

转喻与当代小说诗学

梅 兰

内容提要 自 20 世纪西方文论的语言学转向以来，转喻从一种修辞格发展为语言普遍原则、叙述方法、文类和批评话语。在此过程中，戴维·洛奇对巴赫金小说理论的吸收和传播，有力地推动了当代小说诗学的建构。巴赫金将修辞学与文类研究结合起来，从而形成了新的小说诗学研究模式，长篇小说被看作最具转喻性的文类。20 世纪小说诗学的空间性转向始于形式主义批评对小说媒介性的重视和研究，对小说叙事空间的形式研究带来了小说与批评的文体互渗，形成了当代小说批评的转喻风格。20 世纪 80 年代以来的意识形态批评在地缘政治、性别、种族等领域进一步拓展深化了当代小说诗学的转喻性，这其中，形式主义批评无疑起到了重要的形式引导作用。转喻在 20 世纪小说批评中重新成为诗学概念的过程，预示了文学批评可以重返文学现场，达成文化批评与审美批评的融合。

关键词 转喻；当代小说诗学；修辞；空间性；媒介性

转喻 (metonymy)，又译“换喻”，是一种修辞手法，常与隐喻相对，“表示某一概念的术语 A 被用做表示另一个概念的术语 B 的一种修辞，使概念 A 与原因和结果、包含者和被包含者、部分和整体相互关联”^[1]。转喻意味着迂回的替代，“同明喻和隐喻不同，不需要两个事物相比，而靠联想用某物或概念来指示在经验中有紧密联系的另一物”^[2]。作为修辞原则，邻近性之于转喻，相当于选择性之于隐喻，前者强调联想和差异，而后者强调基于相似的认同。比较而言，隐喻有助于语词或句子的意义抽象增殖，而转喻的变化、混合带来了意义的偏移、不确定。

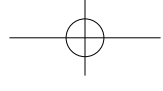
在维柯看来，由于玄学或诗性逻辑，“最初的诗人们给事物命名，就必须用最具体的感性意象，这种感性意象就是替换 (synecdoche，局部代全体或全体代部分) 和转喻 (metonymy) 的来源”^[3]。换句话说，转喻和隐喻一样，起源于人类的诗性智慧，转义创造性地思考和理解人周围的世界，并建立起文学、科学以及社会制度等对象。包括转喻在内的转义是人类建构对象的方式和过程，这种在原始人和儿童身上常见的诗性逻辑，后来是诗人等艺

术家的重要认知方式。随着这种思维丧失其合理性，转义成为语言的修辞方式，话语和自然世界的紧密关系也逐渐消失。

本文从古典时代的诗学和修辞学出发，试图描述转喻的历史发展，即转喻从修辞手法、意义构成方式到围绕叙事手法、文类的小说诗学范畴的变化。可以说，转喻从修辞格向虚构、认知方式的转变，也是转喻恢复与世界的紧密联系的过程，或者是维柯所说的诗性智慧的复归。而 20 世纪中后期以来，转喻重新成为诗学概念的过程，也预示着 20 世纪 80 年代文化批评范式之外的另一种文学研究途径，即重返文学文本的文化批评与审美批评的融合。对于在文学和理论、审美批评与文化批评之间踟躇经年的中国当代小说诗学来说，这一理路无疑具有切实的借鉴价值。

一 从修辞格到语言普遍原则

古希腊修辞学的出现来自论辩术的兴盛，论辩的目的是为了说服对方和听众，因此修辞学就是一种突出功能性的实用手段，它关心的是言语的功能



和合适效果。亚里士多德的《诗学》从摹仿媒介和对象的差异出发，区分了诗的艺术和绘画雕塑音乐等其他艺术，并进一步阐发了戏剧和史诗的特点。在这个过程中，亚里士多德谈到，“隐喻字是属于别的事物的字，借来作隐喻，或借‘属’作‘种’，或借‘种’作‘属’，或借‘种’作‘种’，或借用类同字”^[4]，在《修辞学》中，亚氏又指出，“隐喻分四种，以类比式隐喻最受欢迎”^[5]。显而易见，亚氏所说的隐喻其实是包含隐喻、转喻、借代等的转义，而类比式隐喻才是通常意义上的隐喻^[6]。亚里士多德指出隐喻能使得风格显著，让人喜爱。他对类比式隐喻有详细分析，比如选择隐喻字要注意相似之处，应当从同种同类的事物中取得隐喻字，不要从相差太远的事物中取得，又说“隐喻应当从有关系的事物中取来，可是关系又不能太显著”^[7]，总之要适合。在亚里士多德看来，修辞术是“一种能在任何一个问题上找出可能的说服方式的功能”^[8]，而转义是作为媒介和工具的语言的表达方式，亚氏因此突出了隐喻转喻等转义修辞格的功能性。

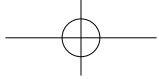
隐喻同时出现在《诗学》和《修辞学》中，意味着它作为转义同时作为一种修辞概念和诗学概念，二者在古希腊是相通的，因为修辞学植根于论辩术，而论辩术包括了从政治、诉讼到颂词在内的各类演讲和写作。当时，修辞学与辩证法紧密关联，包含辩证法的论证技巧和文章的安排，关注演讲语境、题材、形式和听众；而演讲中的颂词本身即是文学文类之一。转义因此可以从语义学跨越到诗学研究。但当论辩术随着希腊民主制的消失而衰落，修辞学成为关心组织、表达、遣词造句的实用技能，渐渐沦为仅关注表达的无用修饰的形式规则，也就丧失了与诗学的联系。隐喻和转喻在修辞学领域的缩小过程中也分道扬镳，“比喻学本身仅仅关注由隐喻与换喻构成的一对修辞格，其代价是将换喻归结为邻近性，将隐喻归结为相似性”^[9]，它们逐渐和特定的文类比如诗歌或散文结合，成为这些文类的主要修辞格。

如果说亚里士多德还仅把隐喻限定在借用其他字义，那么中世纪奥古斯丁、圣·托马斯等人则扩大了隐喻的范围，隐喻的字面义指向的不仅是移用

的字面义，更重要的是背后的事物，即寓意。中世纪人文学者突出了语言的字面意义和宗教意义，发展出了寓意解经法，对《圣经》的阐释需要在此过程中扮演了重要角色。中世纪文学中出现的各种隐喻主题，比如人物隐喻、剧场隐喻、身体隐喻等一直延续到之后的欧洲文学中。这些隐喻遵循的是自然理性法则。关注媒介功能和遵循自然理性法则，可以说是古希腊到文艺复兴时期西方诗学研究的主要学理途径。从媒介出发的自然理性法则，也使得莱辛的《拉奥孔》将人们的注意力从文学的摹仿功能转向了诗与画的艺术差异。通过二者的媒介法则对比，莱辛说明，诗是语言的时间艺术，而绘画是一种空间艺术，它们擅长的领域各有差异。莱辛的诗画媒介对比研究角度和方法，对经典小说诗学影响深远。

浪漫主义时期，作为古典主义文学的学理支柱，在自然理性基础上讲求规范的修辞学被彻底边缘化。德国古典哲学和美学成为诗学指导思想，诗歌超越其他体裁，成为象征的代名词，德国古典哲学的艺术自律思想使得隐喻和象征成为艺术手法的典范。“古典修辞学（从昆体良到封塔尼埃）认为：言语中只有一种规范；其它都是偏离，不是能指的偏离便是所指的偏离；这种偏离是需要的，然而总有遭到谴责的危险。浪漫主义美学走向另一个极端，认为每一部作品都有自己的规范，每个信息都构成了自己的代码。”^[10]浪漫主义思潮的艺术自律论，将文学限定为语言的审美艺术，诗歌的不及物性、不可言传性、综合性、有机体性使得它成为真正的自然，诗人成为世界的立法者。从古希腊到浪漫主义时期，隐喻都是最重要的修辞格，这固然来自解经的经验，更重要的原因在于隐喻在同一性基础上转化语词涵义的意义增殖能力，这使得它不论是处于自然神性的修辞体系中，还是基督教修辞体系里，都成为精神的最佳载体。

隐喻的同一性特点在19世纪历史哲学的影响下得到放大，成为浪漫主义精神的优势符码。这一相对集中的过程，在20世纪初的语言学转向中，受到了一定程度的挑战，或者说，转喻的出现和重要性增强逐渐打破了隐喻的优势。语言学转向对20世纪西方文论和批评影响巨大，索绪尔语言



学的语言/言语、能指/所指、共时性/历时性成为常用的二分法概念深入人心，与此相关，以符号的聚合轴与组合轴为依据的隐喻和转喻两种表意方式，被视为“语言普遍原则”而备受关注。俄国形式主义、新批评、精神分析、神话原型、结构主义批评等都受到语言学的影响。比如弗洛伊德曾面对两种释梦方法，即象征解释和译电码方法，前者将梦看作一个整体，寻找一个替代的主题，类似传统的寓意解读法，后者“把梦视为一种密码术，其中每一个符号都可按照规定的关键字译成已知其意义的另一个符号”^[11]，弗洛伊德采用了译电码方式，从梦的细节入手释梦，发现了梦的两种活动机制“浓缩”和“移置”，这两类梦的工作类似隐喻和转喻两种修辞方式。弗洛伊德的释梦方法明显受到了语言学的影响，或者说梦的工作遵循了语言的主要修辞方法。与此类似，拉康将隐喻—转喻策略运用到无意识领域的语言学改造，从而发现欲望的实现过程酷似转喻，而主体正是借助隐喻—转喻修辞原则才能在能指链中铭记自己的位置。海登·怀特则以隐喻、提喻、转喻、反讽四种修辞术语研究19世纪欧洲史学理论的诗性话语策略和历史意识模式。

据戴维·洛奇的考察，二元对立的隐喻和转喻概念在文学研究中的运用，可以追溯到俄国形式主义。日尔蒙斯基在1928年的《诗学的任务》中认为，转喻风格是法国古典主义诗歌的典型风格特征，当以概括和理想化为特点的换喻性代用语变得程式化后，高雅的表达就成了陈腐俗套，浪漫主义反对这种风格，追求激越的情感和奇特的隐喻，事实上隐喻和转喻分别是浪漫主义诗歌和古典主义文体的主要标志。韦勒克和沃伦在《文学理论》中提到20世纪30年代的语言学家对转喻的看法，“换喻与隐喻可能是诗歌的两类主要结构，即在一个单一的语言表达的世界里由相近的事物的运动引起联想的诗和把多元混杂的世界结合起来加以比较因而引起联想的诗”^[12]。韦勒克和沃伦的这一概括还主要停留在诗歌体裁中，他们也更关注隐喻和隐喻性意象的类别及功能。对这一对概念做最为系统、全面阐述的是雅各布森的《语言的两个方面和失语症的两种类型》，首次发表在雅各布森和

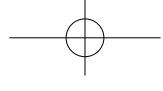
莫里斯·哈勒合著的《语言基础》(1956)中，成为当代文学批评理论频繁征引的观点。雅各布森认为隐喻和转喻是独立的和对立的，它们分别属于语言的选择轴和组合轴，“话语的发展可能伴随着两种不同的语义路线发生：一个话题导向另一个话题可能要么通过它们的相似性，要么通过它们的相邻性……在失语症里，两种作用方式(process)中的一个或另一个出现了障碍”^[13]。雅各布森在对失语症的研究中发现了话语的两种语义组合方式，即隐喻和转喻，他和形式主义研究者一起，从话语构成角度重新激活了这两种修辞的诗学研究前景。

雅各布森根据这一理论对文学进行了分类，比如散文由相邻性促成，偏向转喻极，而诗有自己的格律意象，偏向隐喻极。浪漫主义写作是隐喻模式，而现实主义写作是转喻模式：“沿着相邻关系的路径，现实主义作家转喻性地从情节偏离到环境氛围，从人物偏离到时空背景。他喜爱提喻式细节描写。在安娜·卡列尼娜的自杀场景，托尔斯泰的艺术关注聚焦于女主人公的手袋……”^[14]雅各布森的这一理论为现实主义、现代主义小说的解读提供了有力的依据，也把转喻从一种修辞手法转化为一种思维和话语模式。

由于索绪尔语言学的影响，人们注意到隐喻—转喻修辞模式在人文学科领域内的广泛适用性，修辞学研究因此重新回到诗学研究中。从文类体裁、文学流派到话语模式，修辞不再被仅仅看作遣词造句的实用技巧，而是作为重要的表意和思维模式重新受到文学研究者的重视。

二 当代小说诗学：文类与修辞

从小说诗学的角度来看，19世纪末到20世纪后半期的西方小说诗学理论经历了三个发展阶段。第一，19世纪的科学主义思潮和现实主义小说的高度繁荣带来了文学批评的社会学倾向。由于小说与社会现实及历史的密切关系，19世纪末到20世纪初的小说批评大多关注小说的道德教化功能。19世纪末出现了现代小说诗学奠基之作——亨利·詹姆斯《小说的艺术》(1884)，20世纪20年代出现了四本小说诗学经典著作，即珀西·卢伯



克的《小说技巧》(1921)、爱·摩·福斯特的《小说面面观》(1927)、埃德温·缪尔的《小说结构》(1928),以及卢卡奇的《小说理论》(1920)。除了卢卡奇的历史哲学家身份,其他批评家多是作家,其著述有着贴近创作经验的作家批评特点,总的来说,经典小说诗学是19世纪及20世纪初现实主义小说的艺术总结。经典小说诗学面对18、19世纪的主流小说作品,将现实世界作为小说最重要的参照,努力从与绘画、音乐、戏剧、史诗等艺术的对比中辨析小说的界限,小说的故事、人物、情节、主题、场景等叙事内容与时空结构受到高度重视。第二,20世纪中期又出现了一批重量级的小说诗学和小说史著作,如利维斯的《伟大的传统》(1948)、罗兰·巴特的《写作的零度》(1953)、伊恩·瓦特的《小说的兴起》(1957)、韦恩·布斯的《小说修辞学》(1961)、巴赫金的《陀思妥耶夫斯基诗学问题》(1929/1963)等,相对于早期的小说诗学,这一时期的小说理论在不同领域的理论范式和概念上都有新的拓展,比如马克思主义批评、形式主义诗学、修辞学、言语体裁理论等。第三,自20世纪80年代的文化研究兴盛以来,随着纯文学研究的全面衰落,小说诗学也处于低谷,但20世纪60年代结构主义叙事学和解构主义以来的文学批评事实上从叙事、修辞与文类的角度,重新规划了小说诗学的学理路径,突出了当代小说的媒介性、空间性等维度。

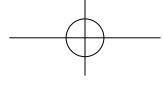
20世纪上半叶,俄国形式主义、英美新批评围绕诗歌、散文等文类对文学性的探究开创了批评的世纪。因诗歌是最典型的文学体裁,作为现代文学批评起点的形式主义批评自然以诗歌研究作为研究重心,对小说的形式研究相对滞后。这是因为小说的语言不像诗歌那样和日常生活相距甚远,反而是包容了多种多样的日常用语,这就很难挪用诗歌的语言分析方法。

针对形式主义批评严重地偏向韵文文学而不是散文文学,为了维持其二元结构的平衡,戴维·洛奇提出以“相邻性原则从组合轴向选择轴的投射”这一命题,对应“对等原则从选择轴向组合轴的投射”,以描述诗性功能的转喻性方面。他提出了结构上的转喻模式,即相邻性话题的展开,把隐喻—

转喻修辞理论扩展到文学本体、话语模式、文本类型、文学批评等方面。戴维·洛奇针对转喻模式的诗性问题,提出作为隐喻的转喻性文本,并中肯地总结道,“隐喻模式作品如果要让人理解,它就不可能完全忽略连续性,相应的,转喻模式的文本不可能消除所有可供进行隐喻式阐释的符号”^[15]。戴维·洛奇把隐喻—转喻理论落实到文学思潮和文本类型上,从话语层面丰富发展了雅各布森的理论,但是如何能达到一种小说诗学或美学,仍然是一个显而易见的难题。

除了从隐喻—转喻类型学角度提出20世纪英美文学在现实主义和现代主义两极之间的钟摆运动,戴维·洛奇对当代小说诗学产生的最重要影响,还是他对俄国语文学家巴赫金的小说理论的接受、吸收和介绍。戴维·洛奇指出,“巴赫金的文学理论将小说置于诗学的中心而不是边缘,以话语类型学而不是亚里士多德的情节、人物分类学或者浪漫主义的‘作为人的文体(style as the man)’概念来研究小说”^[16]。巴赫金理论的核心是一种小说诗学,巴赫金不仅将小说放在核心位置,而且打破以往的文类研究模式,从话语类型角度来探究小说的形成与特点,这就是说巴赫金将修辞学与文类研究结合起来,从而形成了新的小说诗学研究模式。

现代文类理论从文学的手法、言语等内在因素来定义文类,又不仅仅局限于文学的内部,而是将语言活动放置于整个人类活动之中,探讨文类产生的根源和过程,这就打破了文学与非文学的界限,从文类的属性上确定了诗学与社会生活之间的紧密关系。托多罗夫指出,“所谓体裁,无论是文学的还是非文学的,不过是话语属性的制度化而已”^[17],从这个角度来看,文类首先是话语或言语的组合,体裁和话语风格的相通互渗因此成为必然。正是从修辞学角度,巴赫金发现“一些基本的文学体裁,是在话语和思想生活中的凝聚、集中、向心轨道上发展的;而长篇小说和相近的艺术散文体裁,历史上却是在分散、离心的轨道上形成的”^[18]。前者指向了传统文类中的史诗、戏剧、诗歌,而引进了他人话语和他人意识的长篇小说成了众多体裁的百科全书,或者说一种专注于话语间



的对话性的转喻性文类。与诗歌对隐喻性的追求不同，小说是最大限度彰显话语转喻性的话语场。当语词的转喻扩展为表述或言语体裁间的杂糅并置，说话人话语间的融合与冲突恰好体现了“相邻性原则从组合轴向选择轴的投射”，每个声音里都充满了其他声音的回应与交锋，这构成了复调式长篇小说的艺术特点。换句话说，不是统一的隐喻相似性，而是绝对的多元差异性产生了长篇小说从对话、场景、情节到人物、主题的魅力。巴赫金的诗歌与散文、独白与复调、严肃文学与狂欢化文学、史诗与长篇小说等对比研究的基础，是他对言语体裁的简单类型与复杂类型的修辞学研究。巴赫金把长篇小说看作了多元话语的修辞场，可以说恢复了修辞与文学体裁的本质联系——公共领域的对话活动，并从话语的修辞角度重新阐释了文类的形成、演变和差异，特别是作为转喻性文体的长篇小说。

巴赫金的理论让戴维·洛奇意识到他自己还是在诗歌的单一语言模式下理解小说，没有察觉到小说语言的真正内涵，即杂语和对话性。

在一部作品中能够并行不悖地使用各种不同类型的话语，各自都得到鲜明的表现而绝不划一，这一点是小说散文最为重要的特点之一。小说体与诗体的一个深刻区别，就在这里……在小说艺术家眼里，世界上充满了他人的话语；他要在众多的他人话语中把握方向，他必须有灵敏的耳朵去倾听他人话语独有的特点。他必须把他人话语引入自己话语的范围之内，同时又不打破这个范围的界限。他有着极为丰富的绚丽多彩的话语体式，并且也善于驾驭这些材料。^[19]

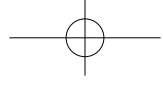
戴维·洛奇对巴赫金这段话的反复引用足以说明巴赫金的小说诗学对一位批评家兼小说家的震撼。我们几乎很少看到作家对理论家的赞扬，相反的情况倒是文学史上的常态，其原因也许是，不同于理论家之间的交流转介，小说家能够在自己的写作中验证某种批评理论的可靠性。

在 20 世纪后半叶，虽然在叙事学和新修辞学研究中，作者的位置依然重要，比如 20 世纪 60 年代，韦恩·布斯的《小说修辞学》专注于经典现实主义小说的隐含作者的叙事功能，而 20 世纪末的

新叙事学倾心于作家在叙事活动中的非自然叙事等反传统叙事，但必须承认，20 世纪大部分西方文论都更加关注文本、读者和世界等因素，20 世纪 60 年代以来的后结构主义理论与文化研究早已放弃对作者的关注。考虑到 20 世纪 60 年代后期到 80 年代正是后结构主义、后现代主义思潮风行的时期，“作者之死”已成为文学常识，巴赫金的立场就更为独特。他是在后学流行背景下罕见地倡导小说家的杂语思维和修辞能力的理论家。人们可以从超语言学的修辞角度，也可以从文类起源和发展来理解巴赫金的诗学理论，但如果没有对作者的小说思维和修辞能力的关注，则不仅会错失巴赫金诗学理论的价值立场和动力，前面两条也将导向话语的自我解构和小说体裁消散，这正是后现代主义诗学和写作为人诟病之处。作者的对话行为本身既是修辞学的起点，也是小说话语建构的前提，所以巴赫金总结道，“可以说有一种超出小说体裁范围以外的特殊的复调艺术思维”^[20]。创造出复调和狂欢化小说的作家，即是能够在自我表达与社会杂语之间建立深刻联系的作家，文学的对话性或复调性来源于多种语言风格的转喻关系，更来源于作者一种积极的负责的对话行为。反过来说，巴赫金的小说诗学揭示了转喻性长篇小说是如何参与社会交往的，他的研究从修辞—文类角度阐明了长篇小说的社会对话功能。巴赫金的小说诗学最突出的一点体现在，在他所生活和面对的封闭单一的社会语境中，巴赫金提出了一种新的作者意识，它包含了文学文本从形式技巧到形而上内涵诸方面的新特点，发展出了一种充满自由开放精神的小说理论。

从小说诗学的角度，巴赫金的长篇小说研究代表了 20 世纪小说诗学的一种趋向，即融合形式主义研究和意识形态研究的理路：从形式主义批评的角度来看，他总是通过对话语修辞表述等形式主义要素的批评，拆解掉传统小说研究的语言与作者、主人公、主题、文类之间的单一连接，并提出一个个颇具颠覆性的诗学问题；从意识形态批评的角度来说，巴赫金贯通话语形式与语义内容的体裁研究把长篇小说落实为一种无所不包的对话活动、一种最为自由不羁的人际交往。

从修辞格到语言普遍原则，再到叙述模式和文



类，转喻早已完成从修辞技巧到话语模式、文类的转变，随着当代小说诗学的发展，长篇小说成为最具转喻性的文类。同时，在20世纪以来的文学、影视、戏剧、游戏等艺术中，人们也越来越发现，小说等艺术形式的空间性、媒介性达到了令人惊叹的复杂程度。

三 当代小说诗学的空间转向与转喻性

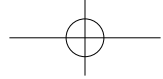
20世纪下半叶的西方小说批评在形式主义批评和意识形态批评两个维度都实现了小说观念和阐释方法的突破，并在各种后现代主义批评流派中达成融合。20世纪小说诗学的空间性转向始于20世纪形式主义批评对小说媒介性的重视和研究，对小说叙事空间的形式研究不仅带来了小说与批评的文体互渗，形成了当代小说批评的转喻风格，而且对20世纪下半叶小说批评理论的转型发挥了形式引导功能。同时，以德里达后结构主义理论为基础，保罗·德·曼、希利斯·米勒等人的解构主义批评，对传统小说诗学的逻各斯中心主义和实证主义阐释方法进行了一次最为全面的清理和颠覆，比如米勒对小说重复现象和线性叙事的反形而上的解构，罗兰·巴特从《写作的零度》《流行体系》到《S/Z》《恋人絮语》的解构主义批评实践。从修辞角度，解构主义也可以被看作是小说的转喻式无穷无尽的异质混杂叙述对建基于传统形而上学之上的隐喻式阐释的消解。在此基础上，20世纪60年代以来的意识形态批评吸纳了形式主义批评的方法，丰富了传统的总体性解读，而从女性主义、新历史主义、后殖民主义等后现代主义批评围绕性别/种族主体、历史/文学、后殖民视角和全球化语境对小说诗学的视域扩展，人们不难发现当代小说诗学已全然脱离传统小说批评的单一阐释视域和阐释方法，呈现出多元对话的转喻性特点。

空间研究是当代西方人文学科的热门话题，涉及哲学、社会学、历史学、地理学、人类学以及艺术批评等各个领域。在西方文论中，俄国形式主义、结构主义诗学、巴赫金小说理论、后经典叙事学、后现代主义诗学等都注意到小说的空间问题，比如加斯东·巴什拉的“空间诗学”、巴赫金的时

空体理论、福柯的异托邦理论等。在小说理论中影响最大的是1945年约瑟夫·弗兰克发表的《现代文学中的空间形式》，他认为《包法利夫人》《尤利西斯》《夜晚的丛林》等小说的并置手法打破了叙述时间流的分析，提出了小说中的形式空间化问题。比如《夜晚的丛林》的样式“来源于对意象和短语的空间编织，而不依赖任何时间顺序……它把小说空间形式的发展推进到这一点，在那里，几乎不能把它与现代诗歌区别开来”^[21]。弗兰克的小说空间形式研究一方面回应着经典小说诗学中中长期受到关注的时空问题，比如小说的类别取决于它们是模仿戏剧还是音乐，当时以流动或静止来定义时空，而弗兰克从当代小说的叙事空间角度提出了小说中的多维时空特点；另一方面他的研究也化解了小说与诗歌长久以来的某种对立，这预示了泛文学时代的特征，即文学内部各个体裁之间，以及文学与非文学之间界限的模糊乃至逐渐消失。当代小说诗学的空间转向，某种程度上回应着巴赫金曾指出的欧洲长篇小说诞生伊始就具有的离心力，或解构主义批评所发现的文学文本内在在异质性叙事的自我拆解和颠覆性。

20世纪小说批评的空间研究始于形式主义批评对小说媒介性的关注。俄国形式主义对文学性、陌生化和小说叙事形式的研究，新批评从张力、反讽、悖论、含混等方面细读文本，以及结构主义叙事学从语义结构角度对文学文本深层意涵的发掘，都把传统诗学相对忽略的叙事媒介和表达方式放在中心，这种媒介视野改变了小说诗学的再现批评范式，打开了当代小说新的阐释路径。包括解构主义在内的形式主义的批评实践，改变了传统小说诗学的实证主义阐释路径。事实上，形式主义批评延续了古典主义批评的一大特点，即从媒介形式角度理解文学，但是以媒介形式作为主题而不是工具，当代小说的多元空间即是小说媒介特性主题化带来的结果。

在让·贝西埃看来，历史上有些小说“被作为陈述行为、陈述文之补充、作为媒介之补充而接受……它的宗旨首先不是阐释世界、真实或其他什么，亦非自我呈现为某种巨大的能指方式，而是为过去和现在可掌握之言语增加某种轮廓”^[22]，“当



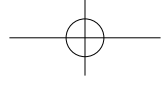
代小说的特殊性在于没有遮蔽，在于把维系在这种补充、这种轮廓之上的媒介功能主题化，并将其变成它‘重新进入’社会言语和社会再现之持久可能性的手段或机遇”^[23]。贝西埃所谓当代小说的媒介特性，就是媒介的形象化和游戏化，小说在编织各种不同媒介的陈述行为的过程中完成自身。贝西埃关于小说媒介性的观点，回应着巴赫金从修辞学角度对长篇小说语言形象的洞见。巴赫金在小说理论里认为，形成语言形象的前提就是社会杂语的存在，从说话人角度来看是不同的声音，在修辞学看来则是语言的形象，只有相异甚至冲突的声音才可能形成不同的语言形象，特殊的说话人或镶嵌体裁因此是构建语言形象的常用手法。在差异性话语的对话性以及问题域方面，贝西埃与巴赫金显然有共识，他认为，与19世纪小说和现代主义小说对媒介性的排斥相比，当代小说的媒介性意味着多元本体论和特殊的时间性，展现出一个多元空间和多重时间的世界，“对话主义和讽喻应该被承认为这种多重性的迹象”^[24]。比较而言，巴赫金的对话主义隐含着一个人文主义的作者形象，而20世纪形式主义批评的小说媒介研究则更具科学主义意识和本体论意涵。

当代小说多重空间并存，必然带来叙事的跨界问题，这突出地表现在自反性的转叙中。从20世纪70年代到2004年出版《转喻》，热奈特将对转喻的描述发展为小说叙事层次上的相邻性转换，即转叙，他强调转喻从修辞格到虚构的演变。转叙就是叙述转喻，即越界叙述，“彼一叙述内容中的存在体闯入此一（讲）故事 DIEGESIS……两个不同故事层面 DIEGETIC LEVEL 的混合”^[25]。转叙也称为作者转叙，作者变成自己所讲述的对象，作品因此跨越多个叙述层面。转叙的主导者可以是作者、叙述者、读者、人物等。转叙是叙事层对故事层的兼并拆分重组，也是对虚拟性的强化，指向新的小说认知领域和阐释方式。对小说媒介的研究最终会抵达对文学虚构性的反思。受后结构主义思想家影响，后经典叙事学与解构主义批评立场相同，都致力于对传统小说诗学的同一性追求的拆解，而将小说批评奠基于一种转喻性的差异性意义之上，比如对元小说、反讽、悖论、叙述短路、非自然叙

事、异质混杂形式等当代小说非同一性特点的高度重视。在这个过程中，形式主义批评也改变了文学批评自身的风格，出现了小说与批评的相互渗透，或者说文学批评趋向于写作本身。从德里达的批评散文到《S/Z》《恋人絮语》《小说与重复：七部英国小说》《解读叙事》等解构主义批评，罗兰·巴特所赞颂的“离题，散逸，漂移”^[26]的“文之悦”，已成为当代小说批评之批评风格和写作伦理。

从修辞学角度看，马克思主义、女性主义、后殖民主义、文化研究等意识形态批评大多延续19世纪社会学和历史哲学思路，将小说看作是人类社会的某种寓言。从卢卡奇到詹姆逊、伊格尔顿等西方马克思主义批评家都倾向于总体性、隐喻式地解读小说文本。比意识形态批评更注重隐喻式读解的是原型批评。弗莱的原型批评就建立在对文学的隐喻式解读上，以《圣经》和西方经典文学作品为源头，弗莱重新构建了一个动态循环的西方文学隐喻式象征批评体系。但20世纪80年代以来的意识形态批评拓展了基于地缘政治、性别、种族差异性的转喻性批评，20世纪形式主义批评无疑在其中起到了重要的形式引导作用。

1953年，罗兰·巴特在《写作的零度》中从古典写作与现代写作的表意方式出发，在古典与现代之间的断裂处，发现意识形态批评尚停留在古典写作的封闭阶段，不曾注意到语言的非自然之现代特征，以及语言、现实与写作的复杂关系，这也导致了意识形态批评本身语言的封闭性。作为马克思主义批评家，为了克服简单的机械因果律和文化工具论，詹姆逊很大程度上吸收了结构主义的概念方法，构建起辩证动态的形式意识形态批评观。文学文本被看作文学的一种机制，是作家与社会公众之间的谈判缔约场所，异质的传统文类、叙事形式与当代符码在文学文本内部融合在一起。批评不仅要揭示出文本是如何象征性地解决社会问题的，而且亟需进行符码转换来描述文学的社会中介过程，也就是发明或选择特定的符码，“以使用相同的术语分析和表达两种相当不同的客体或‘文本’，或现实的两个非常不同的结构层面”^[27]。詹姆逊吸纳了结构主义的形式研究方法，在巴特的二级符号系统上构建批评的转码层，一方面是涵盖包括结构主



义在内的形式主义批评方法，另一方面也是对卢卡奇围绕总体性概念的一性理论的完善，力图揭示审美形式的意识形态编码过程。詹姆逊的审美无意识理论将审美形式囊括为意识形态批评利器，把文化批评的机动灵活发展到极致。古老的文类批评也呈现出活力，詹姆逊的形式积淀模式意味着，“文类本质上是一种社会—象征的信息，或者用另外的方式说，那种形式本身是一种内在的、固有的意识形态。当此类形式在非常不同的社会和文化语境中被重新占用和改变时，这种信息会持续很久，但在功能方面却必须被算作新的形式”^[28]。这种批评将文类形式意识形态化，文类的丰富层次和功能被打开，缓解了机械因果论的草率直接论断。但同时詹姆逊也认为，“小说并不是一个有机统一体而是一种象征行为，而作为一种象征行为，它必须将异质的叙事范式统一或协调起来，尽管这些范式有其自己独特的、矛盾的意识形态意义”^[29]。正如詹姆逊试图融合马克思主义的意识形态批判与乌托邦冲动，他的文化批评是对马克思主义批评的审美意识形态阐释的发展，将局部的转喻分析与整体上的价值批判结合起来，丰富了意识形态批评的阐释层次与方法。

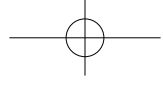
在小说诗学方面，当代意识形态批评的一大转变就是一步步从内容到形式上的包容阐释，从詹姆逊到朗西埃所作的就是这样一种结合与贯穿，美学革命的范围无限扩大，从文类、人物、情节、结构到语言、感性物质都被纳入审美意识形态领域，吸收了结构主义、后现代主义理论的马克思主义批评表现出对当代文学与文化的广泛阐释能力。同时应该认识到，20世纪当代小说的变化是小说批评更迭的深层次根源。当代小说在叙事上越来越复杂多变，文学的空间转向、跨媒介叙事成为常态，无论是詹姆逊的符码转换还是朗西埃的感性分配，都可以看作是对当代小说的积极回应。但无论如何变化，西方马克思主义的小说批评仍落脚在审美形式与社会历史的价值合一，回到文学的社会学意义和总体性视野，强化了批评的述行意义。

包括女性主义、新历史主义、后殖民主义在内的后现代主义批评，吸收了马克思主义的历史与美学的批评传统，在地缘政治、性别、种族的文化

冲突及融合中展开对小说的空间性和转喻性的研究。比如斯皮瓦克的《三个女性的文本与帝国主义批判》将19世纪的两个女性文本与20世纪后期的女性文本对读，在加勒比海与英国本土的殖民空间及性别政治解码中，突出了当代小说批评的转喻性和批判性。又如苏珊·斯坦福·弗里德曼进一步围绕性别、族裔、阶级等拓展了当代小说的空间诗学问题，她讨论当代小说的地区、民族、性别等地缘政治，认为优秀的小说总是能够穿越这些人类社会既有的物质、精神、身体等方面各种二元对立的疆界。小说的不同空间包含了不同的历史，是涵盖了时间的空间，小说穿越于这些空间的过程，就是情节以转喻的方式编织的过程。这些空间“包含了让各种不同文化的锐利锋刃——包括民族、性别、种姓、阶级、宗教、性活动方面的社区差异——并置一起的边界。它们对发生这些差异碰撞与融合、边界被跨越的接触地域做了转义处理”^[30]。弗里德曼的空间诗学与福柯的异托邦理论有相似的文化多元性追求，他们对当代小说的碎片式结构做出了充满后现代文化意涵的解读和总结，也启示了当代小说话语不断的跨界实践。

20世纪后期当代小说诗学的衰落其实代表着纯文学研究的衰落，文化研究可看作是对此状况的一种应对，文化研究通常在大众文化、通俗文学文本中寻找研究对象，展开泛文学研究。然而，文化研究自20世纪80年代以来的主导性地位也带来了文学研究的巨大危机，即文学批评为文化视野下的各种学科知识生产实践，作为文学学科的审美根基空洞化，文学学科本身地位尴尬。

就本文所关注的转喻而言，80年代以后的后经典叙事学、后殖民主义、女性主义等理论发展，给予了人们另一种思路，那就是从新的小说诗学模式看待当代文学特别是小说从一元时空向多元时空、从人类中心向后人类、从同一性向异质性、从必然性向偶然性、从隐喻式向转喻式写作的转变。面对萨尔曼·拉什迪《午夜之子》《撒旦诗篇》、罗贝托·波拉尼奥《2666》、唐·德里罗《地下世界》、里卡多·皮格利亚《人工呼吸》《缺席的城市》、石黑一雄《长日留痕》、威廉·沃尔曼《欧洲中心》等当代小说，跨界叙述、空间转



转喻与当代小说诗学

向、媒介性等批评术语显然有着极其贴切的文本来源。人们会意识到，当代小说面临的社会语境是如此不同，可以说是人类历史上变化最为剧烈的阶段，小说家不得不在影视、互联网、电子游戏、量子力学、生物技术、人工智能等一个多世纪以来科技和艺术的飞速发展中艰难寻找小说的生存空间，这意味着当代小说不能再固守 19 世纪以来以个人与现实世界的再现关系为中心的人类学写作范式。当代小说转向多维世界的时空扩容时，小说诗学也将不得不发生改变，从 19 世纪建立起来的人类学实证主义小说批评转向跨学科转喻式的当代小说批评，而文学批评也或许能由此完成重返文学文本现场的文化批评与审美批评的融合。这对当下中国的小说批评理论而言，亦不失为理路上的参照与启发，即一种以本土文学经验为发端，构建具有当下中文语境问题意识的更具开阔文化视野和融会意识的小说诗学。

[本文系中央高校基本科研业务费专项资金资助项目“后理论时代的作家批评研究（1990—2020）”（2020WKYXZX003）的阶段性研究成果]

[1] [25] 普林斯：《叙述学词典》，乔国强、李孝弟译，第 123 页，第 120 页，上海译文出版社 2011 年版。

[2] 《文学批评术语词典》，王先霭、王又平主编，第 244 页，上海文艺出版社 1999 年版。

[3] 维柯：《新科学》，朱光潜译，第 176 页，人民文学出版社 1986 年版。

[4] 亚理斯多德：《诗学》，《亚理斯多德〈诗学〉〈修辞学〉》，罗念生译，第 87 页，上海人民出版社 2015 年版。

[5] [7] [8] 亚理斯多德：《修辞学》，《亚理斯多德〈诗学〉〈修辞学〉》，罗念生译，第 336 页，第 342 页，第 145 页。

[6] 隐喻（metaphor），又译暗喻，艾布拉姆斯说，隐喻是“在字面用法中表示一种事物的词或短语，被应用于明显不同的另一种事物，而并无比较之意”。艾布拉姆斯、哈珀姆：《文学术语汇编》第 9 版，第 119 页，外语教学与研究出版社 2010 年版。

[9] 保罗·利科：《活的隐喻》，汪堂家译，第 60 页，上海

译文出版社 2015 年版。

[10] 茨维坦·托多罗夫：《象征理论》，王国卿译，第 393 页，商务印书馆 2004 年版。

[11] 弗洛伊德：《释梦》，孙名之译，第 94 页，商务印书馆 2016 年版。

[12] 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，第 223 页，江苏教育出版社 2005 年版。

[13] [14] 转引自戴维·洛奇《戴维·洛奇文论选集》，罗贻荣编译，第 112 页，第 113 页，中国社会科学出版社 2018 年版。

[15] [16] 戴维·洛奇：《戴维·洛奇文论选集》，罗贻荣编译，第 127 页，第 287 页。

[17] 托多罗夫：《〈文学概念〉及其他》，《巴赫金对话理论及其他》，蒋子华、张萍译，第 27 页，百花文艺出版社 2001 年版。

[18] 巴赫金：《长篇小说的话语》，《巴赫金全集》第 3 卷，白春仁、晓河译，第 50 页，河北教育出版社 2009 年版。

[19] [20] 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，《巴赫金全集》第 5 卷，白春仁、顾亚铃译，第 262—263 页，第 355 页。

[21] 约瑟夫·弗兰克等：《现代小说中的空间形式》，秦林芳编译，第 49 页，北京大学出版社 1991 年版。

[22] [23] [24] 贝西埃：《当代小说或世界的问题性》，史忠义译，第 42 页，第 42—43 页，第 49 页，北京大学出版社 2012 年版。

[26] 罗兰·巴特：《文之悦》，屠友祥译，第 29 页，上海人民出版社 2016 年版。

[27] [28] [29] 詹姆逊：《政治无意识：作为社会象征行为的叙事》，王逢振、陈永国译，第 30 页，第 131 页，第 135 页，中国社会科学出版社 1999 年版。

[30] 苏珊·斯坦福·弗里德曼：《空间诗学与阿兰达蒂·洛伊的〈微物之神〉》，《当代叙事理论指南》，詹姆斯·费伦、彼得·J. 拉比诺维茨主编，申丹等译，第 215 页，北京大学出版社 2007 年版。

[作者单位：华中科技大学人文学院]
责任编辑：何兰芳