

# 奥尔巴赫作为方法：浦安迪的摹仿叙事理论建构

王怀义

**内容提要** 浦安迪在批判吸收奥尔巴赫摹仿理论的基础上，建构了系统的摹仿叙事理论：将奥尔巴赫《摹仿》一书中的“现实的再现”命题作为中国古典小说的美学基础，提出“摹仿叙述文”概念，概括出明清叙述文学以抽象原则创造形象体系的特点；在改造奥尔巴赫理论核心概念 figure 的基础上，提出“形象重现”理论并将其作为修辞机制，分析明清叙述文学意在反讽的美学原则；以奇书文体对自我意识的表现及其悖论形式为视点，概括 16 至 19 世纪中国小说从摹仿到超越摹仿的发展历程，完成了其理论体系的建构。以奥尔巴赫为视点，探寻浦安迪中国叙事理论的建构过程和思想来源，对中国文学研究和理论建设有重要的启发意义和价值。

**关键词** 摹仿叙述文；形象重现；超越摹仿；自我意识；叙事理论

浦安迪（Andrew H. Plaks）对《金瓶梅》《红楼梦》与中国古典小说的研究具有世界性影响，他对中国叙事传统的分析，至今仍是这一研究领域中最重要理论成果之一。笔者认为，浦安迪不仅是一位具有中西比较视野的文学史家，更是一位具有原创性和体系性的文学理论家。本文将他的理论体系概括为“基于摹仿的中国叙事理论”。之所以如此命名，不仅是因为他在著作中反复征引了奥尔巴赫（Erich Auerbach）的名著《摹仿》（*Mimesis*）一书及其他著作，而且还因为他以之为基础综合吸收了亚里士多德、弗莱、韩南以及《周易》《文心雕龙》等众多不同性质的摹仿理论，这使他的理论体系充分体现出摹仿论的特质，故可进一步将之命名为“摹仿叙事理论”。

各种迹象表明，奥尔巴赫的摹仿理论对浦安迪叙事理论的形成有重要的启发价值，这一点学界迄今尚未提及。浦安迪对奥尔巴赫思想的转化性创造一以贯之，持续三十余年。早在 1971 年完成的博士论文《〈红楼梦〉的原型与寓意》（*Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*，下文简称“博士论文”）中，浦安迪就引述了奥尔巴赫的《摹仿》和《中世纪文学中的预表象征主义》（*Typological Symbolism in Medieval Literature*）两部

论著。1974 年，浦安迪撰写了《通向中国叙述文学批评理论》（“Towards a Critical Theory of Chinese Narrative”，下文简称“《通向》”）一文，两次引述奥尔巴赫《摹仿》一书。在 1987 年出版的《明代小说四大奇书》（*The Four Masterworks of the Ming Novel: Ssu ta ch'i-shu*，下文简称“《四大奇书》”）一书中，浦安迪引述了包括《摹仿》在内的奥尔巴赫的两部著作。在《前现代中国的小说》（2002）一文中，浦安迪引述了《摹仿》一书第 8 章，用以分析中国白话小说在“现实的再现”方面的艺术特点，这一术语来自奥尔巴赫著作的副标题。以奥尔巴赫摹仿论为视点，探寻浦安迪中国叙事理论的建构过程和思想来源，揭橥这一理论体系的内在架构和运作机制，评估其适用范围，对中国文学研究和理论建设有重要的启发意义和价值。

## 一 摹仿叙述文

早在 1974 年，浦安迪就意在建构一种新的关于中国叙述文学的理论，即以奥尔巴赫为中心、以摹仿论为思想基础的中国叙事理论。浦安迪的思想来源有三：韩南的“模拟情境”（simulated context）概念、弗莱和亚里士多德的“行动之摹仿”

(mimesis of action) 概念, 以及奥尔巴赫的“现实的再现”(representation of reality) 思想。这三者的思想基础均为摹仿论。浦安迪首先指出,《文心雕龙·原道篇》将文学看成是对自然现象和模式的摹仿的观点, 与西方以亚里士多德《诗学》摹仿论为基础的文学理论之间存在相似之处, 但二者均无法对中国叙述文学传统的结构模式与核心思想做出合理解释。为此, 浦安迪首先借用了奥尔巴赫的理论概念。浦安迪指出, 奥尔巴赫和弗莱所使用的亚里士多德的这一概念, 虽然并不完全适用于中国叙述文学, 但与中国叙事传统之间仍存在可转换、融通之处。在谈到中国叙事文学存在文言和白话混用的情况时, 浦安迪提到奥尔巴赫提出的文体混用理论, 并结合其对高雅文体和通俗文体之区分, 对文言和白话两种叙事文体的特点进行了推测性概括: “使用方言或白话进行创作的作品一般是更有摹仿性、个体化因此也更为通俗的作品, 使用文言创作的作品则需要更多严肃的修辞, 体现出文人对伦理道德和形而上学的迷恋。”<sup>[1]</sup> 浦安迪此文通篇都在使用摹仿概念对中国叙事传统形成的文化环境、哲学基础及其发展变化等进行分析, 具有鲜明的理论建构色彩。

在《四大奇书》第1章, 浦安迪借助奥尔巴赫拈出“摹仿叙述文”(mimetic narrative)<sup>[2]</sup> 概念, 以界定、描述明清之际的奇书文体及其创作。在《通向》一文中, 浦安迪将之称为“事件的摹仿性再现”(the mimetic presentation of events)<sup>[3]</sup>。在论述中, 浦安迪频繁使用 mimesis 和 mimetic 等词对本时期的八股文、书画艺术以及诗歌、小说和戏曲创作中“摹仿范文”的现象进行分析, 这些作者以前人创作为基础提炼出一整套的文法、规则、程式, 在理论方面则形成了系统的拟古主义思想, 从而为自我创作的顺利展开和完成提供了便利。由于自我意识的觉醒, 这种以摹仿为基础的创作, 与作家的想象力、独创性之间并不存在隔阂, 人们似已普遍认为, 两者可较好实现融合并为顺利完成创作提供帮助: “相当一部分理论家强调, 通过摹仿掌握诗歌形式方面的特点, 并将之作为自我表达的路径之一, 而其他人则强调创作应该直接表达自我感受。实际上, 这两种因素都应该被

包括在诗歌的创作过程中。”<sup>[4]</sup> 为反驳将二者对立的观点, 浦安迪进一步指出: “‘传统’(orthodoxy) 与‘拟古主义’(archaism) 这两个术语可能被理查德·林恩(Richard Lynn) 和其他人错误地使用到对于‘复古’(fu-ku) 问题的研究中, 并产生一种误导: 人们经常暗示对古典模式的拥护与自我诗意情感的表达之间存在严格的对立。”<sup>[5]</sup> 林恩等人的做法是浪漫主义以来以康德美学为代表的艺术观和美学观的反映, 他们将天才、独创与摹仿对立起来, 认为二者不可调和。这种观点忽略了古典传统对作家创作的重要性。对中国古代作家和艺术家来说, “摹”“仿”“拟”“临”一直是他们创作的基本观念和方法。浦安迪通过对明代时文、诗歌、戏曲、绘画等创作的考察发现, 明代学者和艺术家能很好地处理二者之间的关系。因此, 他在注释中表达的观点正是对西方现代美学观念贬抑摹仿的传统予以拨乱反正。

浦安迪对六大奇书思想内容的分析, 基本延续了社会历史批评和反映论的方法, 即将16至18世纪社会经济文化变化以及这一变化对哲学和思想界的影响与奇书文体的创作、阅读联系在一起思考。这种思想和研究方法基本上是摹仿论的变体, 所以他使用了“小说作为影照真实世界的镜子”<sup>[6]</sup> 的标题。浦安迪认为, 晚明时期社会经济、政治、思想的变化, 使此前诞生于民间传统的著作及其表述方式被文人群体吸收并改造, 从而形成一种可以称之为“摹仿叙述文”的新文体。浦安迪以肯定的语气指出, 这种精致的白话文小说准确反映了那个时代社会经济、政治和思想文化的变化, 换言之, 这些小说也是这种变化的直接产物。在此基础上, 浦安迪认为, 王阳明心学和“四书”提出的关键概念和观念, 在这些小说主人公身上也得到了深刻体现, 也就是说, 它们为这些摹仿叙述作品奠定了认识论的基础, 从而将抽象真理通过人物和事件体现出来。这从一个侧面证明奇书的作者和欣赏者只能属于文人阶层。值得注意的是, 在谈到抽象真理与奇书文体之关系时, 浦安迪指出, 他的这种分析方法受到了奥尔巴赫的影响<sup>[7]</sup>。由此, 浦安迪概括出摹仿叙述文的一般性写作方法, 即根据抽象哲理和道德原则塑造人物和组织情节。

除奥尔巴赫影响外，浦安迪还从韩南提出的模拟情境概念或理论出发，概括中国白话小说这一叙述特征所体现出的独特美学原则：明清摹仿叙述文的作者模拟口头传统并非是为获得说唱文学表演者的文化身份，相反，模拟行为本身是一种修辞，即作者有意让原本属于个体的私密事件通过说书人的方式公开，从而将读者的注意力超越单纯被摹仿的历史事件，进而关注其本身所体现的人类整体的存在处境<sup>[8]</sup>。

在1974年召开的普林斯顿中国叙事学会议上，韩南提交的关于凌濛初小说的论文，专门谈到明代中期以《三言》为代表的叙述作品的艺术特征。韩南首先提出“模拟情境”概念，对中国小说特殊的传播形式进行说明：说书人与听众之间可以在模拟情境的基础上愉快而自然地达成共识，从而顺利实现作品由一方向另一方的传播。正像浦安迪所理解的那样，韩南这一概念指的是“所有白话小说文类都是对说书情境的持续性摹仿”<sup>[9]</sup>，从而将中国叙述文体（尤其是明清白话小说）打上鲜明的摹仿论印记。韩南认为中国叙述文学传统中的模拟情境在两方面具有摹仿意义：它既是一种对直接表达的摹仿（mimesis of direct address），同时也是一种对直接接受的摹仿（mimesis of direct reception）。前者来自弗莱《批评的解剖》，后者则是韩南对前者的补充，中国叙述传统是这两种摹仿形式的综合，而且，它所摹仿的是“一个完整的语言情境”（a complete linguistic situation）<sup>[10]</sup>。与西方小说复杂多样的模拟情境相比，中国作品则显得比较单一，从而可以顺利地与某种哲理或伦理观念契合。于是，韩南在分析《三言》时，不仅将其概括为一种可普遍使用的结构模式，而且还将其与特定的哲学和伦理观念结合在一起，从而在分析方法和精神上与奥尔巴赫比较接近，这也是浦安迪《四大奇书》等著作所遵循的原则。这种分析方法带有典型的柏拉图摹仿论的思想痕迹：现实世界是对理念世界的摹仿，由此引申出小说情节和人物行动是对某种抽象理念的摹仿的观点，这也使得《三言》中的人物进一步呈现出脸谱化或类型化的特点；落实在情节上，则是相似的情节不断出现，或者同一情节通过不同方式重复出现。这都使中国叙述作品体现出浓

厚的摹仿色彩。这里已能看到浦安迪后来提出的“形象重现”（figure recurrence）理论的影子。作为一名结构主义者，浦安迪将摹仿论中的结构因素充分转化为小说文本的基本组织架构，进而提炼出某种哲学观念，由此概括小说叙事的基本模式。浦安迪的结构分析法有其独特的哲学基础，这个基础就是摹仿：通过摹仿手段建立对象和结果之间的整体性关系。在《前现代中国的小说》一文中，浦安迪又重提韩南的这一概念并进一步指出摹仿作为哲学基础对中国小说叙述的影响。浦安迪引述奥尔巴赫《摹仿》一书关于风格分析的内容对此进行分析，认为中国小说中拟话本之“拟”，正说明作者“自觉利用这些俗语套话的写法，是为了获得某种特殊的修辞效果”<sup>[11]</sup>。

浦安迪也十分重视弗莱的摹仿理论。与对韩南理论的直接补充不同，浦安迪以奥尔巴赫修正了弗莱，然后对中国叙述文展开批评和理论架构。浦安迪多次引述弗莱《批评的解剖》，认为后者关于摹仿的理论框架“显然是粗线条的”<sup>[12]</sup>，需要调整和改进。早在《通向》一文中，他即将奥尔巴赫与弗莱并举，认为二人提出以行动之摹仿概念定义叙述艺术的本质，“对从中国文学资料中清晰地区分出叙事类型并不能提供有益的帮助”<sup>[13]</sup>。浦安迪指出，如果对弗莱的观点“稍作修正”，“指出小说本质上是对日常通识（familiar）的重建，将小说的叙事焦点及叙事步调缩小为日常经验的参量（无论是可辨认的日常生活场景还是奇幻的想象世界），那么，弗莱的理论也许会成为十分有用的批评工具”<sup>[14]</sup>。浦安迪提出的用以修正弗莱观点的因素来自奥尔巴赫。在弗莱的论述中，诸神的行动、四季的循环，都属于摹仿之表现，而神话是文学想象的根本动力，但这些内容与明清叙述作品对日常世界的描写相比差距较大。浦安迪以日常经验为基础修正弗莱，他所谓以世俗性为基础的“可辨认的日常生活场景”和“奇幻的想象世界”，均来自奥尔巴赫对但丁《神曲》的阐释。

综上所述，“摹仿”（mimesis）一词频繁出现在浦安迪的论述中。他以奥尔巴赫为基础，综合吸收、改造了《文心雕龙》的自然摹仿论和韩南的模拟情境理论，以奥尔巴赫对但丁《神曲》的阐释弥



补了弗莱模型理论在世俗性方面的缺失,同时根据明清奇书文体的社会文化来源和创作方式概括其一般性质,将之命名为“摹仿叙述文”并运用到对四大奇书的批评中,提出“形象重现”理论,使之成为一种具有一定解释力的理论方法。

## 二 摹仿与形象重现

在奥尔巴赫摹仿论的思想体系中,figure概念具有极端重要的地位和作用。早在1938年,奥尔巴赫就发表了《预象》(“Figura”)一文,在这篇文章中,他提出了“预象解释”(figural interpretation)理论。萨义德在《摹仿》英文版出版50周年纪念版导论中对这一概念的理论内涵及其在奥尔巴赫理论中的重要性给予了详细阐述。在博士论文中,浦安迪引述奥尔巴赫《摹仿》一书两次。从文中注释看,这两处均来自该书第8章<sup>[15]</sup>;在《四大奇书》中,浦安迪再次提到《摹仿》一书和《预象》一文。为突出浦安迪理论的独特性和独创性,首先说明两个问题。

其一是figure一词的翻译问题。与奥尔巴赫使用这一概念所指内涵不同,在浦安迪的著作中,figure概念的内涵发生了转移。在奥尔巴赫的理论视域中,这一概念与fulfillment是相互构成的一对概念,意在强调事件的真实性、整一性和发展性,与事件的完成相比,形象本身含有预示之意,故而可将之译为“预象”。而在浦安迪的理论语境中,figure一词更多是指摹仿叙述文中不断重复出现的人物形象、场景结构、自然意象,奥尔巴赫强调的与预象彼此构成的“完成”意义减弱,形象本身具有的预示或预表意义也不存在,故可将之译为“形象”。浦安迪指出,奇书文体的作者以“形象重现”之方法,强化一种意在言外的寓言效果。

其二是基督教文学的寓意阐释问题。浦安迪在著作中反复提及《摹仿》第8章的观点。在此章中,奥尔巴赫重提1938年的论文,并通过但丁《神曲》对加法尔甘底在地狱场景的描写重申,《神曲》中尤提卡的加图、维吉尔和贝雅特里齐这三个重要人物,“他们在彼世的显现就是他们尘世生活的完成”<sup>[16]</sup>,在这种情况下,“预象”与“完成”

之间不仅互相意味着对方,同时又保持着各自的独立性和真实性,即形象与事件本身的尘世性和世俗化。换言之,因世俗性的介入,事件(event)仍作为事件而存在,并未演化为单纯的符号。奥尔巴赫接着指出,德尔图良等早期基督教神父早就反对过圣经的寓意批评并取得了胜利,与寓意派将历史事件寓意化而消解其真实性相比,德尔图良神父等人“捍卫了预象现实主义”(figural realism)<sup>[17]</sup>。所谓预象现实主义,是相对于中世纪寓意批评的抽象性而言,强调历史事件的形象性、潜在化、发展性和未完成性,由此需要在彼世完成,从而实现世俗生活的真实性和理据性,并成为上帝审判的标准,也进而使之获得了现时性。这正是摹仿或现实再现的本质特征。由此可以看出,奥尔巴赫的预象现实主义的思想要旨和批评方法,是对德尔图良等早期基督教神父抵制寓意批评、捍卫现实主义做法的继承和发展,因而与寓意批评在本质上是不同的。

与奥尔巴赫反对寓意批评的立场不同,浦安迪将寓意批评一以贯之,故而他对奥尔巴赫的观点和方法保持批判性立场。在博士论文中,浦安迪将这一概念运用到对《神曲》《玫瑰传奇》《红楼梦》等文学作品的分析。浦安迪讨论了中世纪但丁等人寓言文学中语言与其含义之关系,指出在欧洲文学中广泛存在一种表层和深层(surface and depth)的双重对应关系。奥尔巴赫提到的早期神父的圣经阐释著作,情况也是如此:圣经阐释对四重寓意(four-fold allegory)的重视,使任何被给定的形象(figure)具有更广泛的意义阐释空间。他认为早期神父对事件“从发生到发生”的世俗化解释,可能使其神秘化含义获得更广泛的变化空间,因而他们倡导“回到字面感觉”的努力是值得关注的。浦安迪对奥尔巴赫从德尔图良等早期神父圣经阐释所发现的超越寓意批评、关注尘世生活的思想有不同看法,他不仅将德尔图良等人的阐释重新寓意化,而且将近来西方文学批评中的文本结构理论作为寓意化的工具。浦安迪此处提及的《摹仿》一书的内容属于该书第8章,是奥尔巴赫详细阐述figure surpasses fulfillment命题的内容。在随后的论述中,浦安迪重提了这一命题,指出这一命题在表达从

“有限形象”到“无限理念”的寓言文学及其批评中受到广泛讨论，“形象表现法（figuralism）暗示了一个神启（revelation）从较小到较大的时间发展过程”<sup>[18]</sup>。浦安迪虽然使用了 temporal 一词，但更侧重于其短暂的时间性特征（从形象到寓意的转换）方面，其世俗性内涵则被忽略，从而将 figure 一词的预示性内涵过滤掉而使之形象化，称之为“形象类型学”，它成为一整套寓言机制，更偏向技法与修辞学意义。

但是，奥尔巴赫讨论这一命题时是想指出，fulfillment 的目的是为突出 figure 的重要性，但丁看到法利那太和加法尔甘底在地狱中受罚的景象（fulfillment），让我们明白了法利那太不屈不挠的精神和加法尔甘底对儿子的执念，作为一位基督教诗人，但丁通过这种方式使世俗人性在彼岸世界得以保存，在这个意义上，“fulfillment 成为提高他们完全属于尘世感情的地位的工具”<sup>[19]</sup>。因此，“完成”不是目的而是工具，而“预象”则是世俗生活和情感的表征。只有在这个意义上，figure surpasses fulfillment 命题才是成立的，但丁的意义和价值也是在这个层面上被奥尔巴赫提高到崇高的地位。因此，figure 不是一套寓言机制或修辞手段，而是一种“世俗的激情”，与浦安迪理解的内涵有很大差距。浦安迪指出，这一内涵是奥尔巴赫的“个人偏见”，因为形象从不会真正完成，而且会一直保持某种程度的模糊性，推动着读者将眼光转向更远的、所期待的地方：“在寓言中，形象从未被真正完成！”<sup>[20]</sup>之所以如此，根本原因在于，如果形象是可完成的，不可见的彼岸世界就会服务于、受制于经验和世俗世界的时间序列，人们也就无法用语言对“最高的真实”进行传达、理解和把握。

因此，浦安迪通过对奥尔巴赫的修正重返了此前基督教圣经阐释中的寓意批评，重构了 figure surpasses fulfillment 命题的内涵，提出 figural recurrence（形象重现）概念，用以分析明清摹仿叙述文的文体特征，完善了以摹仿为基础的中国叙事理论，他对奥尔巴赫摹仿论思想的改造趋于完成。在《四大奇书》第1章，浦安迪注意到，《金瓶梅》等著作的正文和评点家的批注时常会提及“心学”（hsin-hsueh）这一术语：“如果说王阳明提出

‘人皆可为圣’的观点可以为白话小说中世俗主人公提供表达形式，或者说他坚持为摹仿叙述文这一媒介具体实现抽象真理提供认识论的支持，这会显得有些肤浅。”<sup>[21]</sup>他继续把明清奇书称为“摹仿叙述文”，并添加了一条注释：“关于西方叙述文学史上这类问题的讨论，可以参看奥尔巴赫的《摹仿》一书。”<sup>[22]</sup>根据上文所说普通人也可具有神圣性质（sagehood）推测，他所指的仍是《摹仿》一书第3章和第8章的内容。这条注释也在某种程度上说明，他对明代奇书的分析借鉴了奥尔巴赫的思路和方法，虽然这种带有比附性质的借用看起来显得有点“表面化”（a bit facile）。“但是”，浦安迪通过这一转折表明，自己把奥尔巴赫的方法引入对奇书文体的分析不仅是可行的，而且是有现实依据的：“如果在更细微的层面上对个体欲望的本质进行新的探讨，或者对个体道德行为的意义和后果进行重新评估，这些内容便与摹仿叙述文的知识基础有着特殊的重大意义关联。”<sup>[23]</sup>如上文所述，由于浦安迪坚持寓意批评，要从《金瓶梅》等著作的形象体系中发现某种寓意，故而他特别强调16世纪流行的“善书”“功过格”以及哲学领域不厌其烦地讨论的“修身”等问题对这些著作的影响——奥尔巴赫关于 figure 问题的逻辑基础和精神意旨被彻底倒转了。

在讨论《金瓶梅》所反映的晚明时期自我意识的倒转时，在张竹坡评点的启发下，浦安迪发现，作者对自我意识的表现使《金瓶梅》等著作的结构呈现出鲜明的整一性特点，为了表现这种整一性，作者会使用各种方法，无论是小说章回数目的选择还是开头和结尾的设置，都为此服务，而小说的每一回也都为全书作为一个整体服务。更重要的是，浦安迪发现了一种被作者频繁使用以建构复杂文本的方法，这个方法就是“重现”（recurrence）。无论是主题、场景、情节还是人物形象和性格，奇书文体都具有这一特点。浦安迪特意指出，为了说明“重现”可以成为一种手段或机制，他将“经常使用‘形象’（figure）一词来讨论这种整一性及其多样性”<sup>[24]</sup>，从而形成“形象重现”（figural recurrence）这一术语并将之作为奇书文体的文本构成原则，同时他还会使用“形象密度”（figural density）一词来指称奇书文本奠基于整一性的复杂

性。随后，浦安迪加了一条长注（注116）以说明他使用 figure 一词的理论渊源。在这条注释中，他提到了奥尔巴赫的两部著作：

换句话说，figure 涉及文本结构模式中的任何一种要素。本术语的这一用法由被中世纪史学家和比较文学家常用以分析圣经和后圣经文学的 figura 概念派生而来。例如，我们可以参看埃里希·奥尔巴赫《欧洲文学中的戏剧场景》一书的第11—76页与《摹仿》一书的第73页和第194页。虽然来自西方圣经注释的这一术语，对非西方的、非圣经传统的叙述文来说，其内涵可能显得似是而非，但我仍坚持使用这一投射文学文本意义关键因素、带有循环性质的形象（figure）概念，并将之作为一种重要的批评工具分析四大奇书中那些看似完全不相关的形象类型学（figural typology）的现象。<sup>[25]</sup>

这里提到的“形象类型学”概念，在其博士论文第6章已被使用，它所指的是摹仿叙述文中反复重现的带有程式化、类型化的，包括主题、思想、情境、意象、人物在内的“形象”。这条注释说明，在《四大奇书》中，浦安迪借鉴奥尔巴赫完善了自己的理论。这也是他在注释中说明自己坚持使用 figure 概念，解释摹仿叙述文中那些“看似不相关的形象类型学”现象的原因。

除对奥尔巴赫 figure 概念理论内涵的改造外，浦安迪还从中国文学理论中找到更多类似的证据。例如，当时古文评点对连锁模式和平行结构的强调，对明代白话小说的兴起至关重要。评点家们主动使用文章评点的术语展开批评工作，他们所使用的最主要的就是重现原则和平行结构，指出文本内部相似性和差异性之间的复杂关系。张竹坡、毛宗岗等人反复使用“伏笔”（fu-pi）、“照映”（chao-ying）、“遥对”（yao-tui）、“加一倍写法”（chia-i-peihsieh-fa）等概念对之加以解释，由此形成全书的“形象之链”（chains of figures）。更重要的是，《金瓶梅》等小说常对同一事物、事件不断重写，从而使之反复重现，带有周期性、不断循环的特点，它可以在小说的主题、情节、人物等不同层次上发挥作用，从而使卷帙浩繁的文本世界成为一个有机整体。浦安迪重申，形象重现并非作家想象力匮乏或

者所掌握的材料有限所致，而是因为通过这种不断映照的写法使主题、情节和人物隐约呈现出各种不同的含义，最终形成深刻的反讽效果。因此，形象重现的重要意义在于：“它首先设置一个模式，然后逐步推进到深层的含义，最终全部展现。”<sup>[26]</sup> 这里，我们仍能看到奥尔巴赫关于 figure 和 fulfillment 论述的痕迹，但浦安迪将这两个概念所强调的对世俗生活的重视，转移到对反讽和寓意的重视上。

在完成理论溯源工作后，浦安迪将之运用到四大奇书的分析中，显示出这一概念或命题所具有的强大解释力：“事实上，我们可以说——而且近来许多文学理论家也会同意——这些场景（scenes）的重现是小说形式再现日常生活真实的本质特征，宽泛一点说，所有叙述艺术都有这一特点。”<sup>[27]</sup> 这样一来，形象重现不仅在理论上具有中西理论历史的支持，而且对所有叙述文均具有阐释效力。但由于浦安迪将形象重现理论的最终归宿界定为形成反讽和寓意，故而在分析时也意在抽绎出这些不断反复重现的形象背后可能蕴含却不易察觉的言外之意。在这种情况下，形象重现会因寓意的介入而失去独立性，成为或充当价值评判的工具，从而削减其普遍有效性<sup>[28]</sup>。

### 三 超越摹仿

2002年，浦安迪发表了《前现代中国的小说》一文，“超越摹仿”（beyond mimesis）是文章第6节的标题，这一标题的理论指向很明确：“散文叙事文学对客观真实的探求，当其推向极限之时，便越界进入了一个虚幻、非理性以及奇异的境界。”<sup>[29]</sup> 这篇文章既是浦安迪摹仿叙事理论的完成，也是它的终结，奥尔巴赫对浦安迪理论建构的意义至此完成。正像16至19世纪西方美学对摹仿说的逐渐扬弃一样，浦安迪认为以六大奇书为代表的中国古典小说的发展过程也经历了从摹仿到超越摹仿的历程，奥尔巴赫及其思想由此也成为被超越的对象。促进这一过程完成的，正是六大奇书中不断成熟、完善的对自我意识的表达及其实现。在这篇文章中，浦安迪不仅使用了“超越模仿”的标题，而且还重提了奥尔巴赫《摹仿》一书。这说明“摹仿”



概念几乎贯穿了浦安迪理论建构的全过程，也说明浦安迪的理论探索内在地要求他超越奥尔巴赫的影响，以实现理论自身的完成。

浦安迪所谓“现代中国小说”，是指1919年以后理想主义作家按照西方小说叙述模式创作的作品，而此前作品皆为“前现代中国的小说”。浦安迪对使用 novel 一词指称中国小说是否合适进行了论证。他发现从16世纪初到19世纪末，中国小说与西方称之为 novel 的作品在美学特征、表现形式等方面具有高度一致性，两者在两种文化圈中几乎同时、平行产生。这一判断是浦安迪在后文将虚构作为小说之本质、为作者自我意识实现留下空间的基础。为此，浦安迪将这一时期的中国古典小说称为“摹仿叙述文”，其写作方法和指导原则为“摹仿写实主义”。随后，其基本美学原则发生了转移：“叙事角度从假定的客观维度逐渐转向内在的主观维度、‘反讽’（ironic）在典型的小说修辞姿态中成为实质性焦点，以及这种无可阻挡的转向内在个性，与产生、形塑小说的文化环境的某些同时发生的哲学思想走向之间的关系。”<sup>[30]</sup>在此基础上，浦安迪将这一时期中国小说的发展分为三阶段：第一阶段为整个16世纪，随着文人文化的繁荣，诞生了四大奇书的固定写本；第二阶段为1600—1720年，明朝灭亡的末世气氛弥漫在作品中，逃避现实的浪漫传奇与悲观厌世的讽刺文学交织出现；第三阶段则以《红楼梦》《儒林外史》两部杰作为代表，这时中国小说的叙述焦点“从外部空间向内心世界的明确转向，个人与群体的自我反思照亮了文学舞台”<sup>[31]</sup>。这一划分正是从摹仿到超越摹仿的具体呈现：在第一阶段，以四大奇书为代表的摹仿叙述文是主体，故而是摹仿写实主义获得全胜的时期；第二阶段社会之巨变，使反讽成为小说典型的修辞手段；第三阶段，酝酿于第一阶段对自我意识的重视破茧而出，在小说文本中成为独立存在，自我反省成为小说与哲学沟通的中介，超越摹仿由此完成。

浦安迪的论述暗含着一个极易被读者忽略的内在标准：如果我们对她提到的“16世纪初至19世纪末”这一历史时段的西方美学较为熟悉的话，便可知这一时期正是浪漫主义美学战胜摹仿理论、成为艺术普遍法则的时代，康德《判断力批判》使这

一美学原则获得完备的理论形态——历史久而具有整体性知识传统的摹仿理论，在浪漫主义美学家的不断诋毁中被破坏了，所以奥尔巴赫《摹仿》一书的任务正是要努力“重组摹仿理论的框架”<sup>[32]</sup>。正因如此，哈利威尔在讨论柏拉图和亚里士多德以摹仿为基础建立的诗学和美学传统时，不得不把康德关于纯粹审美判断的自主性和自足性作为主要参照，因为“康德美学在之前时代的稳步推进，使关于摹仿理论历史的解释成为需要说明的中心问题”<sup>[33]</sup>。以此反观浦安迪的判断，其立论基础亦在此。浦安迪从摹仿本身的理论难题、明清小说对日常生活的细致描绘及其人物表现层级的转移和自我意识的发展三个角度，阐述了前现代中国小说从摹仿到超越摹仿发展的理论依据。

浦安迪指出，中国白话小说以模拟情境的修辞手法再现现实本身蕴含着难以解决的理论难题，需要一种新观念将之超越。浦安迪重提奥尔巴赫关于这一问题的研究：“位于这些关于文学语言争论核心的，是见于艾里希·奥尔巴赫（Erich Auerbach）《摹仿论》（*Mimesis*）一书、晚近西方文学批评理论令人信服地论证的一个论题：措辞水平（‘高雅’或‘低俗’风格），对于修辞分析、对于探讨在叙述文本中‘描绘现实’（representation of reality）的更深的美学和思想基础，都是一个主要的决定因素。”<sup>[34]</sup>本处注释说明浦安迪所使用的 representation of reality 这一术语，即来自奥尔巴赫该书的副标题。这种奠基于模拟情境的修辞手法，在以反讽方式表达寓意和引起读者共鸣方面作用显著，但是它带来一系列难题：由于摹仿的存在，小说文本所表现现实的所属主体和小说家自身经验之间存在某种不可接榫之处，因为现实本身拥有自己所呈现的诸如伦理道德之类的逻辑标准，但作者却不以再现它作为自己的任务。在这种情况下，作者必然会选择某种手段（如虚构）对摹仿进行改造，从而“捏造”出一个看似真实的世界。这样浦安迪就不得不将奥尔巴赫的 representation of reality 的命题抽象化或观念化：“多数情况下，描绘现实必须理解为一种更抽象的方式，而不仅仅是信口所说的‘逼真的’描画。”<sup>[35]</sup>这样一来，中国古典小说对现实建筑、器物、服饰的逼真描写便成为一种寓意

化的世界，也就是虚构的世界，从而使这些作品逐渐实现对摹仿的超越。

此外，浦安迪借助弗莱的模型理论，发现了中国古典小说对日常生活常识性内容描写的美学功能：营造幻觉，超越现实，实现自我意识的表达。浦安迪发现，在摹仿对象的层级方面，中国古典小说存在着从高级到低级的演进过程，即摹仿对象从神祇、半神的君主和英雄到超凡人的罗曼史，再到平凡的普通人和现代、后现代小说中有缺陷的反英雄人物，“在16世纪问世的‘四大奇书’竟也遵循了相似的发展轨迹”<sup>[36]</sup>，作品中的人物越来越接近普通人。日常生活重要性的提升，开拓出一种新的理解日常生活的路径，日常经验中的细节描写，被“置换成了对人类情感的问题核心、完美情感沟通的不可能性的无休止的审视”<sup>[37]</sup>；以前被忽视的女性形象，一跃而成为小说关注的中心，小说文本由此呈现出一种更加精细而敏锐的特征。这一切都表明小说家们似乎在遵循着一个共同的美学原则：“要在一个物质的世界中再现出有关意识体验的本体。”<sup>[38]</sup>日常生活中现实世界的地位由此逐渐下降，其背后所蕴含的真实性或主体的内心意识，成为作品的本质规定。与奥尔巴赫对世俗经验的重视不同，浦安迪对现实的发现使之成为被超越和否定的对象，以凸显自我意识的核心地位。

于是，对自我意识和思想个性的表现与追求，成为超越摹仿的核心推动力，这一点在文学、绘画等艺术领域同时得以体现。浦安迪指出，从15世纪后期开始，与王阳明同时代的沈周、文征明、祝允明和唐寅等人都是在这种新思想影响下成长起来的文士和艺术家，同时他们对修养身心的重视也体现了时代所提出的审美理想和趣味：“晚明小说与绘画所共同具有的某种‘奇’的恒定品质，似乎为我们指明了方向。”<sup>[39]</sup>浦安迪对明清之际中国文学和艺术理论对“奇”的追求有过详细论述，那些具有异端思想的艺术家和学者一同成为本时期绘画、文学和书法等艺术的作者。作为明代艺术家的代表，他们的绘画创作和奇书文体，与此时的书法、戏剧等一同成为文人寄托个人道德理想和审美趣味的载体：“与以四大奇书为代表的文学发展高峰相似，文人画体现出相似的文化

教养和共同的审美理想。所有这些相似之处说明，当时文人普遍共有的责任感是通过高雅的艺术实践实现自我。”<sup>[40]</sup>这种高标准使他们的作品体现出高雅的智慧和深刻的哲理性。对四大奇书的作者来说，这种创作也超越了他们所借以表现自我的通俗材料，从而实现自我意识的表达。与新儒学在明清之际的发展并行，追求自我意识的实现，在现实生活中必然被世俗欲望及其极端形式的实现所取代。在浦安迪看来，《金瓶梅》《红楼梦》对乱伦问题的描写，正是作者“藉之来探究自我与他者的相互关系”，由此体现出儒家修身修心思想对自我概念界定的悖论：“追求自我修养（self-cultivation）的理想，其逻辑结果就是走向其对立面的自给自足（self-containment）状态，它威胁整个社会秩序的基础，并唤起自我净化（purgation）的极端形式。”<sup>[41]</sup>于是，无论是个体和谐的内心世界还是家族内部组成，都在这种无序的自我意识的实现过程中瓦解，这一点也隐喻了外部世界的崩溃。自我意识的极端表达及其悖论形式最终超越了它的摹仿对象。

所有问题最终落实在《红楼梦》上：对现实生活的精致描绘、描写对象的层级式下降、自我意识的实现及其悖论形式，是造成中国古典小说超越摹仿的三个重要因素，这些都在《红楼梦》中被集中体现，而摹仿叙述方式所形成的理论困境在《红楼梦》中也体现得淋漓尽致。浦安迪最后总结道：“《红楼梦》，如同那些最伟大的欧洲小说作品，它以一桩浪漫爱情为棱镜，多角度地探究了自我与他者的相互确认……引领我们超越了那些浪漫故事与通俗传奇对情感色欲的肤浅探查，进而深思真实自我本色与人我交流的反复无常。”<sup>[42]</sup>浪漫故事和通俗传奇，正是被浦安迪命名为摹仿叙述文的明代小说，以单纯摹仿形式呈现的对情感色欲的肤浅探查，在《红楼梦》中被细腻曲折的自我反省和情感体验所取代，《红楼梦》对自我意识复杂性的探索和呈现，使之实现了对此前摹仿叙述文的超越。随之产生的问题是，如果《红楼梦》不属于摹仿叙述文，那它是否代表了另一种新文体的诞生？这一问题在浦安迪的论著中尚未得到回答。



## 结语 超越摹仿之难

从上述梳理可以看出，浦安迪借用奥尔巴赫，主要集中在《摹仿》第3章、第8章及《预象》一文。但浦安迪与奥尔巴赫的观点并不相同，浦安迪对中世纪寓言文学的分析与奥尔巴赫甚至针锋相对，但正是在这种交锋过程中，浦安迪建构了自己的理论体系。这似乎也预示着，浦安迪在完成理论建构之后自然而然提出超越摹仿的观点。但从16至19世纪中国古典小说创作和评点的历史发展得出上述观点并非易事，因为这种发展轨迹更可能是人们根据某种理论原则和美学标准推演的产物。莫基于《周易》“观物取象”理论命题之上的中国古典艺术，始终将摹仿作为自己主要的创作原则，这会让我们误以为上述轨迹可能也存在于其他艺术领域。浦安迪发现，这种从摹仿到超越摹仿的发展历程，不仅存在于16至19世纪的中国小说，而且在绘画领域也同样存在。他指出，这种对自我意识的追求，体现在明四家及陈洪绶等画家画作题材的选择、画面构图的置换及其色彩运用等手段中，由此展现出艺术家自己鲜明的艺术个性，这使16世纪绘画与此前绘画相比具有明显的差异。受高居翰对陈洪绶画作分析的影响，浦安迪认为16世纪中国画家以艺术手段表达自我意识的创作带有明显的反讽意味，这一修辞特点也突出表现在《金瓶梅》等著作中。如果将《金瓶梅》等著作纳入中国绘画艺术传统加以考察，其理论建构的摹仿论基础就更加突出：在中国绘画理论和实践领域，艺术家都较为自觉地把自我创作纳入较为古老的艺术传统，以“摹”“仿”“临”“拟”等词汇将自我作品与带给自己艺术灵感的古老画作建立联系。在这种情况下，以二元对立思维为基础的超越摹仿问题在中国艺术史上是否存在，就成为一个必须反思的问题。

比较有趣的是，“超越模仿”这一标题的使用，不仅表明浦安迪摹仿叙事理论在理论建构和批评实践两方面的完成，同时也给人似曾相识之感：现代美学家为了摆脱自柏拉图以来以摹仿论为基础的再现论（representation）美学观和艺术观的束缚，一再提出“超越再现”（beyond representation）或“反再现”（anti-representation）的口号<sup>[43]</sup>。在中

国艺术研究领域，艺术史家方闻曾以前者为标题，对8至14世纪中国书画的发展历程进行分析，认为以书画为代表的中国艺术也存在一个从摹仿到超越摹仿的发展过程：“文人艺术家在力图逃避政治与社会的动荡时，纷纷转入了内心。文人画主要不是一种时代的表现，而是个人对生命衰荣的反应和抗争。”<sup>[44]</sup>倪瓒等以表现自我为目的的艺术创作，标志着这一转变的完成。这一思路与浦安迪极为相似：浦安迪延续《四大奇书》《前现代中国的小说》等著作思路，从绘画与文学互动的角度谈及这一问题，他的分析对象是明中期以降董其昌、宏仁、八大山人、石涛等人，方闻则将这一过程完成的时间提到了“元四家”的时代。将方闻的研究思路和结论与浦安迪并置可见，二人遵循了相同的理论逻辑，在不同领域中得出了相似的结论，而浦安迪以此为参照对中国叙事文学美学原则及其总体发展趋势的描述和概括可能还需进一步完善。

实际上，从摹仿作为艺术创作的基本原则形成开始，超越摹仿之思维、思想亦随之产生，我们无法确定超越摹仿真正出现的时代或历史阶段，超越摹仿是伴随着摹仿的产生而出现的。当亚里士多德对柏拉图摹仿说进行修正时，我们已看到这一端倪：一切艺术均需摹仿，其差异在于“摹仿中采用不同的媒介，取用不同的对象，使用不同的、而不是相同的方式”<sup>[45]</sup>。换言之，不是超越摹仿，而是超越摹仿所使用的媒介、方式及其所取之对象，亚里士多德所谓“描述”，就是再现或摹仿。类似思想和观点我们在张竹坡、脂砚斋等人的评点中也可时常看到。浦安迪的理论基础本身存在单一性：将实现自我意识与再现外部世界对立起来，忽略摹仿正是以各种方式建立主体与世界的整体性关系的主要手段，故而他不得不在同一标题下对二者看似决裂的关系进行重新阐述，以弥补由此所产生的裂痕。如果按照库勒《叙事的内转》的标准，将小说界定为探索内心意识的文类，那么不可避免地要将摹仿传统对再现现实的要求与自我意识的表现对立起来。浦安迪当然清楚这种思维与中西伟大作品之间所表达的事实并不相同，即自我意识与客体世界二者之间是相互构成之关系，而不是否定与被否定之关系，它们相互“意味着”彼此的存

在,摹仿正是将二者连接成为一个统一体的基本手段或方法,无论摹仿结果与摹仿对象之间是否存在一致性,它都生产了艺术家与世界之间的关系。德里达发现:“整个文学艺术的阐释历史一直是在由摹仿这一概念所开启的各种逻辑可能内运动和变化。”<sup>[46]</sup> 哈利威尔也指出:“摹仿不仅是古典语言、视觉和音乐艺术中再现论观点的必不可少的理解方式,它同时还涵盖包括18世纪美学所谓的审美创造在内的整个美学史。”<sup>[47]</sup> 后者提到的“18世纪美学所谓的审美创造”,正是以康德美学为代表的对摹仿进行排斥、批判的学说,换言之,它仍是摹仿说的变体之一。萨义德指出,奥尔巴赫对西方文学中“现实的再现”(representation of reality)的呈现没有提供任何固定的体系或结论,但是诸如“现实”(reality)、“再现”(representation)之类单纯得令人难以想象的词汇,虽然被近来的批评家和哲学家进行了连篇累牍的解释,产生了激烈的争论,但它们依然被人们不加修饰和限制地自由使用<sup>[48]</sup>。这一判断正道出超越摹仿所存在的难度。

综上,浦安迪在综合吸收、改造奥尔巴赫等人摹仿理论的基础上,提出了摹仿叙事理论,体现出其理论体系本身的适应性、自足性和自洽性。浦安迪在细读明清小说文本基础上建构中国叙事理论的做法具有重要的示范意义:在中国小说乃至中国文学研究领域,这种理论建构意识一直比较缺乏,立足于中国文学经验实际、在世界范围产生影响的文学理论和美学理论也一直比较缺乏。近年来,国内学界关于这方面的理论著述逐渐增多,有不少也是在浦安迪等人的基础之上发展而来。如何在借鉴、吸收、改造、发展中外学者理论建构的基础上推进中国文学理论体系和话语体系建设,仍是当下需要深思的问题。

[1][3][8][9][13] Andrew A. Plaks, "Towards a Critical Theory of Chinese Narrative", *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, New Jersey: Princeton University Press, 1977, p.323, p.328, p.328, p.327, p.311.

[2][4][5][7][21][22][23][24][25][26][27]

[40] Andrew A. Plaks, *The Four Masterworks of the Ming Novel*, New Jersey: Princeton University Press, 1987, pp.16-19, p.37, p.37, p.19, p.19, p.19, p.19, p.95, p.96, p.144, p.96, p.24.

[6][11][12][14][29][30][31][34][35][36][37][38][42] 浦安迪:《前现代中国的小说》,《浦安迪自选集》,刘倩译,第98页,第100页,第103页,第103—104页,第107页,第80—81页,第84页,第100页,第103页,第103页,第104页,第106页,第112页,生活·读书·新知三联书店2011年版。

[10] Patrick Hanan, "The Nature of Ling Meng-chu's Fiction", *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, New Jersey: Princeton University Press, 1977, p.87.

[15][18][20] Andrew A. Plaks, *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*, New Jersey: Princeton University Press, 1976, p.89, p.105, p.105.

[16][17][19] Eric Auerbach, *Mimesis*, New Jersey: Princeton University Press, 1953, p.195, p.196, p.201.

[28] 商伟:《〈水浒传〉的忠义观、悲剧性和暴力叙述——兼评浦安迪教授的〈四大奇书〉》,《九州学刊》1991年第4卷第1期。

[32] Frederick Burwick, *Mimesis and Its Romantic Reflections*, Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2001, p.1.

[33][47] Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, New Jersey: Princeton University Press, 2002, p.9, p. viii.

[39] 浦安迪:《晚明文学与绘画的反讽美学》,《浦安迪自选集》,刘倩译,第433页。

[41] 浦安迪:《〈红楼梦〉与〈金瓶梅〉中的乱伦问题》,《浦安迪自选集》,刘倩译,第165页。

[43] Simon O'Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond Representation*, London: Palgrave Macmillan, 2006.

[44] 方闻:《超越再现:8至14世纪中国书画》,李维琨译,第5页,浙江大学出版社2011年版。

[45] 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译,第27页,商务印书馆1996年版。

[46] Jacques Derrida, *Dissemination*, trans. by Barbara Johnson, London: The Athlone Press Ltd., 1981, p.187.

[48] Edward W. Said, "Introduction to the Fiftieth-anniversary Edition", in Eric Auerbach, *Mimesis*, New Jersey: Princeton University Press, 2003, p. xxiv.

[作者单位:武汉大学文学院]

责任编辑:何兰芳