第 31 卷第 6 期
2001 年 11 月

浙 江 大 学 学 报(人文社会科学版)
Journal of Zhejiang University(Humanities and Social Sciences)

Vol.31, No.6
Nov. 2001

意识流小说艺术创新论

高　　奋
(浙江大学 英语系, 浙江 杭州 310028)

[摘　要] 作为现代小说的一种主要形式,意识流小说具有很强的创新性:在创作模式上,它主要以隐喻式的话语表现个体的人的全部意识领域,以及隐藏在种种个体意识之后的原始意象;它的叙述视角可以是单一的或多重的,多重叙述视角可以互相转换,其叙述方式主要有两种,即内心独白和自由间接手法:在结构上,它模仿诗歌结构的空间化和整一性,音乐结构的循环性和对位法,尤其是音乐的表情性,使小说表达出语言本身所无法言传的情感和意义。

[关键词] 意识流;创作模式;叙述模式;结构特征
[中图分类号] I054　[文献标识码] A　[文章编号] 1008-942X(2001)06-0139-07

The Innovation of Stream of Consciousness

GAO Fen
(*Department of English*, *Zhejiang University*, *Hangzhou* 310028, *China*)

Abstract: As a major mode of modern fiction, stream of consciousness is strongly innovative. It aims to reproduce the full spectrum of a character's mental process with metaphorical words, and to expose the primary images beneath the diverse processes of consciousness. It is always narrated from a single or multiple points of view, and encompasses two kinds of frequently adopted narration, interior monologue and free indirect style. The imitation of poetic integration and spatial form, and that of musical circularity and counterpoint, especially its emotionality, enables the novel to create meaning and emotions that is beyond words.

Key words: stream of consciousness; mode of writing; narrative; structure

一

意识流小说的创作模式是对传统模式的一种超越与突破。一方面,它丢弃了传统文学只注重事物不注重心理的局限性,克服了传统文学描写人物心理时的虚假性,摈弃了传统文学用理性阐释事物的习惯。它注重心理的真实,它的主要表现对象是个体的人的全部意识领域,不仅包括受制于理性的思索、推理和分析,还包括源于直觉的情绪、感觉、记忆、想像、荒诞的想法、随机的联想,乃至无意识的混沌状态。为了表现心理的真实性,体现意识的片断性、跳跃性和无逻辑性,它在写作风格上充分表现了语词之间的隐喻特征,即使小说的'各个片断部分完全在相似性和讽刺对照的基础上连成一篇,几乎完全没有依赖叙述上的因果关系或时空上的相邻关系'[1](p.91)。当然,为了表现意识的不同层次,其他关联的话语也适当采用。另一方面,它注重文学的艺术性,在它那看似纷乱的叙述中,隐藏着完整的结构和可领悟的思想。它以我们共有的原始意象为媒体,使隐藏于种种个体意识之后的集体无意识——一种积淀于无意识深处的原始意象——与读者意识中的各种价值不断发生碰撞和联系,使读者的心灵在某一瞬间突然受到触动,豁然开朗,获得某种不同寻常的自由感和轻松感。因此,它特别关注人在意识沉睡之际,比如在梦中,在半梦半醒中,或在癫狂状态中的

[收稿日期] 2001-01-08
[作者简介] 高奋(1964-),女,浙江宁海人,浙江大学外语学院英语系副教授,主要从事英美文学研究。

无意识心理状态,因为这时候浮现的意象往往带有某种原始性质。

我们不妨从意识流小说作品中摘取某些段落,看看小说家们是如何尝试着运用富有张力的、多变的语言再现意识的各个领域的。如福克纳的《喧哗与骚动》前三部分表现了班吉、昆丁和杰生三兄弟在某个特定时间段的意识的流动,三兄弟的意识随清醒的程度不同而显示出完全不同的语言特征。在这里,班吉部分表现的是一个只有3岁儿童智力的白痴的意识。

> 我先没哭,可是我脚步停不下来了。我先没哭,可是地变得不稳起来,我就哭了。地面不断向上斜,牛群都朝山岗上奔去,T·P想爬起来。他又跌倒了,牛群朝山岗下跑去。昆丁拉住我的胳膊,我们朝牲口棚走去。可是这时候牲口棚不见了,我们只得等着,等它再回来。我没见它回来。它是从我们背后来的,接着昆丁扶我躺在牛吃食的木槽里。我抓紧了木槽的边儿。它也想走开,我紧紧地抓住了它。[2](p.21)

在这一段中,班吉回忆起凯蒂结婚的那天,黑小厮T·P与班吉偷偷喝酒之后的一段经历。这一切所述的都是视觉意识,琐碎、表面化且常常颠三倒四,物我不分,不断重复着他对表象世界的最原初的感受,意识显然尚处于混沌的无理智状态。各个片断之间的衔接是通过某些关键词语的不断重复完成的,比如"哭"、"牛群"、"牲口棚"、"木槽"等。措辞句法简单,句与句之间似乎有一定的因果关系,但大都极不合理,足以表现班吉逻辑思维的紊乱。福克纳显然想表达一种不受理性控制的潜意识状态。

福克纳在昆丁部分表现的是一位沉浸在妹妹凯蒂失身的耻辱中不能自拔,准备自杀的青年的混乱的意识。这种意识属于心理学家们称为下意识的领域:

> 您说哪里的话您看上去就像一个小姑娘嘛您比凯丹斯显得嫩相得多啦脸色红红的就像是个豆蔻年华的少女一张谴责的泪涟涟的脸一股樟脑味儿泪水味儿从灰蒙蒙的门外隐隐约约地不断传来一阵阵嘤嘤的啜泣声也传来灰色的忍冬的香味。把空箱子一只只从阁楼楼梯上搬下来发出了空隆空隆的声音像是棺材去弗兰区·里克。盐渍地没有死亡。[2](p.100)

这一段的第一句是昆丁的回忆。昆丁回忆起凯蒂的未婚夫赫伯特·海德到康普生家向凯蒂求婚时对康普生太太说的那句奉承话。除了省略了标点符号,海德的话原汁原味地映现在昆丁的记忆中,显然,海德当时露骨的奉承激起了昆丁的反感。在后面这句无标点、无句法的长句中,昆丁回想起康普生一家人在得知凯蒂失身后的反应(福克纳用前后字体的改变暗示时间的不同)。全句用形容词、名词堆积而成。那个又是泪水,又是谴责,还夹带着一股樟脑味儿的自然是昆丁心目中的康普生太太;而那在门外嘤嘤哭泣,还顺带飘来忍冬香味的是昆丁又爱又恨的妹妹凯蒂。两个女人在昆丁的意识中呈现出两种不同的意象。第三句,昆丁回忆了康普生先生的反应。他安排凯蒂去弗兰区·里克换换环境。空箱子搬下楼梯发出的声音让昆丁联想到了棺材,预示了昆丁的死亡意识。最后一句是昆丁的内心独白,昆丁由地名里克(Lick),联想到了"盐渍地"(salt lick),又由此联想到死亡。较之班吉部分,福克纳对这部分意识增加了理性的控制,但这种控制相当宽松,因而意象的跳跃较大。为了表达下意识的流畅、随意和松散,福克纳不仅在多处将语言从句法和逻辑的束缚下解放出来,而且还尝试着省却了标点符号,让昆丁的意识在不同的意象中随心所欲地流动。对该片断的理解仅仅依靠上下文语境已无法实现,因为该语篇语词之间的衔接完全建筑在意象的对照、象征的运用和主题的重复之上,话语的隐喻特征十分明显。

在杰生部分,福克纳表现的是注重实利的杰生的实际而庸俗的思考:

> 我总是说,天生是贱胚就永远是贱胚。我也总是说,要是您操心的光是她逃学的问题,那您还算是有福气的呢。我说,她这会儿应该下楼到厨房里去,而不应该待在卧室里,往脸上乱抹胭脂,让六个黑鬼来伺候她吃早饭。这些黑鬼若不是肚子里早已塞满了面包与肉,连从椅子上挪一下屁股都懒得挪呢![2](p.184)

杰生的意识清醒而成熟，但惟独缺少想像力。因此，人物所见、所思都以一种比较符合语法规则的句式表达，不会对读者造成阅读上的困惑。他的意识就像未曾说出口的对话，预想中的听众是康普生太太，联想的中心人物是寄养在他家的凯蒂的女儿小昆丁。整段文字措辞简单、平常、实在，语句简短，叙述中的衔接依靠不断出现的口头禅“我总是说”、“我说”来完成，带有明显的口语特征。

对隐喻式话语的关注拓展了语言的维度，而多种话语形式的采纳为意识流小说形象而真实地表现个体人的各种意识领域提供了条件。但这并非意识流小说创作的最终目的，它最终的目的“在于从无意识中激活原始意象，并对它加工造型精心制作，使之成为一部完整的作品”[3](p.122)。现代作家乔伊斯在这方面作出了不懈的努力，他在《尤利西斯》中，通过作品隐含的神话结构表现了人类的“集体无意识”。小说最初连载的时候，每一章都有自己的标题，这些标题与荷马史诗《奥德赛》相对应。全书的三个部分根据《奥德赛》的三部分组成，第一部分叙述了斯蒂芬从巴黎回到都柏林家中，后因父亲酗酒又从家中搬出，租下旧炮台，靠教书糊口。这天一早，斯蒂芬离开炮台去学校上课，后来又去海滨散步，同住的穆利根戏言“雅弗在寻找父亲”。穆利根把斯蒂芬比作《旧约·创世记》中寻找父亲的雅弗，以此与《奥德赛》中的儿子忒勒玛科斯寻找父亲相对应。第二部分记录了布卢姆一天忙忙碌碌却一事无成的生活，与奥德赛的飘泊形成对照。第三部分记叙了布卢姆与斯蒂芬回到布卢姆家中的过程，与奥德赛回归故里相对应。书中的莫莉与奥德赛的妻子珀涅罗珀相对应。借助于这一神话框架，错综复杂、混乱不堪的意识和无意识的活动拥有了一种统一性和整体性；借助于这一神话框架，发生在 1904 年 6 月 16 日早上 8 点到次日凌晨 2 点约 18 个小时的两个现代人布卢姆与斯蒂芬的生活经历和精神感悟，便拥有了某种普遍性和永恒性。因为隐藏在这两个现代人平凡的生活经历之后的，是迷失的灵魂、回归的神话。谁是尤利西斯？他并不是指布卢姆或斯蒂芬单个人，他象征着一个整体，包括布卢姆、斯蒂芬、莫莉以及所有的人，也包括乔伊斯本人。如果说尤利西斯面对的是自然和神怪的肆虐，那么，现代人面对的是更为棘手的道德的沦丧和人性的失落，现代人能够重新找回它那失去的世界吗？乔伊斯用隐藏的神话结构，将作品统一在“回归”这样一个永恒的主题之中，全面展现了人的心理的各个层面，但不曾作出任何理性的阐析和结论，正是这种对基于理性的“意义”的弃绝，才使读者获得了真正的、源于直觉的整体感悟。

二

在意识流小说发展的初期，叙述视角一般都是单一的。多重叙述视角在乔伊斯、伍尔夫和福克纳等作家的作品中才多次出现。视角的转换大多在章节间进行，也就是说，多个叙述人在各自的章节中独立地、平行地回忆同一个人物，同一种心态，或同一段经历。《喧哗与骚动》、《我弥留之际》、《尤利西斯》等大都采用了视角章节间的转换。这种视角转换相对比较容易操作，读者也比较容易掌握和理解。但是，视角的转换也可以在文内随意进行，即从一个人的内心独白，直接切换到另一个人的独白而无须变换章节或风格。伍尔夫在这一方面表现出精湛的技术。她在《达洛威夫人》中，娴熟而自然地展现了克拉莉莎、彼得和塞普蒂默斯等人物在某一特定时期的思绪。不同的意识之间的交接媒体往往是外部的场景或人物的行为，其中简短的对话是常常采用的交接媒体。比如在《达洛威夫人》第一部分，克拉莉莎正在花店，突然听到汽车轮胎的爆裂声，伍尔夫只用一句“塞普蒂默斯·沃伦·史密斯发现前面无法通行，他听见了这句话”[4](p.14)，故事便从克拉莉莎的内心转入到塞普蒂默斯的内心，然后：

> 那辆轿车还停在原地，挂着窗帘，窗帘上有奇特的图案，像一棵树，塞普蒂默斯想，一切事物逐渐地被吸引到一个中心的现象就发生在他眼前，似乎一种恐惧的东西很快就要出现，马上

就要喷出烈焰,他感到十分恐惧。整个世界在动摇,在震颤,并威胁着要迸出烈焰。是我挡住了去路,他想。他难道没有正在被人观看和指点吗?难道他在人行道上牢牢地站定不是为了某个目的吗?但究竟是为什么呢?

“咱们走吧,塞普蒂默斯。”他的妻子说。她身材矮小,眼睛大大的,脸又扁又尖,是个意大利姑娘。

但是柳克利西亚自己也不由自主地看了看那辆轿车以及窗帘上的树形图案。车里坐的是王后吗?是不是王后出门买东西?……

人们一定注意到了,人们一定看见了。人们,她一面看着那些瞪大眼睛注视那辆轿车的人群一面想,那些英国人以及他们的孩子、马匹和服装,对于这些她在某种程度上是爱慕的,但现在他们不过是“人们”而已,因为塞普蒂默斯曾说过“我要自杀”,多可怕的话呀!假设他们听见了他的话?她看看人群。救命!救命啊![4](pp.14-15)

短短的一段文字,小说又从塞普蒂默斯的内心转到了妻子柳克利西亚的内心。前者表现的是一个神经质男人的狂想,后者表现的是一个妻子对丈夫自杀意念的恐惧,这中间,只一句“咱们走吧,塞普蒂默斯”,伍尔夫就将一个人的意识转到了另一个人的意识,而且风格基本保持一致。正是因为采用了文内视角自由转换的方法,伍尔夫的作品给读者留下了极其流畅和优美的印象。

作品的视角转换方式不同,它的叙述方式也往往不同。章节视角转换大都采用内心独白叙述方式,而文内视角转换大都采用自由间接手法。内心独白,是对人物意识的直接引述,通常以第一人称沉思冥想的方式出现,作者处于完全隐退的状态。作品中的措辞与人物意识的清醒程度、人物受教育程度和个性密切相关。语句表现出缺少句法和逻辑关联的特征,跳跃较大;意识的流向呈散射状,随着视觉、听觉、嗅觉、触觉、味觉等感觉的干扰而改变,但永远处于行进态势之中。人物的联想可以是暗喻性的,即一件事暗示出另一件事,两者有某种相似性,比如《喧哗与骚动》中昆丁的联想;人物的联想也可以是换喻性的,即一件事暗示出另一件事,两者有某种因果关系或时空上的联系,比如《尤利西斯》中布卢姆的联想[5];当然,人物的联想更可以是直接而实在的,由一种事物想起另一种事物,一件事情想起另一件事情,比如《喧哗与骚动》中杰生的联想。

自由间接手法是用第三人称独白来记录意识的流动过程和节奏的创作手法。从文体上讲,它介于第一人称独白和内心分析之间,是未加剪辑的意识、间接的文体和直接的描述三种文体的混合体。它明显带着两种目的:一是要保持意识的纯粹性,直接将人物的思想记录下来;二是要继续保持文学语言的流畅和美感,让作者替人物拟定语句,而不是直接表现人物意识的碎片。这样做的显著作用是,作品在人物和读者之间保持一定距离,作者在作品中始终若隐若现,因而读者在阅读中能够保持清醒,不至于被动地跟着人物意识走。更为重要的是,由于有了这段距离,作者在作品中可以随意地转换叙述视角,实现文内人物意识的自由切换,同时又能保持风格的基本不变。我们在分析伍尔夫的《达洛威夫人》中已对此作了解剖。现在我们就利用上面伍尔夫的那段引语,对这种文体作细致的分析。文中的第一句是传统的间接引语,作者将人物的思想转述了出来,中间还插入了传统的尾语“塞普蒂默斯想”。伍尔夫这样做的目的是为了让读者明了此时的意识已从克拉莉莎转为塞普蒂默斯的了。第二句开始,作品启用了内心独白的方式,只不过用第三人称替代了第一人称,但两者有着异曲同工之妙,或许前者显得更真实一些,因为如果以第一人称来表达这种完全符合句法的流畅的语句,所述的思想会显得很造作。句中用词激烈、绝对、夸张,形象地表现了塞普蒂默斯准备自杀前的紧张心情。接着的对话起到了转换视角的暗示作用。接下来对柳克利西亚的外貌描写是由作者直接出面的。作者还从柳克利西亚的视角描写了她的动作。紧接着的两个问句则完全是柳克利西亚的独白。显然,伍尔夫至此已经不动声色地完成了从塞普蒂默斯的内心转入柳克利西亚的内心的过程。接下来是作者对轿车司机的动作和塞普蒂默斯夫妻间简短的对话的直接

描写。柳克利西亚的独白在继续，为了避免混淆，伍尔夫再度使用了“她想”的插入语。柳克利西亚的意识中心虽然是她对丈夫自杀企图的焦虑，但作者没有忘记暗示她对英国人以及他们的“孩子”、“马匹”、“服装”的爱慕，并由此巧妙地点出了柳克利西亚的个性。由于这种文体的灵活和轻巧，读者在阅读过程中始终是轻松而敏锐的，就如站在远处观赏一幕轻喜剧。

三

意识流小说不同于传统小说的最重要的特点，在于它通过改造传统文学结构，惟妙惟肖地再现了意识的流动和节奏。这种结构的创新是通过小说的诗化和音乐化来实现的。弗里德曼对这种鲜明特征作了精辟的论述：“意识流的一种显著的成就，是经过模仿其他艺术，特别是音乐，来摈弃纯文学的标准，使得肌理和骨架密切结合起来的。意识流小说的各节并不是以人物行动的进展连接起来的，倒是凭着象征和形象的不断交相照应连接起来的，而这些象征和形象相互间只能在空间产生联系。这类小说的形式通常是意象和言语相互交织的结果，与时间的次序没有关系。结构的全盘安排是纵向的。同时，诗和音乐的句子交互补充，也赋予肌理以同样的空间幅度。”[6] (p. 19)

意识流小说的诗化首先体现在小说结构的空间化上。约瑟夫·弗兰克在发表于 1945 年的重要论文《现代文学中的空间形式》中，全面分析和评述了普鲁斯特和乔伊斯的意识流小说在结构上的创新，并冠以“空间形式”小说的命名。他认为，这种新的小说结构摈弃了以自然时间为统一体，以人物行动为中心的传统小说模式，将叙述对象完全放置在空间关系之中，凭借空间叙述的整体性，终止了传统叙述中的时间流，在有限的时间范围内将注意力放置在游离于叙述过程之外的各种联系的交互作用之中，使作品通过意象的并置表现时间的流逝；借助无数参照和前后参照，在空间中融接独立于时间顺序之外而又彼此关联的各个片断，以此形成一个自成一体的参照体系和完整的形式结构[7] (pp. 3 – 5)。这种“内在关联的完整图式”的建立，使意识流小说能够在同一时间内呈现不同层次、不同人物的意识的流动，使得过去、现在和将来巧妙地并置在一起，达到了人物知觉的同时性。比如《喧哗与骚动》的班吉部分，短短的篇章中出现了近一百个不断跳跃、不断转换的意识场景。大姆娣的去世和凯蒂的婚礼，康普生先生的谢世和昆丁的自杀，凯蒂的温柔和小昆丁的放肆等等场景交替出现在班吉的意识中，形成奇特的对照。这种看似不经意的、凌乱的片段，一经在空中融接起来，便成了对康普生家族几十年历史的综述。

其次，意识流小说的诗化体现在小说文体的散文诗化倾向中。伍尔夫细致地探讨了这一问题。她认为，由于传统信仰的失落和人与人之间传统纽带的断裂，现代作家们面对的不再是一个和谐完整的世界，他们不得不在一种充满怀疑、矛盾和内心冲突的氛围中进行创作。传统的、刻意强调对比和冲突的小说已不能适应当前的社会和生活，而以表现美为己任的传统的诗歌似乎显得过于高雅了一些，不适合于表现琐碎的日常生活。现代文学的重任只能落在充满诗意的散文身上。散文可以像诗歌一样，只提供生活的轮廓而不是它的细节，它可以从生活中退后一步，站得更远一些。这样，它便可以摆脱小说只注重写实，只关注人与人之间的关系的局限性，将写作的中心放置在表达人物的心灵与普遍的观念之间的关系和人物沉思默想的内心独白上；散文可以摆脱许多小说家始终背负的沉重包袱——细节和事实，抓住生活的重要特征，抓住想像、幻想和智能，像一股充满诗意的旋风，轻灵地贴着生活向上飞升。它又可以像小说一样贴近生活，自然而深入地揭示生活的本来面目。它可以使我们关注某些逐渐被我们的小说遗忘而其实对我们而言极为重要的那部分生活：“我们对于玫瑰、夜莺、晨曦、夕阳、生命、死亡和命运这一类事物的各种情绪”；“我们的睡眠、做梦、思考和阅读”[8] (p. 373)。于是，伍尔夫对现代文体作出了这样的结论：“小说或者未来小说的变

种,会具有诗歌的某些属性。它将表现人与自然、人与命运的关系,表现他的想像和他的梦想。但它也表现出生活中那种嘲弄、矛盾、疑问、封闭和复杂等特性。它将采用那个不协调因素的奇异的混合体——现代心灵——的模式。因此,它把那作为民主的艺术形式的散文之珍贵特性——它的自由、无畏、灵活——紧紧地攥在胸前”[8](p.374)。

小说的音乐化是从瓦格纳的“艺术的综合”的主张中培育出来的,当柏格森有关新的时空关系的理论,弗洛伊德的无意识学说,以及索绪尔有关能指与所指之间的关系是任意规定的观点提出之后,现代小说家们不再停留在感悟音乐与小说之间的相似性的阶段,他们开始着手探索小说结构音乐化的可能性。在吸收前人理论的基础上,弗里德曼较为全面地总结了音乐技巧在小说中的运用。他认为,意识流小说在创作中主要借鉴了三种基本的音乐手法:“主导旋律用于小说技巧以表现主题的再现,并创造一种圆形发展的效果;配合旋律用于小说是表达改变了的时空关系;建立在音乐作品原则上的小说结构则表现与音乐的相似性”[6](p.122)。

主导旋律通过不断重复主导主题来激发听众的情感。小说结构的空间化使得类似音乐的主题重复在小说中成为可能。在小说中,主导主题一般是简短的,它可能是一个词组,也可能是一句话,在一定间隔内不断重复出现,带有某种语焉不详的特征,它的意义只有在反复的重现之后才可能逐渐明了,因此当它再次出现时,读者就很容易想起来。而这些富有象征意义的主题的一次一次的重现,打乱了作品原有的线型感觉,给人以一次一次地开始的圆形感觉。配合旋律即音乐中的和声,是指两个以上的音的对位组合——同时表现两种或两种以上的音调。这种对位法在传统小说中几乎是无法实现的,而在意识流小说的新的时空关系中,小说采用了类似电影蒙太奇的手法,轻而易举地使作品在同一时间段内表现出两个或两个以上人物的动作变化或思想意识的流动。为了使小说更好地体现音乐的特征,许多小说家在整体结构上借鉴了音乐的基本曲式。奏鸣曲因其曲式的简洁而受到意识流小说家的青睐。评论家们发现,伍尔夫的《到灯塔去》的三个部分恰似奏鸣曲中的3个乐章,是典型的“奏鸣曲式小说”[9](p.118),而《海浪》则像“奏鸣曲六重奏,书中的六个人物就是管弦乐队的六种乐器”[10](p.216)。虽然意识流小说结构上的音乐化并非总是能以鲜明的程式化的形式出现,但是借鉴和吸收音乐曲式的倾向还是十分明显的。

细致地审视弗里德曼的观点,我们发现,弗里德曼关注的是小说与音乐之间形式上的相似性,却忽视了小说与音乐之间本质上的相似性。不错,他已经注意到音乐的圆形特质有助于改造和突破传统小说创作的线性模式,使小说表现出更为丰富的流动性和整体性。但是,就如伯里恩·维克斯所指出的:“语言与音乐之间最根本的区别在于,语言始终拥有语义的层面,用语词表达明确的意义和主题……而音乐却没有如此确定的意义系统”[11](p.185)。除了带来结构形式上的创新之外,音乐还可以带给小说一种表情达意上的突破。弗里德曼虽然分析了意识流小说对旋律与和声的借鉴,但是没有意识到主题的重复除了创造出一种循环结构之外,还通过主题意义的缄默使文本逐渐显露出言语所无法传达的内心的声音;而和声的采用不仅为意识流小说造就了新的时空关系,还通过多个人物和意识间的频繁比照,为弦外之意的产生提供了必要的条件。弗里德曼最大的缺陷是,他忽视了节奏的作用,而这恰恰是意识流小说形成自己特有的乐感的最重要的因素,也是小说向读者传达情感的最通畅的途径。伍尔夫对小说的节奏给予了相当的重视,她认为:“风格……就是节奏。一旦你拥有了节奏,你就不会用错语词了”[11](p.172),节奏可以给载负着厚重的意义的话语插上双翅,让小说表达出语言本身所无法言传的丰富情感[11](p.171)。

作为音乐的第一要素,节奏以音的长短、强弱构成抑、扬、缓、急的音乐律动。以此为对照,在节奏的研究中,人们十分重视对音的分析。比如在诗歌的节奏分析中,人们关注的是重音的复现率、韵脚的次序、声调的平仄关系等等。但是,由于创作风格的差异,这种单一重视语音分析的方法在小说节奏的研究中显然是行不通的。目前有关小说节奏的研究并没有引起评论界足够的重视,不

过就仅有的一些研究来看，人们似乎无法找到一种较为通用的参照体系。有的着眼于时间和空间，有的着眼于密度和强度，还有的认为小说的节奏体现在语音、语义与语法的统一体中[12](p.180)。笔者较倾向于最后一种观点。下面我们摘取伍尔夫《海浪》中第 1 章和第 8 章序言中的两个片断进行对比分析：

> 光照射到园中的树木，逐步把叶子一一映成透明。一只鸟儿在高处啾然而鸣；静默了一会；接着又是另一只鸟儿在低处啁啾。阳光照出屋壁的棱角，然后像扇尖似的轻轻触在一块白色窗帘上，映出卧室窗前一片树叶细小得像指印般的蓝色阴影。窗帘微微地掀动了一下，但室内仍旧一片昏暗，朦胧难辨。外面，鸟儿一直在啁啾鸣唱着它们那单调的歌儿。[4](p.380)
>
> 微风拂过，树叶一阵哆嗦；而经过这阵搅动，它们就失掉了原来的那种浓褐，变得发白、发灰，正如沉重的树身摇曳晃动，失去了它浑然一体的感觉一样。一只停在最高枝上的老鹰眨了眨眼，腾身飞起，飘然远翔。一只野鹬在沼地里悲啼着，它盘旋，躲闪，飞到更远些的地方，继续在那儿孤独地悲啼。火车和烟囱冒出来的烟被风吹得蔓延开来，纷纷碎裂，融入了笼罩在海面和田野上的整个毡似的天幕。[4](p.538)

第一个片断描述了太阳尚未升起时的自然景象，与之对应的是六个主人公天真无邪的童年岁月；第二个片断描绘的是太阳正在下山时的自然景观，与之对应的是六个主人公沉重疲惫的中年时光。两个片断节奏上的差异极大。先看语音，第一段轻重音搭配匀称，给人一种舒缓流畅的感觉；而第二段重音叠加，一种沉重急促的感觉油然而起。次看语义，第一段以动/静，明/暗，静/声，内/外等动作、色彩、声音和空间的均匀布阵，描绘出一个静谧、和谐、万物渐次复苏的美好的清晨，其中，第一句和第二句，第三句和第四句形成鲜明的光和声的对照，而第一句到第四句各句的内部又各自渐次形成亮—暗—亮、鸣—静—鸣、亮—暗—动—静、复调—单调的对照，语调轻扬平缓，节奏明快自然。而在第二段中，叙述充满了沉郁而悲怆的动感，动作力度由轻至重：微风拂动—树叶哆嗦摇曳—老鹰腾飞远翔—野鹬盘旋躲闪悲啼—浓烟蔓延碎裂，色彩由灰白逐渐变成乌黑，而语篇中每一句的动作力度都处于一种强力的递进状，这种急剧而沉重的变化使人强烈地感受到了一种深切的绝望感。再看语法，第一段句子长短相间交错，措辞明快，语言节奏显得张弛有序；第二段则不然，句子冗长，停顿频繁，句与句之间呈排比状，措辞激烈悲郁，语言节奏急促而沉重。不同的节奏传递出完全不同的思绪和情感。

心与心之间的交流和沟通往往是超越语言的，文学作为一种语言的艺术能够超越语言的局限而传达内心的声音吗？意识流小说正以其别具一格的方式对此作出了大胆而富有创意的回答。

[参　考　文　献]

[1] 戴·洛奇.现代主义、反现代主义、后现代主义[A].王潮.后现代主义的突破[C].兰州：敦煌文艺出版社，1996.

[2] 威廉·福克纳.喧哗与骚动[M].杭州：浙江文艺出版社，1992.

[3] 荣格.心理学与文学[M].北京：三联书店，1987.

[4] 维吉尼亚·伍尔夫.达洛威太太、到灯塔去、海浪[M].北京：人民文学出版社，1997.

[5] 詹姆斯·乔伊斯.尤利西斯：下[M].南京：译林出版社，1994.

[6] 梅·弗里德曼.意识流，文学手法研究[M].上海：华东师范大学出版社，1992.

[7] 约瑟夫·弗兰克.现代小说的空间形式[A].秦林芳.现代小说的空间形式[C].北京：北京大学出版社，1991.

[8] 维吉尼亚·伍尔夫.狭窄的艺术之桥[A].李乃昆.伍尔夫作品精粹[C]. 石家庄：河北教育出版社，1995.

[9] E. M. Forster. Virginia Woolf[A]. Virginia Woolf. Critical Assessments：v.i[C]. London：Helm Information Ltd，1994.

[10] 维吉尼亚·伍尔夫.海浪[A].李乃昆.伍尔夫作品精粹[C].石家庄：河北教育出版社，1995.

[11] Patricia Ondek Laurence. The Reading of Silence[M]. Stanford：Stanford University Press，1991.

[12] 唐跃，谭学纯. 小说语言美学[M].合肥：安徽教育出版社，1995.

[责任编辑　徐　枫]