

叙事话语流变:叙思、叙意

吴晓都

叙事话语发展至今已跨越了几千年的历程。它在不断地丰富、变化和演进。对于复杂多变的叙事话语的演进和分化进行重新审视是很有意义的。

在叙事类型的文学创作里,“叙事”即说故事的模式既古老又“年轻”,古老是指它存在的历史悠久,年轻是说它富于活力和变化。它是最经典的也是最流行的。无论作为体裁,还是作为功能,它都具有永恒而旺盛的生命力。听妈妈讲那过去的故事,请朋友说那异乡的传奇,本身就是人类共同的不可泯灭的天性。从这个意义上看,小说家重视文学的叙事功能并将其丰富和优化,就可以与最广大的读者群维持相对恒定的联系。在叙事文学的发展史上曾经有过淡化小说故事情节的创作主张,某些小说家也进行过这方面的试验和探索,其结果却并不令人振奋,一味地追求形式的新奇而淡化甚至取消故事情节,势必导致读者疏远作品。须知,读者大众更关注叙事文学内容的新颖,而不仅仅是形式的翻新。远的不说,近来,后现代的某些小说和“侃式创作”(缺少真情实感和故事情节而充斥着无聊对白的小说)风光就说明这一点。

文学的发展史表明,叙事方式只能按照自身的艺术逻辑进行不断地变革,才能适应读者日益提高和多变的审美趣味。自十九世纪中后期开始,诗歌和戏剧不再拥有昔日的辉煌,随着小说的日益繁荣,越来越多的文学家和文论家认识到叙事文学乃是文学的最后家园。前苏联

美学家卡冈在他的《艺术形态学》中写道:在叙事中,文学获得某种内在的纯洁性,确证自己完全不依赖于艺术的影响,显示它的特殊的自身的为它单独固有的艺术可能性。而在叙事文学内部,中长篇小说又成为叙事文学存在的理想形式^①。当然,在充分肯定叙事文体的优势的同时,也必须懂得文化生存和进化条件的多元性。卡冈所谓的散文-叙述语言定要排斥诗歌和戏剧对话语言以维护叙事语言纯洁性的观念显然失之偏颇。殊不知,中长篇小说本身仍是一种处于发展中尚完全未定型的语言艺术形式。而善于吸收各种不同的文体样式以及其它艺术形式的特点(诸如诗歌语体、戏剧语体、政论、杂文、日记、书信和史传语体乃至音乐、绘画、电影的表现模式等等)正是中长篇小说独具的一大优势。本文将要论及的陀思妥耶夫斯基的复调小说和西方的意识流小说从上述的视点看就是话语建构方式被突破的产物。

根据文学的分类法,叙事是文学中的重要类型之一。但是,叙事这一类型在形成以后并非恒定不变。单纯地讲故事也从来不是它的唯一宗旨。除了一般的原始娱乐功能外,教义和言志也是叙事作品最常见的意旨。贺拉斯的“寓教于乐”的文艺主张正是此意。尽管,思想在传统的叙事创作中早就占有一席之地,但有意识地通过叙事作品来表述系统的思想,表现创作主体倡导、关注和发现的世界观,并将这类创作发展成为一种新的叙述模式则是近现代欧洲的文学

现象。俄国作家陀思妥耶夫斯基是其首创者和集大成者。本文题中的“叙思”正指的是这类叙事话语。在当代也有文论家将此类小说称为“观念派”小说。“叙思”之作的一个共有特征是：作品中的思想不一定为叙述者所有。这些叙思型的作家注意把发表议论、阐发思想的任务分派给笔下的某些人物，例如，陀氏小说中的许多情境犹如场面生动的理论讨论会。^②

叙事创作通常被赋予客观的使命。但实际上，其主观因素从来也是存在的，它时而隐晦，时而显露。到了现代，以叙述主人公的潜意识或主观感受为目的的小说创作也已固化为一种颇具影响的叙事类型，其代表是西方“意识流”文学。法国作家普鲁斯特、英国作家伍尔夫和爱尔兰的乔伊斯是这类文体的开山祖。在他们的作品中主人公的潜意识取代情节而成为叙述的中心，时空的变换和话语的结构全都依循意识流动的轨迹。笔者将这一类叙事创作定位为“叙意”。

近现代的欧洲小说家对叙事文体的发展作出了各自的贡献。尽管，他们努力的方向和实践的方式不尽相同，但在增强叙事作品的精神内涵和情感力度，彻底揭示人的内心世界的方面是异曲同工的。叙事创作中的主体意识更加自觉和浓厚。俄国小说家首创的叙思型小说和西方小说家创立的意识流小说可以说是这些方面的两大成就，它们对世界叙事艺术的发展和叙事理论的变革都具有深远的影响。

“叙思”，即以生动形象的话语以及精神活动的其它形式（梦境、内心独白等）展示作品中主人公们的世界观或所持的意识形态。文学中思想的叙述方式与政论的阐述方式上有所差异是人所共知的。而“叙思型”作品（在本文中主要以陀思妥耶夫斯基的创作为代表）中的表达方式同一般的文学作品的思想表述还有不同。在“叙思之作”中思想不是以惟我独尊的面孔出现的，在这里思想的宣示不是独白和灌输，不是说教或仅仅是形象地论证，而是一种平等的对话。这是其一，在“叙思型”的文学作品中“所叙之思”与一般叙事作品中的思想也有所差异，“所

叙之思”即思想在这类作品里已成为主角，即如巴赫金所说，“思想”是作家刻画描绘的主要对象。^③并且，作为作品主角的思想不是单一的一种，而是思想的“群英会”。巴赫金将这样的作品称为复调小说。各种不同的社会思想在小说中化为个性迥异而生动的声音展开对话交锋。这是其二；由此可见，此类作品中的思想已经不是一般小说原始教义的扩展。“叙思型”的小说创作实为叙事文学的创新。

值得称道的是，陀思妥耶夫斯基的“叙思之作”虽然以描绘思想形象为宗旨，但是，他并不忽视和冷落小说的故事情节，其作品的可读性和趣味性并不在思想性之下。按照前苏联著名文艺学家格罗斯曼的话说：陀氏几乎再现了欧洲传统的惊险文学的种种典型情节。探险小说的传统写法，不止一次被陀思妥耶夫斯基采用作初步的模式，以编织自己的情节。^④在小说《罪与罚》中，扣人心弦的故事情节与人物思想的对话有机地交织在一起，主人公拉斯柯里尼可夫的行动和命运自始至终牵动着读者的心。情节的生动性和故事的完整性不但没有弱化作家所要表现的思想观念，反而为他充分展示思想提供了一个广阔的大舞台。诚如巴赫金所说，杰出的文学家在创作中不是抽象地描述思想，而是在展示社会思想（意识形态）形成的生动过程。^⑤所谓思想形象说到底还是思想者的形象。作家要塑造思想着的人的形象。这里正显示出文学之思与哲学之思的差异。后现代主义文论家企图以形象性、寓意性和象征性来抹煞文学与历史和哲学的本质差异。他们忽视了一个重要因素，即文学中思想的个性化特征。巴赫金指出，“苏格拉底对话”里思想形象与陀思妥耶夫斯基作品中的思想的形象不同，苏格拉底的思想形象还带有混合的性质。因为抽象的科学和哲学概念与艺术的形象两者的分流过程在苏格拉底对话的创立时期，尚未最后完成^⑥。综观陀思妥耶夫斯基的小说创作，他的思想形象具有充沛的活力和独特的人格形态。他调动了一切可以调动的艺术手段来宣示那些思想。例如主人公之间的生活对话、争论、主人公的梦境和內

心独白。而这些对话不是干巴巴的,都具有鲜明的个性色彩。所叙之思不是生硬地凸现于或游离于故事情节之外,而是自然而然地与人物的行动和心态融合在一起。尽管,叙思之作充满政论的氛围,但是,陀氏小说的“叙思”即便与最富激情和文学色彩的政论演说相比较,也是迥然不同的。由此可见,他的艺术创新(首创“叙思型”小说)并非建立在割裂艺术传统的空中楼阁之上,而是继承了千百年叙事艺术的精华,又在此基础上加以发展和创造。这也是艺术发展内在规律的使然。任何艺术形式的进化和革新总是对传统形式的合理扬弃。

如果说,“叙思”之作丰富和深化了叙事文学的思想内涵,创造了思想表述的新机制,那么,“叙意”之作即意识流小说的创作手法则为传统的叙事文体注入了另一种独特的活力。它的意义在于全方位地更新了叙述形式和增强了叙述本体的情感化。意识流作家给人的感觉象是诗人,他们作品的抒情特色是世人公认的。意识流小说中的许多内心独白都象是散文诗。在有的作品中主人公的意识干脆是由诗歌和歌曲的片断构成。福斯特始终认为伍尔夫是个诗人,美国文论家梅·弗里德曼指出乔伊斯善于运用他那结合了诗人与小说家品质的天赋²。小说中的抒情插笔古已有之,而“叙意”之作则是将叙事、抒情、人生思索和心理活动几者有机地熔于一体。意识流作家消解了自由体诗歌、随笔等文体与小说的写作界限,使叙事文体获得了更加广阔和自由的写作空间。这种淡化和模糊文体差异的写作趋向也可以看作是二十世纪后现代文艺思潮的先驱。

在外国文学研究界存在着这样一种观点,认为陀思妥耶夫斯基也是现代意识流文学的鼻祖。其实,这恰恰是未能细致地辨析“叙思”类创作和“叙意”类创作的本质特征。尽管“叙思”小说和“叙意”小说(意识流小说)都要叙述人的主观意识,但这两者存在本质差异。“叙思”之“思”通常表述的是主人公系统的、有一定逻辑联系的思想意识。换言之,作品中所叙之“思”多为生活中业已存在的社会思想。而“叙意”之

“意”则具有浓厚的非逻辑性。在这类作品中意识与意识之间、情景与情景之间通常缺乏内在的必然联系。主人公意识的流动是极为随意的,具有“纵一苇之所如凌万顷之茫然”的禀性。例如,伍尔夫的小说中,仅仅是墙上的一个未被看清的斑点便触发了主人公的万千思绪和种种联想。因此,笔者认为,“叙思之作”与“叙意之作”各自表现的重心分别在于理性和非理性。“叙思”之作专注于哲理探索和社会问题,而“叙意”之作则更多地专注于人的内心情感。意识流小说中的意识大都蕴含着浓浓的情意。而情感通常属于非理性非逻辑的精神领域。

“向内转”被许多文艺学家看作是现代西方文学创作的一大趋势,它的特色表现为创作的笔触直指内心世界,“叙思”和“叙意”在这一点上也不尽相同。两类作品虽然都描绘主人公的内心世界、人的主观意识。但是,它们的侧重点还是有所差异的,“叙思之作”偏重人的思想,而“叙意之作”偏重人的主观直觉。“叙思”之“思”不是纯粹个人的思想,而是一些具有一定典型意义和时代特征的社会性思潮。巴赫金说,陀思妥耶夫斯基塑造自己的思想形象,从来不无中生有,从来不杜撰它们³。换言之,陀氏作品中的思想形象在当时的社会里都可以找到它们各自的原型。它们是十九世纪俄罗斯社会思想斗争在文学创作中生动和形象的反映。所以,不能简单化地将“叙思”之作划归“向内转”的那类创作。它的非主观色彩倒是相当浓烈。巴赫金说:思想(根据艺术家陀思妥耶夫斯基对它的观察)并非是一种主观的个人心理的产物,而“固定居住”在人脑;不是这样,思想是超个人主观的,它的生存领域不是个人的意识,而是不同意识之间的对话交际。⁴巴赫金有关陀氏叙思之作的客观性和社会性的见解并不是孤立的。同时代另一位苏联文艺学家基波尔金对此问题阐述得更加明确:同标志着资产阶级文学末日和死亡的普鲁斯特、乔伊斯型的颓废退化的心理刻画不一样,陀思妥耶夫斯基的心理刻画,就其优秀作品来说,不是主观主义的,而是现实主义的。他的心理描写,是一种特殊的艺术方法,借以深

入探究矛盾着的人们集体所具有的客观实质,探究使作家不安的社会关系的核心内容;这也是用语言的艺术再现上述内容的一种特殊的艺术方法……。陀思妥耶夫斯基是用经过心理分析的形象进行思维的,而他思考的角度是社会的角度。换言之,陀氏展示的是群体的心灵史。^④陀氏不喜欢人们称他为心理学家,这位作家宣称,他是在完全采用现实主义的条件发现人身上的人。他承认自己是最高意义上的现实主义者。由此可见,基尔波金依据反映论的艺术学方法将陀氏的“叙思”之作纳入再现生活的现实主义文艺领域,也不是没有事实依据的。

不过,尽管,陀氏与俄国的现实主义传统有着千丝万缕的密切联系,但把他看作是一个纯粹的传统的现实主义作家,无视他的现代意识和创新精神,同样缺乏实事求是的态度。他的现实主义不在于浓墨重彩地描述外在的事物和景物,而注重从一个内在的角度去审视客观的社会矛盾和现象。他的现代意识在于,他敏锐地发现了资本主义社会对人的心灵的严重扭曲,表现了洞悉社会现实弊病却又无力回天的知识分子的内心痛楚和焦灼。同样,他的现代性也表现在他与众不同的创作构思中,特别是他对人物思想的处理上。主人公的思想与叙述人的思想前所未有地处于同一地位。这在传统的小说中是不可能想象的。当然,也还要看到,他虽然展示和分析的是人物的心理活动,但是,这些心理内涵与现代西方意识流的心理内涵还有所差异。比如,拉斯柯里尼科夫的心理活动与社会矛盾(更准确一点说,社会事件,在小说中表现为高利贷者对平民的压迫及索妮娅的遭遇)有着内在的、直接的逻辑联系。这决不是纯粹的直觉活动,也不是被动的心理活动,而是一种面对社会现实的主动积极的内省思考。因此,“叙思”之作中的主体意识和对外界的反应都表现出高度的自觉。这种因事而发并且紧紧围绕小说中心事件展开人物内心活动的“叙思”模式既可以视为现实主义叙事文学的深化,也可以看作是传统叙事文学在近代社会条件下的更新。这说明在“叙思型”的作品中继承和创新完全有机地融

为一体了。正因为这样,陀思妥耶夫斯基才可能拥有如此广大的读者群,既被上个世纪的读者所接受,又为本世纪现代读者所认同。

在“叙思”之作中叙事成分及其内在功能都不是可有可无的。在这一点上,与“叙意”之作也是不同的。同意识流小说相比,“叙思”之作更加重视故事情节的完整性。相反,意识流作品中许多意识和内心独白大多呈现着直觉的状态。主人公对外界的反应是被动的,无所谓目的。所以,人物的内心活动大多缺乏主动性、自控性和逻辑性。小说中的事件或故事情节对于小说本身相对来说显得并不重要。它们虽然也是人物精神活动的出发点和返回点,但是这些精神活动与生发它们的事件之间的联系也格外松散。而且,意识流的这个特点后来被后现代主义者发展到极端,导致了传统叙事模式的解体。

十九世纪以来,欧洲小说的创作有意识地吸收或借用了音乐艺术的某些手法。无论是“叙思”之作还是“叙意”之作,都在不同的程度上体现出音乐艺术的结构特征。俄国音乐之父格林卡是陀思妥耶夫斯基一生最崇拜的作曲家。格林卡有关生活中的一切都是对位的也是互相矛盾的艺术哲思无疑深刻地启发了陀思妥耶夫斯基,作家尝试着用“旋律对位”的手法来建构他的叙思之作。多重的话语“变调”生动地展现了社会生活的原杂色,音色迥异的多声部又从不同的层面宣泄出主人公复杂的情感。巴赫金在陀氏小说的研究中特别重视这一“复调”形式。复调的概念原本借自音乐创作中的“复调音乐”,复调指的是多声部。巴赫金用此概念来概括陀思妥耶夫斯基小说创作的特征,指出其作品蕴涵的社会思想的“多声”形态。陀氏在创作中刻意表现俄罗斯社会思想多元状态,关注复杂的社会问题,不难看出,最终暗示作家借用复调技巧的还是社会生活本身。因而,他的创作具有更多的社会意义和客观现实的内蕴。

“叙意”之作即意识流文学对音乐艺术手法的运用比“叙思”之作更为自觉,更加深入,也更加广泛。因为意识流作家普遍认识到音乐主题的表达方式与现代人的内心独白颇为相似,交

响乐的结构有助于情绪的复式表达；音乐主题的循环咏唱和叠式发展的形式很符合潜意识的重叠、交织、滚动式的运行特征。意识流作家采用这种回环往复的手法彻底打破了传统叙事的直线型结构。而不断重现的思绪和情感好似韵味无穷的歌谣加深了叙事文学的情感力度。此外，音乐所特有的形式和手法还有助于表现意识联想，从而充分扩展了叙事艺术的表现空间。叙述的自由度更大了。虽然，“叙思”和“叙意”同样都引进了音乐艺术的机制，但两者意义和影响是大不相同的。毋庸置疑，由于意识流作家更加明确地让叙事艺术与音乐艺术联姻，在叙述的各个层面上运用音乐的技巧，从而促进了叙事模式的彻底变革。

俄罗斯复调小说与西方意识流小说在创作思维和手法上的深刻差异归根结底还在于社会体制和文化之间差异。十九世纪中后期，俄罗斯农奴制社会尚未完全退出历史舞台，工业化进程和商业化进程都还处于起步阶段。沙俄的封建专制因走向末日而变本加厉，整个社会普遍感到压抑并渴望解放。而同一时期的西欧早已完成了工业革命，资本主义进入垄断时期，一次大战是西方资本主义危机的总爆发。在西方，理性主义遭到怀疑，直觉主义，超人观念，精神分析学等非理性思潮盛行一时。“上帝死后”，传统的价值观念也随之分崩离析，极端个人主义思潮风靡西方世界。传统的文艺观念受到剧烈的冲击，西方作家认为，原有的叙事模式已经不能真实地准确地表现现代社会人们的精神生活，为了展示最高的真实，他们开始自觉地探索一种新的写作方式，意识流小说就是这种文化自觉的产物。在创立新世纪的小说观念和具体形式的历史课题面前，意识流小说家们大都有清醒的使命感，伍尔夫坦诚宣示：“生活不是一系列排列规则的眼镜，它是一个光圈，是从意识开始到意识结束一直围绕我们的半透明的外壳。难道说小说家的任务不正是在于表现这种高深莫测、变幻无常、无所不及的精神吗？不管它会表现出怎样恍恍惚惚、错综复杂的情况，难道说小说家不应该尽可能少地参杂外来或外界

的因素来描述它吗？我们不仅仅是在要求勇气和诚心，我们要表达的意思是，小说写的东西同习惯要我们相信的东西有所区别。……让我们按微粒落在我们思想上时的自然顺序来记叙它们吧。让我们追寻我们每次所见，或每个事件作用于意识时的模式吧，不论它在外表上多么互不相关、毫不连贯。”^④这篇意识流的创作宣言再清楚不过地表明了西方现代文学家艺术思维的自觉。

而在十九世纪的俄罗斯，知识分子及整个民众的行动目标仍然是在寻求整个民族的复兴，个性与世界和谐的思想仍然是俄罗斯思想的核心。社会性和群体观念也是俄国文化观念的核心内容，古代罗斯社会的村社意识根深蒂固，东正教的博爱思想，空想社会主义的思想，现实主义的美学原则的广泛流行，所有这些思想意识与西方现代的思想意识不同。俄罗斯著名思想家尼·别尔嘉耶夫指出，在俄国历史上没有产生过西方那样的文艺复兴，人文思想不尽相同。俄罗斯思想家从十八世纪的拉吉舍夫到十九世纪的赫尔岑、车尔尼雪夫斯基，他们普遍关注的问题是俄罗斯社会的解放，包括农奴的人身解放和整个俄国思想界的精神解放。陀思妥耶夫斯基作为精神革命者，虽然在解决俄罗斯社会问题的根本方式上与俄国革命民主主义者有着重大分歧，但是，他们基本的人文关怀仍然具有俄罗斯民族精神的共同性。陀氏尽管更加看重个性自由，恰如别尔嘉耶夫所说，他是人的自由的最热情和最激烈的保卫者。只有人类思想史知道他是如何保卫人的自由的。^⑤然而，他却不是西方个人主义的鼓吹者。他象许多传统的俄罗斯知识分子一样，十分厌恶西方资本主义的行为准则。他认为：“人通过自由和痛苦才能在神的王国里实现和谐、天堂、善的生活。”在他看来，这就需要基督的牺牲精神。文学创作在当时的历史条件下是俄罗斯作家进行人生探索和社会思想斗争的有力武器，普希金如此，别林斯基和赫尔岑如此，陀思妥耶夫斯基也是如此。一如美国作家约翰·里德所说，俄罗斯现实主义长篇小说的写作方法不同于西欧的长

篇小说,其独特性或多或少可以用俄国的社会的政治条件加以解释。^③文学创作手法的革新对他们而言并不是主要的任务。相反,这些俄国作家大多是“为艺术而艺术”主张激烈的反对者。美国学者弗里德曼的有关论述从反面也证实了这一点:“小说技巧在俄国的发展的确杂乱无章。托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基运用过这一技巧,但只是出现在偶尔的一些篇章中,心中并没有那种帮助人们发现新事物后在艺术上的自豪感。”^④由此可见,俄罗斯社会心理小说实在社会思想探索的产物,而不是单纯的艺术上的自觉蜕变。

诚然,意识流小说在形式结构上追求非逻辑的形态,但是,这并不意味着创作主体本身意识已非逻辑化。相反,他们是有意识地通过这种反传统的话语模式叙说他们认定的意识形态。如乔伊斯以长篇小说《为芬尼根守灵》接受和宣扬了人类的死亡与复活循环往复的历史观。但必须指出的是,其表述方式是一种独白式的表达。而陀氏复调小说中的思想表达方式和存在方式如上所述都是对话式的。也就是说,在陀氏的艺术世界里“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识,由具有充分的不同声音组成的真正的复调”。这里也正是巴赫金所界定的复调小说与非复调小说的分水岭所在。应当指出,巴赫金的复调小说理论被普遍接受以后,有些论者把任何具有复式结构的小说都笼而统之地概括为复调小说。而不作具体的分析,从而混淆了“复调”与“非复调”的实质内涵。如法国文论家热奈特就把普鲁斯特的《追忆逝水年华》与斯特拉文斯基的复调芭蕾舞音乐相类比。其理由是:普鲁斯特“毫无顾忌地、好象未加留意似的同时运用三种聚焦方式,任意地从主人公的意识转入叙述者的意识,……这种三重的叙述立场无法与古典小说单纯的无所不知相比拟……《追忆》较好地说明了一种中间状态,一种复数状态”^⑤。显而易见,热奈特所发现和分析的所谓复调仍是艺术结构上的复式形态。这里的复式或多重性仅仅停留在意识叙述的形式上。思想仍然是独白型的,看不到思想的对话、交锋或交

流,尽管,在叙述的形式上表面看来与陀氏的小说有某些相似之处,但在本质上,普鲁斯特的意识流小说与巴赫金所赞赏的思想复调型的小说是根本不同的。巴赫金的概念原本具有特定的内涵。

如果说以陀思妥耶夫斯基的小说为代表的叙思型小说多少还继承了传统的叙述方式,那么叙意型的小说在叙述文体上不仅仅是更新,而且,其中暗含着对古典叙事模式的消解机制。文体和语体的杂用,标点符号和段落划分的取消,常规语法和句式被随意更改,不一而足。许多批评家早就指出,意识流的某些小说,如普鲁斯特的《追忆逝水年华》不再完全是传统意义上的小说。综合创新自然无可厚非,但过分地偏重于形式的怪异,过分地转向内心世界,写作完全蜕变成象牙塔里的玩物,而不顾普通读者的审美欣赏习惯和审美需求,作品写得晦涩难懂,如此的创新只能是昙花一现。应该指出,意识流创作中的这些极端倾向实际上是对艺术规律的破坏,非但不能促进叙事艺术的进步,反而阻碍了它的发展。源于现代主义的后现代反小说倾向的“小说”创作在西方已经走向没落,便是一个现实的典型例证。

叙事话语流变的史实表明,叙述文体的进化既离不开外部环境的变革,也不可脱离自身内部的艺术规律。小说家不但要敏锐地把握和反映时代变化的本质特征,而且要善于从艺术的内部规律出发,兼顾艺术接受者的审美习惯,多方吸收和借鉴其它文艺类型的技巧,并加以综合创新,才能使叙事文学不断地向前发展。

注释:

① 卡冈:《艺术形态学》,三联书店1986年版,406,407页。

② ③ ④ 热奈特:《叙事话语·新叙事话语》第182,144,145页,中国社会科学出版社1990年版。

⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店1988年版,128,152,163,132,136,72页。

⑪ 巴赫金:《文艺学中的形式主义方法》,漓江出版社1989年版,23页。

⑫ ⑬ 梅·弗里德曼:《意识流·文学手法研究》,华东师范大学出版社1992年版,204,177页。

⑭ 转引自巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,72页。

⑮ 别尔嘉耶夫:《俄罗斯思想》,三联书店1995年版,89页。

⑯ 《美国作家论文学》,三联书店1984年版,163页。