

文学史叙事时间的再认识

乔国强

内容提要 一般认为，文学史中的时间就是按照文学史史实的时序排列下来的时间。其实不然。一切文学史都是经过文学史作者叙说而成的。这种“叙说”的特性决定了文学史的时间都是重新界定过的时间。这一新界定不仅表明文学史上真实发生的事件与文学史文本中排列的事件在顺序等方面的不同，而且还强调了文学史文本叙事时间结构量级的差异。从文学史三重模仿互动的角度看，文学史的写作过程其实就是一种通过有意味的“文学史情节”来叙说的过程，并且寄寓于文学史的叙事进程之中。这个叙事进程不仅包括文学史本身的叙说，而且还包括读者对这一叙说的理解和阐释。

关键词 文学史；叙事时间；文学史情节；叙事进程

我们在研究文学史的写作时有时会忽略文学史中的叙事时间问题。常识告诉我们，文学史之所以称之为文学史，即有“史”的存在，文学史的时间自然就应该是按照作品出版、文学思潮的出现、文学事件的发生等的时间先后顺序做出线性的排列。其实不然，任何一种文学史，从本质上说，都应该归类于叙事，即文学史作者对发生在某一段文学历史中的“事”或“事件”所进行的一番叙说。保罗·利科认为，叙事与时间之间存在着一种结构相互性关系，其呈现出来的状态是，“把时间看成是一种影响叙事性语言的存在结构；而叙事性又是把时间当作最终所指的语言结构”^[1]。也就是说，叙事性语言存在结构的构架与时间的构架密切相关，即“只有通过某种叙事模式叙说出来的时间才是人类的时间；只有成为时间存在的一个条件，叙事才具有意义”^[2]。也就是说，叙事都是受一定时间的牵制与影响的叙事。从这个角度看，文学史中的“时间”不再单纯是一个前后时间顺序的问题，还牵涉到某种叙事模式的问题。换言之，有不同的叙事模式，将会有不同的叙事时间的存在。反之亦然。

本文依据这种“结构相互性关系”原理，分析文学史时间诸种存在形式，论述文学史时间的内涵、存在方式以及对文学史叙事型构所产生的影响。

一 文学史的时间形式

文学史的时间形式大体上可以分为两大类：一是显性的文学史篇章结构的时间安排；二是隐性的与叙事语言、方式、结构等叙事性相关的安排。通常，文学史作者会按照一定的时间顺序来安排与文学史相关的作家、作品、文学事件、文学思潮、社会场景等。这种安排虽然是显性的，比较容易辨析，但是在这些显性的安排中，却隐含着许多不同量级的叙事性构建。这里所说的不同“量级”主要是指以下两种情况：一是指文学史的叙事时间结构量级；二是指时间的事实性陈述和虚构性陈述。

为何在“显性”的名目下还呈现出如此复杂的态势？这是由文学史的特殊性质所决定的。文学史中一些文学事件看似是按照时间顺序安排的，但是它们却与一般的线性时间顺序不一样：线性时间顺序是按照严格的时间先后顺序排列起来的，即真实发生的时间先后顺序；而文学史中的时间顺序虽也按照一定的时间顺序排列起来，但这种依据叙述层次和逻辑关系排列起来的历时性顺序结构，与真实的历时性顺序结构存在一定量级上的差异。即便是共时发生的两个或两个以上的事件，叙说中也会构建起一个具有先后顺序或因果关系的时间结构。

文学史的叙事时间结构可以分为两个层级：其

一是显性的，即文学史完全按照时间发生的先后顺序来安排文学史需要记载的诸多作家、作品、文学事件等；其二则是隐性的，即依据叙事语言、叙事方式、叙事结构、叙述层次以及逻辑关系而构建起来的一个时间结构。譬如，洪子诚在《中国当代文学史》^[3]开篇第一章写下的一段话，就显示出了这种时间结构在层级上的差异：“四五十年代之交，中国社会发生急剧变革。二次大战之后世界范围两大阵营对立的冷战格局，中国40年代后期内战导致的政权更迭，是这个期间发生的重大历史事件。”^[4]这段引文中提到的“四五十年代之交”和“二次大战之后”两句话，表达了两个类似的时间概念。即这两句话共同构成了第一层级的叙事时间结构——所叙事件的发生均在这一叙事时间结构之内。从实际时间上来看，这两句话的排列顺序并不表示两个不同的时间，而是相同或重叠的时间。这两句话还是这一段落甚或这一章节中一个带有统领意义的叙事时间结构。然而，假如从叙事层次和逻辑关系上来看的话，便会发现问题，即由这两句话所构建的时间结构有些不合常理。

按理说，从区域的角度来看，“世界范围”里“二次大战之后”，显然要大于“中国社会”中的“四五十年代之交”。区域先“大”后“小”，或者说用“大”来统帅“小”才符合逻辑。洪子诚之所以没有按照这样的时空逻辑来叙说，而是坚持把“中国社会”中的“四五十年代之交”这一时间，置于“世界范围”里“二次大战之后”之前，以此来形成首位叙事这样一种隐性叙事时间结构，是有着特殊的叙事层次和逻辑关系的考虑的：洪子诚要谈论的毕竟是中国当代文学史，他自然要以中国社会中的“时间”为首要的时间。这种由文学史作者根据叙事需要而构建的叙事时间，就属于是文学史叙事时间的第二层级。在这一叙事时间层级的框架下，洪子诚可以按照自己的叙事目的，将20世纪50、40和20年代三个不同时间放在一起叙说，并且还可以对这些“时间”做出自己的判断。正如他说：“四五十年代之交的社会转折，影响、推动了中国文学的构成因素及它们之间关系的剧烈错动。”^[5]这一判断还构成了文学史叙事时间的深层意义，即这个由文学史作者所构建的叙事时间，揭示了该时

间对文学史所产生的影响和赋予了文学史所应有的意义。从这个角度说，这个由文学史家构筑出来的叙事时间，是一种具有文学历史性的叙事时间。

文学史叙事时间的事实性陈述和虚构性陈述也构成了一个与上述不同的时间量级。事实性陈述主要指的是具体而准确地叙说文学史上所发生的文学事件、所出版的文学作品等。譬如，洪子诚在书中提到“1954年11月，中国文联和作协主席团联席会议做出的《关于〈文艺报〉的决议》”和“1955年5月，上述机构的关于胡风‘反革命集团’问题的决议”^[6]等，都是一种事实性陈述。虚构性陈述则有两种：一是指文学作品中所叙说的时间；二是指看似介于事实性和虚构性二者之间的事实性陈述，但其本质上却是属于虚构性的时间陈述，如上面所说的那种具有文学历史性的叙事时间。

在以上的这三种时间观念里，即事实性陈述时间、虚构性陈述时间和文学历史性的叙述时间，最后一种时间观念是最为重要的。因为在绝大多数的文学史著作中，不但是它构成了主要的叙事时间框架——构成文学史情节结构的主要时间线索并在很大程度上主宰着文学史的叙事进程，而且也是文学史得以顺畅叙说和表达文学史作者的文学史立场或价值取向的一个主要策略手段。有关这一点，从洪子诚在谈及“50年代的诗歌事件”时，对时间的策略性穿插安排上可以明显地看出来：他先是提到“1956—1957年的‘百花时代’诗歌的变革及其受挫”和“1958—1959年的‘新民歌运动’和新诗道路讨论”，然后又回溯“50年代中期的文学变革要求”，并进而又提及1957年《诗刊》和《星星》期刊的开放姿态，1958年经济、文化的“大跃进”，《人民日报》在4月14日发表的题为《大规模地收集民歌》的社论、4月26日周扬主持的中国文联、中国作协、民间文艺研究会的民歌座谈会，以及同年5月召开的中共八大二次会议等。^[7]显然，为了说明“50年代的诗歌事件”，洪子诚在此调用了大量与50年代这个时间概念相关的文学事件。而且对这些文学史事件的架构并不完全是按照线性时序来叙说的，而是依据文学史叙说的自身逻辑来构建这些事件发生的时间节点，以此凸显由这些节点性事件所构建成的总体社会氛围。换句话

说，作为文学史家的洪子诚，有些想法和观点他似乎不愿意直言，而是有意识地通过对发生在这一段时间内的一些相关文学事件的穿插与罗列，来暗示其文学史观和潜在的价值评判。由此不难看出，以上的时间结构，即经过文学史家重新架构过的时间结构，都是有意昧的时间结构，它承载着文学史家对这段文学历史的认知水准和价值取向。

这种由文学史作者按照叙述逻辑和意义表达而构建起来的时间结构，一方面，本质上是基于事实性陈述的时间，即文学史之所以为文学史，在真实的时间里发生的真实的事件还是最为重要的，只是由于在其构建中不得不出现在的主观性和叙事性而使其具有了虚构的特性；另一方面，这种表达主观性的叙事时间同时也隐含地表达了其当下性，因为文学史作者所做的一切构建都是基于其当下的阅读经验和认知。换句话说，文学史作者在写作过程中，尽管要遵循客观、真实的原则，但这种“真实”和“客观”不可避免地带有主观意志性，即文学史作者是按照自己的认知来观察、遴选和构建某些具有时间节点性事件，并按照自己的理解来对它们进行构建和叙说的。这样一来，必然会导致出现两个问题：第一，文学史作者所叙说的某一时间点上的事件并不是最为原初的事件，而是在一定程度上脱离或构建了新的与这一事件相互关系的事件；第二，站在当下这一时间点上看过去某一时间点上发生的事情，由于文学史家的站位、心境或认知的不同，对文学史的叙事便难以保持所谓的客观，即叙事因时间距离等而被赋予了新的涵义。

这样说是否意味着已经文本化的文学史与那个真实的、没有经过叙说加工过的文学历史有着巨大的分歧？就时间性而言说二者不可能完全重合，是毫无疑问的。但是，这两种文学史之间却是可以沟通和互指的，正如现象的时间观与宇宙的时间观是两个不同的时间观。现象的时间是微观而又具体的，而宇宙的时间则是宏观而又抽象的。我们可以从现象的时间推演出宇宙的时间；也可以从宇宙的时间来看现象的时间。文本化的文学史的时间观与历史上真实发生的那个文学史的时间观与此相类似，即通过彼此都能看到对方的影子。

这其实也说明了这样一个道理：文学史家所构

建起来的那个文学史与真实的文学史在很大程度上是不可能合一的，会存在某种距离或差异。这种距离或差异就是由“叙事”本身所造成的。文学史家为了尽可能地缩小这种由于叙事所造成的距离或差异，让所叙之事最大程度地接近事物的原始风貌，让读者感到所叙之人之事真实可信，他们往往会采用模仿的方式来叙说文学史上的人和事。这里所说的模仿当然不是原封不动地模仿，而是一种阐释意义上的模仿。它包含有两方面的意思：一方面是指文学史作者在对已经成为过去的人和事认知的基础上所进行的模仿；另一方面也是指文学史读者通过阅读对文学史文本中的人物、事件、观点等的认知。保罗·利科把这种阐释性模仿看作是一种现象，认为这种现象的模仿具有三重性，即模仿Ⅰ（即文本建构之前，特指行动世界，强调生活实践先于叙事）、模仿Ⅱ（即建构，主要指的是依据模仿Ⅰ而构成的叙事本身或作品文本）和模仿Ⅲ（即重构，是文本世界和读者世界相遇之处，读者通过阅读实现文本的回归）。不过，利科并没有论及模仿Ⅱ与模仿Ⅰ和模仿Ⅲ之间难以确定的关系，因为模仿Ⅰ中不仅存在文学现实，而且还存在包括党派、政治等在内的诸多现实；而模仿Ⅲ中不仅仅包括一般意义上的读者，还包括指导或管制一般读者阅读的监管部门等。它们直接或间接地影响了模仿Ⅱ对时间等文学史问题的表述。此外，模仿Ⅱ在对一些重要节点性事件进行叙说时，因考虑到模仿Ⅰ和模仿Ⅲ而故意回避这一重要节点性事件对文学史进程或具体作家的负面影响，从而会把原本具有多面性的时间“调节”成单一维度的时间。

以上三个模仿型构之间互相牵制、互相影响的复杂关系，足以说明文学史作者在当下对已经成为过去的时间进行叙说其实是一种历史的叙说，即是对过去这一时间的存在经过模仿这一“调节”过程后的叙说，而并非是原原本本地再现。从这个意义上说，这里所说的模仿带有某种主观感知性和倾向性的特征。这也决定了文学史的时间性结构问题只能是一个相对合理的问题。

这点不难理解，我们可从中国新文学史中有关周扬与胡风之间的现实主义之争中窥出某些端倪。从30年代“左联”开始，周扬与胡风就因对现实

主义理论的不同理解与皈依而产生了纠纷。这一众所周知的“事件”，按道理讲，应是文学史家重点着手处之一，即两人是如何由最初的观点之争上升成路线之争的，这场“争论”如何影响了中国新文学的发展进程和一些相关作家的创作乃至政治生命等，而多数文学史几乎一概选择轻描淡写或干脆不予置评。另外，多数中国新文学史，特别是80—90年代之前的新文学史，将30—40年代进行了地理上的和政治上的分割，只将解放区的文学写进文学史，而对国统区的文学创作，特别是那些被认为是“反动文人”的创作则涉及甚少。由此看来，中国现当代文学史的政治化其实就是模仿Ⅰ和模仿Ⅲ对模仿Ⅱ之间相互纠结、互动或影响的关系。

二 三重模仿互动中的文学史情节

从叙事角度看，文学史像小说一样也有情节。在小说中，同一个故事可以用多种方法来叙说，不同的叙说构成了不同的情节。文学史也是如此：同一个文学事件若采用不同的叙说，也可以构建成不同的文学史情节。而从阐释学的角度看，不管是小说的情节构建还是文学史的情节构建，都不仅依赖于叙说，而且还依赖于解读。叙说是一种言说行为，有一个与时间相关的过程；解读是一种精神活动，也有一个与时间相关的过程。这两种与时间相关过程的关联与互动，共同构成了文学史的情节。

叙述学界曾对情节有过多重界定，如有学者从叙事运动的角度，把情节分为两种：“改善”的叙事运动和“恶化”的叙事运动^[8]；也有学者从女性主义角度，把情节看成是性别构建的一种行为^[9]；有学者从阐释和心理或认知角度，把情节看成是制造意义的行为或精神构建或影响读者阅读的一种力量^[10]；还有学者运用可能世界理论，把情节看成是虚构和真实叙事世界的交互作用^[11]。但是，无论从何种角度界定，情节的基本概念指的都是时间顺序方面，因为情节都与讲故事和理解所讲的故事相关联，而讲故事和理解所讲的故事中就包含了时间的各个方面因素。从这个意义上说，讨论文学史情节，时间是其中的一个重要话题。

讨论文学史中的时间与情节间的关系，需要

分成两步：首先，需要重新界定一下文学史的时间——把过去研究文学史只研究文学史文本中的时间扩展到研究与整个文学史编写与阅读相关的时间，即将文学史史实中的时间、文学史文本中的时间以及文学史文本阅读中时间都包括进来；其次，再考察这一重新界定的时间在构建文学史情节中的作用与意义。为了更好地说明问题，本文拟以利科的三重模仿理论为基础来展开这一讨论。

从阐释学的角度说，利科提出的三重模仿之间的互动是构建文学史情节的重要动力之一。三重模仿之间互动的结果构成了现实世界、讲故事和理解所讲故事的一个完整的时间链。文学史的情节是由模仿Ⅰ和模仿Ⅲ与模仿Ⅱ的互动和进行的内、外部“调节”中而构建起来的。从这个意义上说，模仿Ⅱ即文学史文本中的时间是一种经过与模仿Ⅰ和模仿Ⅲ互动和调节之后的时间。这样说有两层意思：其一是说模仿Ⅱ中的时间概念是文学史作者依据模仿Ⅰ（主要指文学史实与社会语境）中的时间经过精心设计和构建好的时间；其二是说文学史文本读者在阅读中会参照模仿Ⅰ来认知和评判模仿Ⅱ中的时间。这种认知和判断在一定程度上会影响或改变文学史作者，从而影响或改变模仿Ⅱ。

如果这个假设成立的话，将模仿Ⅰ和模仿Ⅲ加入进来之后，文学史的时间跨度不仅从模仿Ⅱ（文学史文本）向模仿Ⅰ和模仿Ⅲ两边延伸，而且还在不同程度上分别改变了模仿Ⅰ、模仿Ⅱ和模仿Ⅲ中的时间。从三种模仿形成相互融合、影响的角度来研究模仿Ⅱ，就不是“只把文学文本作为唯一的操作概念”，而且还“关心的则是重构操作的整个弧线”^[12]，即包括与阐释相关的作品、作者以及读者在内的全部因素。事实也的确如此。一部文学史不仅指印刷出版的文学史文本，还指未写进文学史文本的那些社会现实、基本史料以及文学史出版后的阅读与接受情况。譬如说，该如何排列这些事件的时序，不仅要依据模仿Ⅰ即客观现实，而且还要考虑模仿Ⅲ的诉求。这样一来，模仿Ⅱ即文学史文本中事件的时序安排实际上是在模仿Ⅰ和模仿Ⅲ的互动中完成的。

我们可以设想，假如洪子诚写作和出版《中国当代文学史》这本书不是在21世纪的前十年，而是在

更早一些时间写的，或许会是另外一种写法。不可否认，模仿 I 与模仿 III，特别是模仿 III 对洪子诚写作具有十分明显的影响。所有这一切的互动与影响共同构成了这本书写作“重构操作的整个弧线”中的大故事情节。而在这个大故事情节中，又嵌入了许许多多小的故事情节。譬如，洪子诚为何与陈思和不同。陈思和把五四新文学当作中国当代文学史的逻辑起点，洪子诚则把这一起点放在 50 年代^[13]。洪子诚的中国当代文学史上编是以 50—70 年代为一个时间单位、下编又只以 80—90 年代为中国当代文学史的下限，这种时间划分想说明什么？具体说，洪子诚是如何遴选史料、如何写作初稿，出版社如何审稿、报批、出版的？读者又是如何接受的？所有这些都与写作和出版相关的理念、过程等，在多重模仿的互动中，分别组成了一个富有时间节点的故事情节。

毫无疑问，时间在这里起到了重要作用，成为编撰中国当代文学史故事情节的动力和贯穿始终的红线。从这个角度讨论，我们可以清晰地看到现实中事件的时序、时间结构与文学史文本中叙说事件的时序和时间结构是不尽相同的，有时还会有很大的差别。同样的文学史史实采用不同的叙说方式构建起来，构成了不同的文学史情节，并在一定意义上反映了文学史情节的复杂性。

从阐释学角度看，文学史与一般的编年史不同。编年史的主要特点之一是按照事件发展的先后顺序来记载历史事件，而文学史则不仅要按照一定的时序来构建文学发展的脉络，而且还要表达文学史作者的人文情怀、道德、思想观念以及政治立场等。换言之，文学史中包括时间在内的任何一种安排和表达，都或多或少地体现了作者预设的文学史观。

正如前文所说那样，文学史中的时间划分与一般编年史中的时间划分是不一样的。后者是按照年代或朝代顺序来进行划分和叙说的，所以在行文时不必考虑时间的调节问题；文学史除了需要按照一定的时间顺序来安排文学事件等外，在具体行文中还需要对时间做出精心的“算计”，以便划分好文学史的时间单位，并根据叙说的逻辑和价值取向来确定文学事件在文学史叙说中的时间结构或时序、时长、时频并需要调整叙说的时间策略等。可见，所谓的“算计”时间，其实是在“算计”文学史的

故事情节，即文学史作者通过采用省略或嵌入某些时间节点、缩小或扩大某些时间距离，勾连一些看似相去甚远的某些时间节点或按照写作意图故意构建对称或不对称的时间板块等方式，构建出一些让读者感到错综复杂，却又富有因果关系的故事情节。在此基础上，文学史作者还可以根据需要再嵌入性格各异的人物和意味深长的事件，从而让故事情节变得愈发跌宕起伏，引人思考。

为了更好说明以上内容，即文学史作者所制定的时间框架与文学史故事情节构建之间的关系，我们还是回到洪子诚的《中国当代文学史》中来，仍然以在第一部分中所引用的洪子诚的那段话为例。在这段引文中，20 世纪 20 年代、40—50 年代不是按照时间出现的先后顺序排列的，而是被洪子诚以倒叙或交替的方式安排在叙说中，即原来的自然时序被打乱，读者看到的是几个与原来时间节点不同的时序。从文学史的构建角度看，这种时序的重建有多种作用。其中，最为重要的作用是，这种通过“调节”而完成的时序与自然时序相比，能塑造出更有张力和更富内涵的故事情节。洪子诚之所以要把文学史的自然时序，“调节”成几个时代互相穿插、交替，也就是非自然时序，其实是有自己的想法的。由于种种原因，他可能有一些观点不便直言。而如果彻底不说，又没有办法完成这段文学历史的写作。无奈中，只好通过对 40、50、30 和 20 年代的一些社会政治事件、文学事件的穿插、回溯来构建起一个特殊的时间框架——这个框架自身暗含着是非曲直的功能。所以说，这一时间框架，从表象看浮现出来的是故事，而隐含在故事背后的是具有一定意义指向的情节。这从洪子诚在谈及当代的政治抒情诗时可以看出：

广义地说，50—70 年代的大多数诗歌，都可以称为“政治诗”：即题材、视角的政治化。……这一个概念大约出现在五六十年代之交，但其典型样态在五十年代初（甚至更早时间）就已存在。……从艺术渊源上说，政治抒情诗接受的影响来自两个方面。一是中国新诗中有着浪漫风格的诗风……当然，更直接的承续是 30 年代的“左联”诗歌，和抗战期间大量出现的鼓动性作品。另一是接受西方 19 世

纪浪漫派诗人。^[14]

为了说明当代“政治诗”的发生与发展的来龙去脉，洪子诚先后提到了不同时期的一些时间节点。他的叙说方法颇为有趣，由“50—70年代”这一更晚一些的时间点出发，一直往后倒叙。这个倒叙的时间链基本上按十年为一个计算单位。与50年代相关的，他前后提到两次。这是可以理解的，因为他谈论的是其心目中的中国当代政治诗。在50年代之后本该提到40年代时，他却突然用嵌入的方式，以“甚至更早时间”一语略过，然后直接跳到了五四时期、30年代和更为久远的19世纪。

这种时间上的跳跃是一种有意味的跳跃。按理说，40年代的文学现状对中国当代政治诗写作有巨大、深远而又直接的影响。洪子诚的略过不是一种无意识的疏忽，而是一种经过精心设计后的有意回避。这一方面说明他采用的这种时间倒叙并不完全是一种线性的和时间结构均等的倒叙，而是主观上经过有目的的调节而组织起来的；另一方面也揭示出所有调节的时间，都是一种三重模仿互动中的存在时间（这里主要是指模仿Ⅲ对模仿Ⅰ和模仿Ⅱ的影响）。这两方面互动结果，最终以这种方式体现在洪子诚对这一段政治诗的叙说中，即他以调节时间的方式，构建出一个有些残缺的时间结构，并由此而演化为符合其叙事逻辑的故事情节，以此来表达或被迫表达了某种欲说还休的意蕴。

除此之外，洪子诚所构建起来的这个有些残缺的时间结构，还有着另外的一层意思。30年代的政治诗与50年代的政治诗虽然都可以冠以“政治诗”这样一个名称，但是这二者间却有着本质性的不同。这个不同不仅是指其写作时代背景的不同，更是指其价值取向的不同。洪子诚不提40年代，有可能是想通过逾越40年代，让50年代的政治诗与30年代或更早的一个时期、一些流派相关联，来达到模糊30年代和50年代这两个时期政治诗不同性质的目的。正常情况下，文学史写作不能为了叙说的通畅或某一叙说目的，而有意识地忽略一个至关重要的时期。所以说，这种通过忽略或淡化某一时间节点而构建起来的文学史情节，看似波澜不惊，但却能折射出叙说者的写作策略和文学史观。

面对这种通过忽略某一时间方式来写就的文学

史，一般读者是可以理解的，毕竟不能要求每个文学史家都必须硬碰硬地面对历史，何况有时也不具备这种硬碰硬的条件。这种有意识地忽略某段时间，会在一定程度上掩盖了文学历史的真相。从这个层面上说，文学史写作中所处理的时间应该是一种面向读者的“公众时间”，而非个人的“普通时间”^[15]，即应该在最大程度上客观真实地反映历史的原貌。任何对时间的不当删减或关联都会在一定程度上弱化这一“公众时间”的功能，有时甚至会遮蔽或歪曲这一时间所蕴含的真实历史意蕴。

除了采用上面提到的文学史时间的增减之外，文学史的情节结构还可以利用文学史的双重时间结构来进行构建。所谓的双重时间结构指的是叙事时间和按自然时间顺序排列的时间，这两种时间的关联和互动共同构成一种情节的双重时间结构。^[16]叙事时间指的是在文学史叙说中，按照不同的时序、时长、时频等的比例，把按照自然时间顺序排列的时间和不是按照自然时间顺序排列的时间合理调配起来的时间。这种叙事时间在帮助构成变化多端的故事情节的同时，也从另一个方面说明了文学史情节既有其真实性的一面，也有其虚构性的一面。假如不是按照自然时间顺序排列的时间在文学史中出现的过多，其虚构性就占据了主要的地位；反之亦然。另外还有一种较为普遍的现象是，即便是完全按照自然时间排列的文学史实，因史实的时序、时长以及时频排列原因，也难免其具有一定程度上的虚构性。譬如，洪子诚在《中国当代文学史》第三章第一节中，虽说几乎完全是按照自然时间将发生在50年代这一期间的“频繁的批判运动”中的事件排列起来的，但这种排列在展示其文学史实真实性一面的同时，也具有其虚构性的一面。说其真实，主要是指书中所列的单个事件是真实发生的；而说其虚构，则主要是指这些事件的排列虽然在时间上是依次，但是在因果关系或承续关系上并不一定是真实的或不一定全部是真实的，至少有一部分是不真实的。因为所有的事件都有其具体的因果，忽略这些具体因果而简单地按时间顺序直接将个体事件衔接起来，虽说有行文简洁的好处，但却掩盖了那些个体事件的（部分）真实性。

还有一个较为普遍的现象值得注意。许多文学

史作者构建的叙事时间并不是完全按照一定比例来安排自己的叙说,而是采用了倒叙、多叙、嵌入、增加或减少时长等多种方式,来凸显或弱化某一事件在文学史中的重要性或关联关系,在增加了叙说张力的同时,也彰显了文学史作者的文学史观。

三 作为时间的叙事进程

这里所说的叙事进程是指文学史时间诸多表达中的一种。詹姆斯·费伦给叙事进程下的定义是:“把叙事当作一个具有动力的事件,即一个通过时间让讲述和接受双方都必须动起来的故事。”^[17]这个界定牵涉到叙事的许多方面,如叙事动力、讲述与接受之间的互动关系等。而关联起这些方面的介质则就是时间。时间串联起各项叙事要素,并且在时间的推进中完成整个叙事任务。

那么,应该如何来理解时间在串联起各项叙事要素与完成整个叙事任务中所起到的作用及其运行的内在机制?结合费伦在其他场合中的论述,可以从以下三个方面来加以理解:(一)费伦把叙事活动看成是“综合了两个动力的系统:一个掌控叙事的内在逻辑,即从开始到中间再到结束逐步展开的叙事进程;另一个掌控读者对这一展开而产生的兴趣和反应。”^[18](二)如果要想使讲述者和接受者的双方都能够动起来,作者需要在叙述中制造出某种不稳定或张力,以此来催生这个叙事进程并让这个进程得到发展。一般说来,制造这种不稳定或张力的途径有两个:一是“指未确定事件中的故事因素,特别是指人物及其所处环境”^[19];二是指“未确定的话语因素,其中包括价值、信仰、观点、知识、期待”等。^[20](三)这一个方面其实是针对费伦提出的两个动力系统之一即“掌控读者对这一展开而产生的兴趣和反应”的进一步说明:读者对叙事进程的反应主要包括叙事中的模仿、主题以及综合因素三个方面。其中,读者对叙事模仿因素的反应主要是指叙事中“介绍的人物和世界是否与现实中的一样”;对主题因素的反应主要是指读者“对叙事中人物的概念功能、文化、意识形态、哲学、伦理等问题感兴趣”;对综合因素的反应主要是指读者,“对人物和作为人工构建的更大一些

的叙事感兴趣”^[21]。费伦让读者参与到叙事进程中来,即读者也成为叙事进程中的一个重要要素,主要是从认知角度考虑的。这一考虑是具有革命性的,即它不仅拓展了叙事进程的疆界,增加了叙事进程中的叙事要素,而且还延伸了整个叙事进程的时间和对叙事进程的认知。

费伦对叙事进程所做的这些多方位阐释,为解读文学史叙事进程提供了一个很好的路径。我们可以先从他提出的两个叙事动力系统入手,即通过观察这两个动力系统来看文学史作者是如何通过引入不稳定或张力因素来推进文学史叙事进程的,然后再藉此推演出文学史作者的时间观和价值取向,以及读者对这些不确定因素的认知等。还是以《中国当代文学史》为例,看一下洪子诚在文学史叙事中是如何构建这两个动力系统的,以及在这两个动力系统中如何制造不稳定性或张力的。

从时间上看,《中国当代文学史》的内在叙事逻辑是沿着50年代以来中国文学发展的脉络写下来,直至90年代末。但是,这一书写的逻辑起点却不是在50年代,而是40年代。这样一个逻辑起点很容易让读者产生这样的理解:50年代以来的中国文学是承续了40年代的文脉,或至少是部分地受到40年代文学及其相关文学思潮、意识形态领域斗争或政治运动的影响。无疑,这样一种往上追溯式的关联就给50年代文学的起点和发展的内涵,增添了某些不稳定的、具有张力的故事因素。这容易理解:毕竟40年代的文学、生活和政治天地都与50年代以后有所不同。正是这种“不同”,给50年代后的文学史叙事带来了某些张力或者说是不稳定的故事因素。

构成一部文学史叙事进程往前发展的主导动力因素,就是这些不稳定的故事因素。这一点在《中国当代文学史》一书中表现得非常明显。通读《中国当代文学史》,会发现构成该文学史的基本动力因素就是我们所说的那个不稳定的故事因素。

该文学史的第一章是专门来讨论40年代文学的。作者在该处分别叙说了“40年代的文学界”、“左翼文学界的‘选择’”、“毛泽东的文学思想”以及“‘文学新方向’的确立”等。在一部以50年代为起点的“当代”文学史中,拿出了一个个章节的篇

幅来论述 40 年代的文学状况，值得令人深思。此外，在接下来的三章中虽然开始讨论 50 年代的文学了，但是作者在行文中不断地回溯 50 年代之前与文学相关的人物与事件。如在第四章第四小节谈到了“‘七月派’诗人的遭遇”。按道理讲，一部讨论 50 年代以来的中国当代文学史在谈到这类话题时，读者期待更多的是“七月派”诗人在 50 年代以后的遭遇——毕竟他们是横跨了两个时代的诗人。然而，洪子诚在此却并没有按照读者的期待去写。而是在罗列了阿垅、鲁藜等二十位诗人的名字之后，笔锋一转，引入了“在 40 年后期已受到有组织的批判”^[22]的艾青和胡风。这一出其不意的引入，在给叙述 50 年代“‘七月派’诗人的遭遇”的故事中，平添了“未确定事件中的故事因素”和“未确定的话语因素”的同时，也给读者理解这些诗人的遭遇增加了一些不确定性因素。

另外，洪子诚在该处还特意提到胡风写于 1949 年 11 月的“英雄史诗五部曲”，并借此点评说“长诗虽然热烈赞颂解放区、毛泽东和新中国的诞生，但对中国近现代历史的认识和想象，对历史所做的叙述，显然与已经确立的叙述方式存在很大差距”^[23]。这句引文颇有玄机，即一句原本并不长也不复杂的话，由于使用了一个“虽然……但……”这样含有不确定话语因素的句式，从而让整个叙述充满了不稳定性和张力。读者读到这里，极有可能会产生这样的一些疑问：这首“热烈赞颂解放区、毛泽东和新中国的诞生”的长诗，为何却“与已经确立的叙述方式存在很大差距”？这个“已经确立的叙述方式”是什么？这个“叙述方式”是何人提出的？又是如何形成或确立的？它与“解放区、毛泽东和新中国的诞生”是一种什么样的关系？这些问题再次给“‘七月派’诗人的遭遇”这一话题的叙事进程，增添了许多不稳定的因素，让读者很难判断或不好直接判断“‘七月派’诗人的遭遇”的性质、对文学史发展走向的影响等。抑或说，任何一种判断都有可能超出文学的范畴并触及一些极为敏感而又不便言说的问题。

应该说，构成这一部分叙事进程中最大的不稳定因素或张力，是落在了这一节的结尾处，即以荃麟为代表的胡风批判者和该文学史读者在认知胡风

事件时所出现的差异。从叙事进程的角度分析，这一章的结尾处可分为三个层次：洪子诚先是摆出胡风在 1948 年发表的言论，即“诗应该是对于人民受难的控诉的声音，是对于人民前进的歌颂的声音，诗应在前进的人民里前进。”^[24]这段引文中关键性词语应该是“诗”和“人民”。胡风对这两个关键词的解释是，诗“在前进的人民里面前进，并不一定是走在前进的人民的中间了以后才有诗。”而“人民”就“在你底周围。”^[25]对于这样的表述和解释，除非是十分了解胡风提出这些主张背后的故事，否则普通的读者恐怕看不出有何不妥。然后，在没有做出任何过渡性的叙述情况下，洪子诚就以客观之口吻评点了胡风的这番话：“在这里，胡风对抗了‘题材决定论’，强调了诗人的‘主观精神’的质量在创作中的重要性。从当时的历史情境而论，这些言论，也是正对与工农‘斗争生活’有更多关联的‘解放区诗歌’在当时已形成的垄断地位的。”^[26]显然，这一评点看上去似乎并不带有主观评价的意味，只是陈述了胡风在当时所处的情境。然而，在这种貌似客观陈述之中留置了悬念，为接下来引用荃麟批判胡风的话做了铺垫。

至此，这一部分文本的叙事进程在引用荃麟的话中戛然而止了，整个章节就结束了。不过，作为文学史的叙事进程其实还远远没有结束，还需要《中国当代文学史》的读者来完成对胡风、“七月派”、荃麟等相关史料和该书作者洪子诚的认知。

上述叙事进程的分析表明，洪子诚在对这个文学事件上的叙述上花费了一番心思：他先是引用胡风的话来阐发自己的诗学主张和立场，又引用了荃麟的话来对这一主张和立场进行批判。这样的引文毫无疑问构成了这一部分叙事动力的不稳定因素。尤其是荃麟的那句“对于革命仇恨的火焰的燃烧而已”^[27]，在给读者诸多思考的同时，也留置下了许多悬念。假如说胡风也是当初革命的一份子，他为何还要仇恨革命？他的仇恨火焰因何而燃烧起来的？燃烧起来之后呢？最后终结的只有燃烧着的仇恨？是否也有其他的人或事也随之一起终结？

这两段引文的非同质性和随之而衍生出来的问题，说明阅读认知的张力并没有随着叙事进程的结束而减少，反而却像滚雪球似地增多了。因为对这

段文学史有所了解的读者还知道，荃麟并不是第一个站出来批判胡风的。早在1958年，即荃麟撰文批判胡风的六年之前^[28]，舒芜的文章《从头学习〈在延安文艺座谈会上的讲话〉》就被《人民日报》转载了。转载的“编者按”指出，胡风的文艺思想“是一种实质上属于资产阶级、小资产阶级的个人主义的文艺思想”^[29]。此外，与胡风相关的事件还有不少，如他与周扬之间的矛盾、1955年全国人大常委会做出批捕的决定等，这些为大家所广为熟知的事件虽然在叙事的进程中被省掉或忽略了，但是这些潜在的事件非但不会被读者们所遗忘，而且还会作为一种背景或事件参与了文学史叙事的重建。从这个角度讲，文学史叙事进程既是指与叙事相关的文本内的时间安排，也是指与认知相关的文本外的阅读与接受。它会随着文学史料的不断发掘和读者的不同时代的诉求而呈现出文学史文本叙事与文学史读者认知相互作用的一种动态叙事构建。

这种读者在理解和接受一个文学史叙事时，会自觉不自觉地把自我的叙事框架带入的特点，决定了在整个文学史的叙事进程中，读者是异常重要的一环。其重要性表现在，他们的解读全部或部分地填充了作者写不出来或不便写出的内容，而形成了一种对这一叙事进程的认知性张力；其次，读者的参与不仅使文学史叙事进程更加完整，且也使这一进程变得更复杂化和更具有时代性特征。

综上所述，文学史的叙事进程是一个颇为复杂的系统工程，它与文学史自身的那些史料、人物以及历史场景密切相关。但是，该进程又不完全是由这些人物、事件或客观史实所构成的，而且还由文学史作者的文学史观、预设的认知期待，以及对史料的主观选择、对叙事结构和叙说方式的设计安排，以及读者的参与等所构成的。有时文学史的叙事者甚至出于某种现实性考虑，不得不有意识地让原本应该完整的叙事进程变得不那么完整或残缺，有时还不得不借助于暗示、隐喻等手法，但不管怎样，这种非完整的或隐喻性的叙事进程自身也能折射出某一段文学史故事情节的复杂与无奈。

Richardson (ed.), *Narrative Dynamics*, p.35, 41, 43-44. Columbus: The Ohio State University, 2002.

[2][12] Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol.1, trans. K. McLaughlin and D. Pellauer, pp.52, 53. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.

[3] 本文以洪子诚的《中国当代文学史》为例证，主要考虑到集中引用能更好地体现出一位文学史家的史学观念以及框架结构，而不是说只有这一本文学史才符合本文的论述要求，这是需要特别说明的。

[4][5][6][7][14][22][23][24] 25[26][27] 洪子诚：《中国当代文学史》，第3页，第3页，第25页，第77—80页，第81页，第66页，第66页，第67页，第67页，第67页，第67页，北京大学出版社2010年版。

[8] Claude Bremond, “Morphology of the French Folklore”, pp.274-276. *Semiotics*, 2, 1970.

[9] 参见 Nancy K. Miller, *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel, 1722-1782*, New York: Columbia University Press, 1980.

[10] 参见 Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol.1-3, trans. K. McLaughlin and D. Pellauer, Chicago: University of Chicago Press, 1984-1988. Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.

[11] 参见 Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.

[13] 参见陈思和：《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社1999年版。

[17][18][19][20][21] James Phelan, “Narrative Progression,” in Brian Richardson (ed.), *Narrative Dynamics*, p.211, p.359, p.359, p.211, pp.359-360. Columbus: The Ohio State University, 2002.

[28] 参见荃麟：《门外诗谈》，《诗刊》1958年第4期。

[29] 见《人民日报》1952年6月8日。

[作者单位：上海外国语大学犹太研究所]

责任编辑：吴子林

[1][15][16] Paul Ricoeur, “Narrative Time”, in Brian