笔记-第168页

盧卡契曾把1848年以前和以後的歐洲小說加以比較。他認為前者寫的是“極端的場面”，“在極

端的後果和複雜的關係中表明社會的趨勢“，”顯然，這樣一種表現方法祇有和充滿着曲折和變化的情節相結合纔可能實行。“他又認為在1848年以後出現了現實主義的衰退，其中主要徵兆之一是”缺乏情節“，這個時期”或多或少正確地再現了社會發展的重要特徵“的偉大作家們，”幾乎毫無例外地都寫出了沒有結構的小說“。盧卡契這裡所說的”缺乏情節“、“沒有結構“是不確切的，準確點說事過去小說中那些巴爾扎克式的“極端的場面”、“極端的後果”、“充滿曲折和變化的情節”逐漸消失了，戲劇性的故事逐漸讓位於散文式的故事。

27、《文学智慧》的笔记-第208页

不可否認，在早期西方小說中大量的作品主要是靠故事情節而非任務性格的魅力來吸引讀者。事實上，人物往往是作家用來生發、串聯、鋪展情節的手段，他們在小說中的意義主要不在於他們自身而在於完成功能——帶出一連串事件。從總體上來說，人物還缺乏深度，類型化、簡單化和藝術上的膚淺比較常見。這種情況在早期的流浪漢小說中尤其明顯。流浪漢小說的主人公雖然也有一些性格特點（聰明、機智、幽默，乃至狡詐等等），但畢竟是比較表面、比較簡單的特徵，到後來成爲一種性格模式。

這種情況當然也反映了當時任自身的反戰水平和作家對現實生活中的人的理解水平。疑問，如果早期西方小說對人物的處理水平低下表明作者“對現實生活中人的理解水平”的低下，那麼，同時代的其它藝術，如繪畫音樂，是否也是低下的。答案應當是否定的，但爲什麼？爲什麼偏偏小說作者對人物的理解水平低下呢？只是因爲小說處在剛發展的階段麼？

28、《文学智慧》的笔记-第431页

結構現實主義小說又被稱爲立體小說或全面體小說，可見它的主要特點是立體性。客觀現實本來是“立體”的，但小說的傳統寫法把複雜的、“立體”的生活納入一個個穩定的敘事平面，井然有序地鋪展情節。這種寫法的好處是清晰符合人們通常的思維方式，讀者容易把握，但做到這一點是以小若生活本身的立體性為代價的。結構現實主義者不同。它首先對現實——準確點說，不是對現實本身，而是對傳統寫法中穩定的敘事平面——加以分解，在這基礎上，把分解后得到的一個個小塊重新組合，形成一種新的結構關係。這種結構看似紊亂、無序，小說的描寫不斷從一個點、一條綫、一個平面條綫不同質的另一個點、另一個平面。其實，這種安排絕非是隨意的，它是爲了咋多種層次上、從各個角度立體地反映現實。薩略認爲，偉大的小說不是去抄襲顯示，而是把現實解體，并適當地加以組合或誇張，以便把現實表現得更豐富多面性。

29、《文学智慧》的笔记-第322页

但和丁耐麗不同，他基本上不參與情節（他只在情節發展到終點時才出現在小說中的，很快又離荒原而去；幾個月后他偶然回到呼嘯山莊，看到的已是西刺克厲夫的墓地），他奴會因置身衝突中而失去冷靜、客觀；他來自風雪荒原之外，是維多利亞時代日常生活中的“正常人”；更重要的是，在丁耐麗敘述故事的大部分時間裏，他只是無聲地傾聽著他的講述，這使他在小說的大部分篇頁中像一個“讀者”。

總之，他是一個介於第一敘述人（丁耐麗）和讀者之間的人。作爲敘述人之一，他的敘述增加了小說的敘述層次；作爲一個接近於讀者的人，他又縮小了小說與讀者的距離；由於他在呼嘯山莊逗留過短暫時光，他好像能代表讀者對丁耐麗說敘述的不同尋常故事給予一種證實和確認，讀者好像也聽到了那個可怖的世界，從微微拉起的神秘帷幕的一角，直接看到了丁耐麗講述的故事中一些人物的面影。

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu111.com