自我之舞

——20世纪青春叙事的一种解读

徐 岱 李 娟
(浙江大学 传媒与国际文化学院, 浙江 杭州 310027)

[摘 要] 作为小说叙事的一种,青春叙事有着悠久的传统,20世纪青春叙事更因其独特的风格和别致的形态而受到研究者的重视。青春叙事不仅关乎叙事题材,还是一种价值载体和生命态度。20世纪青春叙事的独特之处在于其对感觉文化和身体元素的偏爱。在叙事策略上,20世纪青春叙事常运用固定式内聚焦模式、第一人称叙事以及独白话语,但在细节上又表现出对这些策略的偏移,如叙述视角的伪固定性,人称机制的虚无化以及价值立场的真空。溯其根源,在于作为叙述主体的"自我"的文化虚无主义本质与传统的青春叙事相比,体现出鲜明的"拒绝成长"的时代特征和文化色彩。这是20世纪特有的声音,却在青春期这一特殊的人生阶段中得到强有力的张扬。在这个意义上,20世纪青春叙事不仅有着类别叙事的特征,还体现了选择与虚无、反抗与绝望的时代之声。

[关键词] 青春叙事; 叙述模式; 叙述人称; 叙述话语
DOI:10.3785/j.issn.1008-942X.2008.03.008

Dancing of the Self: An Interpretation of the 20th Century Youth Narrative

Xu Dai Li Juan
(College of Communication and International Cultures, Zhejiang University, Hangzhou 310027, China)

Abstract: As a form of narrative fiction, youth narrative has a long tradition. With its unique style and morphology, the 20th Century youth narrative has been given great attention. The 20th Century youth narrative has relations with narrative themes as well as the life attitude. The researchers have paid great attention to the 20th Century youth narrative just because of its unique style and morphology.

The 20th Century youth narrative is special in its preference to feeling and the physical. Fixed internal highlights, first person narrative and monologue discourse are its most important narrative strategies, but departing from these strategies in details, for example, the pseudo-fixed of its narrative perspective, the nihilistic of description author, and the vacuum of value position. It is because of the nihilism of the "self" as the main narrative. Compared with the past youth narrative, the 20th Century youth narrative shows the sharp characteristics of the time as a "refusing growth", and the cultural identity. This is particularly the voice of the 20th Century

[收稿日期] 2007-10-17 [本刊网址·在线杂志]http://www.journals.zju.edu.cn/soc

[作者简介] 1.徐岱,男,浙江大学传媒与国际文化学院、浙江大学"社会思想与文化批评研究中心"教授,博士生导师,主要从事文艺学、美学与中国现当代文学批评等方面的研究; 2.李娟,女,浙江大学传媒与国际文化学院文艺学专业博士研究生,主要从事青春审美文化、先锋文化和文艺美学研究。

captured by the writers. In this sense, the 20th Century youth narrative shows its own type of feature, and also the themes of the time, such as the choice and nihilism, the resistance and despair.

Key words: youth narrative; narrative model; description author; narrative discourse

20 世纪小说创作的洪流中，青春叙事形成了一道独具形态和文化品质的流脉，广为人知的文本包括《永别了，武器》(海明威)、《了不起的盖茨比》(菲次杰拉德)、《麦田里的守望者》(塞林格)、《在路上》(凯鲁亚克)、《你好，忧愁》(萨冈)、《情人》(杜拉斯)、《一个青年艺术家的画像》(乔伊斯)、《发条橙》(伯吉斯)、《挪威的森林》(村上春树)等等。青春叙事以青少年为叙事主体，以青春成长为主题，描写主人公在生理特别是心理成长期的主体生成过程和自我意识的觉醒，其意义不仅涉及生理自然成熟的层面，更涉及社会文化结构对个体的规范与塑造，以及个体自我意识的觉醒带来的反抗和困惑。20 世纪青春叙事虽然在主题上延续了传统成长叙事的外壳，如生与死、情与性、现实与理想、自由与束缚等，但更立足于自我意识的觉醒和发掘，更注重个性的独立发展、道德意志的自由选择、生命过程的真实体验；相对于传统启蒙文化将“理性人”作为目标的设定，它更青睐“非理性人”、“感觉文化”乃至对身体性元素细致入微的感受。青春叙事的作家们往往把对世界的客观分析转换成对个人主观情感和情绪的表达，他们把世界看成是一连串随意的情感刺激，而不是具体的行为场景。对此，本文将运用叙事学的理论方法，分别从叙事的基本模式、人称机制以及叙述话语入手，对 20 世纪青春叙事中“自我”的审美特质作出分析。

一、叙述模式与青春故事

对结构主义者来说，叙事可以作为一种基本解释模式、一种不可简化为普遍涵盖律的模式来理解的运动[1]194。这一理论方式不仅遭到了诸多人文学者的质疑，还遭到了“反文化”弄潮儿的嘲弄。对前者来说，模式方法如果被引入文学研究，将使其降格为科学主义；对后者来说，解构主义者早已置某种可确立的规范于万劫不复之地。然而，作为联结微观透视和宏观把握的小说叙事学，其主要兴趣恰恰“在于叙述的‘谈话’是如何将一个‘故事’(简单地按时间顺序排列的事件)，制作成有组织的‘情节’形式的”[2]119。因而，它要把握的主要对象，是小说世界中的叙事结构与体系，从而帮助我们理解作为故事的小说“能指”背后的“所指”，即关于生命价值、生活意义的思考。因此，如果对模式分析的方法不人云亦云地予以舍弃，而是合理利用的话，不失为理解青春叙事机制的一个有效途径。笔者试从此径入手，对青春叙事中广泛存在的内聚焦模式作出阐释。

在法国学者热奈特看来，叙事模式可分为三种类型：第一类为零聚焦，即无固定视角的全知叙述，叙述者无所不知，无所不在；第二类为内聚焦，只以某个人物的视点来叙述，其叙述必须严格限制在人物所感受的范围之内；第三类为外聚焦，叙述者站在不知情的角度，对事件进行描述。在内聚焦模式中，又有着固定式内聚焦、转换式内聚焦及多重式内聚焦这三种细致区分。理论家的条分缕析在文学的殿堂从来都是吃力不讨好的，然而，我们不能因此无视严肃的小说学研究。从严谨的学理角度出发，我们认识到，“叙述的结构模式作为小说艺术形态的建构手段，归根结底也是表现小说家的艺术经验和审美感受的一种方式，受到他的基本创作观的制约”[3]199。从创作实践来看，20 世纪青春叙事在结构模式上普遍选择了固定式内聚焦式，叙述者始终寄居于某个人物之中，借着他的意识与感官在行动、在感受，故事随着这个人物心理活动的开始而开始，随着其活动的结束而结束。

以当代法国有青春文化代言人之称的小说家萨冈为例。在其处女作《你好,忧愁》中,作者向我们展现的是一个有关青春少女的叛逆和因此带来无法挽回的伤痛的故事。情节呈单线发展,叙述的视点固定在"我",也就是女主角塞茜尔身上。虽然故事的气氛围绕着她与安娜的冲突加剧而逐渐紧张起来,但叙事的整体呈淡化情节、突出意识流动的特征,并以"忧愁"作为开篇和结尾的情绪氛围,首尾呼应。小说的一开始写道:

在这种陌生的感情面前,在这种以其温柔和烦恼搅得我不得安宁的感情面前,我踌躇良久,想为它安上一个名字,一个美丽而庄重的名字:忧愁。[4]3

小说的末尾写道:

只有在清晨,当我躺卧床上,听着从窗外传来的巴黎唯一的车水马龙之声时,我的记忆才偶尔背弃我……我的心中倏然涌上了什么,我闭紧眼睛,呼唤着它的名字来迎接它:你好,忧愁。[4]117

叙述话语在形式上都属于主人公的自言自语,是主人公的意识将自我作为描述对象;而构成小说内容的整个故事,则是人物的所思所想,即"意识流"。在与恋人希里尔初识时,塞茜尔关注的不是作为他者的恋人,而是这个恋人在自己情感坐标系中的定位,以及种种缠绵引发的身体感觉:

他生就一张拉丁人的脸,黑黝黝的脸膛十分宽阔,带着某种镇定自若的神态,仿佛随时准备出来保护别人,这一点我很喜欢。[4]5

对"他"的描写了了几笔带过,紧接其后的,是作者"依然故我"的笔触:

对那些大学生,一般我是躲得远远的,他们往往粗鲁……我不喜欢青春少年。比起青年人,我更喜欢父亲的朋友,那些四十来岁的男人,他们彬彬有礼地跟我说话,满怀爱恋,体现出一种父亲兼情人般的柔情。可是,希里尔讨我喜欢。[4]5

这是一种典型的固定式内聚焦叙述,而其独特性在于,外在世界不过是刺激叙事焦点情感和体验反应的契机,不具有独立的意义,只为"自我"而设立,并随着此"自我"的淡出而淡出。"自我"在这里更多地表现为非理性的情绪体验,与为古典人文主义者津津乐道的知识、理性甚至情感都少有联系,体现出身体性的特征。在《一个青年艺术家的肖像》中,乔伊斯倾注大量笔墨描绘的,是小斯蒂芬对外在世界诸如冷、热、黏糊糊、怪味儿等诸多视觉、触觉、嗅觉的细致感受,这样的写作方式固然有其先例,但在小说叙事中被抬到如此高度,则并不多见。这当然不仅仅是叙事手法的问题,从中可以见出作者对世界的理解方式和观察角度:碎片化、体验性及个体化。而这些也正构成了"自我"的具体内容。

聚焦模式的意义不仅在于形式上的辨别,内在的文化气质更值得深思。一方面,在心理学研究看来,青少年时代向来被认为是一个突变、"再生"和新质生成的时代,而最主要的还是一个发现个人"自我"的时代。从普遍意义上来讲,对自己内心世界的发现是青春期的主要心理收获,而外部世界、有形世界只是作为主观经验的一种可能性被认知。另一方面,作为一个时代的青春,其"自我"又将呈现特殊的文化内涵。尽管"青年文化"常常是"反抗文化"的代名词,但20世纪的孩子们的反抗足以让父辈阶层为之痛心疾首。《麦田里的守望者》一出版即引起轰动,青少年们纷纷效仿故事里的主人公,歪戴着鸭舌帽,满口脏话,热衷逃学,愤世嫉俗却又无所作为——与其说小说影响了社会,毋宁说是小说顺应了时代体验。正如莫里斯在《开放的自我》里引用战后普通美国人的话:"如果我是上帝,我就会反对这个城市,把它清除掉!""我想乘一乘会用原子弹把西方文明炸毁的飞机"[5]1——现代性视野中的价值多元、价值混乱带来了它的孪生子:价值真空。对于一些正在追寻自我意识之旅上的青少年来说,这无疑是在告诉他们:停止吧! 你们没有自我!

由此导致的矛盾是,在叙事模式上,20世纪青春叙事虽然选择了固定式内聚焦式,但反映在文本中又有了细微的差异,即这个视角虽然呈固定状态,却是无根的固定,因而事实上是个虚无的视

角。正如这段海明威式的对话：

“这么说你近来是在看书的吧?”

“看一点,但没什么很好的。”

“依我看,《勃列特林先生》这书,对于英国中产阶级的灵魂,是个很好的分析研究。”

“我可不知道什么是灵魂。”

“可怜的孩子。我们大家都不知道什么是灵魂。你信教吗?”

“只在夜里。”[6]269

葛雷非伯爵的每句提问都涉及较重大的问题——读书、灵魂和信教,得到的却都是轻之又轻的回答——只在夜里信教固然有调侃和玩世不恭的味道,从真实的体验来说,也可见出“我”对现实世界和信仰世界的双重恐惧与焦虑。灵魂问题归根结底是个自我定位问题,在时空的坐标系上,“我在哪里”的发问是每个人根本的哲学冲动,回避不代表不思考,只是找不到答案而已。正如在《发条橙》中,第一章的叙述间隙都由一个问题导引:“下面玩什么花样呢?”对这一问题的反复引用,反映了主人公亚历克斯精神世界的彷徨和虚无:虽然“我”是个无恶不作的小子,但行动力并不说明思考力,“我”的自我依旧是难以确定的。对此,本文将引入和结合对20世纪青春叙事的人称机制的分析,进一步阐释其叙事的焦点,也是其焦虑所在:自我。

二、叙述人称与青春体验

太晚了,太晚了,在我这一生中,这未免来得太早,也过于匆匆。才十八岁,就已经是太迟了。在十八岁和二十五岁之间,我原来的面貌早已不知去向。我在十八岁的时候就变老了。我不知道是不是所有的人都这样,我从来不曾问过什么人。[7]5

这段自述成为《情人》开篇最精彩的所在,因为青春和衰老总是触动我们的感知情怀,引发共鸣;语言之间满溢的忧伤、自怜的情绪,更是让文人骚客们反复把玩。而这样的审美效果在很大程度上要归功于小说的第一人称叙述,这同样也是被20世纪青春叙事普遍采用的人称机制。叙述人称的选择,关乎叙事格局的确立,而该叙事格局又与其背后隐藏着的叙述主体的叙事态度、价值取向、审美倾向息息相关,也在事实上预设了作者与读者、文本与读者的互动关系。

就第一人称来说,它首先限定了叙事的结构模式是固定式内聚焦式,在这一模式的基础上,又不同于第二人称的对话性和第三人称的间离性,而有着强烈的真实感和主体抒发性。就真实感而言,第一人称叙事更有着讲故事的特征,并且是讲自己的故事。尽管阅读者明白即便是“我”也是虚构的,但就对语言的第一反应而言,“我”比“某某”更显亲切和可感,就像是老朋友间的促膝谈心,聊到当年事一般。而读者的阅读体验相对第三人称也有着微妙的变化,即“他”的故事对于作为读者的“我”来说,往往具有他者性,即便产生阅读的共鸣,也还是以旁观者的身份在“看”;第一人称则不同,在阅读时,故事中作为叙述主体的“我”很容易与以读者作为接受主体的“我”发生重叠,因为在人称指涉上,“我”比“他”的心理距离更近。虽然这常被指责为不正当的阅读方式,却也是广泛存在的阅读事实,并且更加突显出第一人称叙述机制的真实性特征。以萨冈的小说《某种微笑》为例,在写到多米妮克告别父母前去与男友的舅舅享露水之欢时,作者这样写道:

我父母一直送我到车站。我噙着热泪向他们告别,自己也不知为什么那么难受。我第一次感到丢弃了我的童年和家庭所给予的安全感。我人还在路上,却已事先对阿维尼翁(笔者注:多米妮克即将前往的地点)产生了憎恶之心。[8]175

本是自己盼望的事,却感到难受——原因在于这样的选择事实上意味着“我”跨入了成人世界,开始了自由选择,也因此失去了孩子才会享有的依赖感和安全感。所以,看似毫无道理的“憎恶之

心”也是理所当然。试想,如果将该段叙述中的人称置换为“她”,原有的感同身受一下子便会大打折扣,距离感和旁观感油然而生;原本是“我”与读者间的吐露心事变成了客观的心理描写,甚至平添了些讽刺效果。因为第三人称的叙事只是“主人公的故事”,叙述主体与叙述客体的心理空间距离被拉大,反映的是阅读心态上的相对超脱乃至审视,与第一人称叙述相比,在心理的真实感上要略逊一筹。

与此相关的,是第一人称叙事机制中的主体抒发性。第一人称更有利于叙述者主观情感和主体体验的外在流露。毕竟讲述自己的心情要比讲述“他”的心情要容易得多,也方便得多。以具体的文本为例:

> 飞机一着陆,禁烟显示牌倏然消失,天花板扬声器中低声流出背景音乐,那是一个管弦乐队自鸣得意地演奏的甲壳虫乐队的《挪威的森林》。那旋律一如往日地使我难以自已,不比往日还要强烈地摇撼着我的身心……
>
> ……我扬起脸,望着北海上空阴沉沉的云层,浮想联翩。我想起自己在过去的人生旅途中失却的许多东西——蹉跎的岁月,死去或离去的人们,无可追回的懊悔。[9]1

如果不是这段平缓忧伤的自述,我们是否可以立即进入小说《挪威的森林》中那份青春感伤的氛围中,是值得怀疑的。与其他人称机制相比,第一人称特别适合于心理的追悔和往事的追思,因为它本身就具有一种独白性,这为叙事主体的直接登场以及与读者面对面乃至掏心掏肺的交流提供了方便。所以,第一人称叙述的真实感、在场感同时也意味着鲜明的主体性和浓郁的抒情性。此外,由于青春体验是大多数人共有的生命历程,第一人称叙述因其倾诉性的特征更容易引起广泛的共鸣。

如果说第一人称叙述是青春叙事普遍偏爱的叙事机制,那么,20世纪青春叙事又呈现出自己的特征,即由“向外”全面转“向内”。可以与19世纪一部著名的青春成长小说《哈克贝里·芬历险记》作比较:马克·吐温在这部小说中同样采用第一人称的叙事手法,但读来感觉大有不同。细细究之可以发现,虽是第一人称,小说的叙述着眼点却是“世界”发生了什么,以及“我”在“世界”中的行动,从而呈现出外向性特征。例如,小说开篇先提示读者这次冒险是之前一次冒险即《汤姆·索亚历险记》的后续,“我”被达格丝寡妇收养,生活非常“可怕”,所以,“到了我再也不能忍受的时候,我就溜之大吉了”[10]2,随后的一系列事件皆围绕此而展开。小说极少梳理内心世界的隐幽,而是以情节展开为主。与之不同的是,20世纪的青春叙事往往以淡化情节为特征,“讲故事”的兴趣不那么浓厚。取而代之的,是对心理世界的细挖深掘,总体呈内向性特征。虽然也有“世界”,但只是心理感受中的“世界”,被心理之眼扭曲和变形,不再以客观的面目出现。也就是说,外在世界不过是内在主观世界的外射,客观真实性减弱,主观真实性增强。在大多数时候,20世纪青春叙事的作者们会放弃对外在世界的描述,全面致力于内在感受的爬梳,甚至以牺牲小说本身的可读性为代价。这也提示了20世纪青春叙事中对第一人称机制把握的度的问题:第一人称的好处在于相对其他人称叙事的真实感和主体抒发性,那么,对该主体则要求有鲜明的个性和人格内涵;但同时也导致了叙事中“自我中心”倾向的出现,叙事主体以压倒性优势入场,使原本平等的交流活动在美学上失衡。杜拉斯的《情人》就是一个例子:很多读者反映的“晦涩”颇能说明问题,由于是一部半自传体小说,作者对个体私密经验的意识流描述很难为受众所感,而对“自我”的全神贯注乃至心无旁骛,也成为“自恋”的诟病所在。

然而,自我的探寻与虚无的体验是相伴相随的。不仅表现在前文提到的对灵魂问题的回避上,还表现在青春叙事中的未老先衰感。《情人》的第一句便是“我已经老了”,“我”的脸是“备受摧残的面容”,“已经被深深的干枯的皱纹撕得四分五裂,皮肤也支离破碎了”——实际上主人公不过18岁,正值花样年华。书中还说道:“‘一只衰老的鸟儿。’我说,‘我觉得自己老了。’”而高中生霍尔顿

年纪轻轻已想着隐居，当一个“麦田里的守望者”，捉住误闯到“混账的悬崖边”的孩子们。与衰老相关的，是激情的匮乏和无力感：

我感觉良好，但是，在我内心总是有一种厌倦、孤独，有时是激奋的情绪，这种情绪犹如一头活生生、热烘烘的野兽在我体内骚动。我思忖我多半是个肝病患者。

我突然觉得软弱无力。我的生活白白地过去了，我什么都不干，就在傻笑。[8]144

这段描写颇有典型性：一方面有爱的需要，另一方面缺乏爱的能力，只好止于轻盈，呈现出颓废的美学品质。这种颓废表现在对心理细节的精雕细琢，使作品解体为情绪过度抒发的片段，以形式上的反道德、反传统为特征，借此掩饰自我的苍白与无力。小说中的主人公既缺乏改变自身社会处境的冲动，也缺乏坚忍不拔的意志，不想有所求，反感有所求，沉湎在寂静主义的“逃离”中，以一场接一场的白日梦来打发日子。他们的“自我”觉醒之际，与世界发生的第一次联系，是以存在主义的方式：思索生命，思索衰老，思索死亡，他们一个个都成了意识到丹麦王国在腐朽的“忧郁王子”。20世纪的孩子们固执于一己的视角，专注着自己的内心世界，感受着自己并不成熟的身体，于外界似乎茫然无知——与传统青春成长小说不同，他们是拒绝成长的一群人，他们弑的是文化之父。一种弥漫感，即一切都在变化，自我与世界之间的界限是可以渗透的，传统上那有序时空的稳定坐标正在失去其可靠性甚至真实性。他们在父辈面前有意地引发了一场爆炸，而这场爆炸，虽让人迷惑，却不过是探寻自我与虚无主义的奇妙结合，也因此缺乏实质上的深度与创造力。

三、叙述话语与青春文化

20世纪青春叙事中，叙述话语是一个不可忽视的层面。这是由于，一方面，叙述行为首先要通过作为信息的物质载体即叙述话语才得以呈现；另一方面，作为英美新批评派着力强调的一个层面，他们认为，文学作品是一种独立自足的存在，它的意义不是来自文本之外的某种因素，如社会历史背景、作者的思想意图，乃至读者的接受反应等，而是基于作品的文学语言形式。在亚里士多德那里，它被理解为“在每一件事上发现可用的说服人的手段的能力”①。而“说服”不仅涉及语言本身的审美力量，如简洁、力度、优美等等，更在于语言形式背后的审美感染力，它植根于叙述话语的内在构成，关系到文本风格化的形成，涉及到文本的内部结构，最终则落实为叙事主体的个性。因此，对20世纪青春叙事话语的研究，将与叙事结构和人称机制一样，最终以叙事行为的审美文化特质为依归。

从不同的叙述角色出发，叙述话语可分为叙述语和转述语。所谓叙述语，意指由叙述者发出的言语行为；而转述语，则为人物发出但由叙述者引入文本的言语行为。如前文分析的，20世纪青春叙事以固定式内聚焦式和第一人称机制为主要的叙事模式，这影响到对叙述语的控制和调度，表现为其叙述话语往往以“独白”形式出现。

尽管如此，记忆到底还是一步步远离开去了。我忘却的东西委实太多了。在如此追踪着记忆的轨迹写这篇东西的时间里，我不时感到惴惴不安，因为我忽然怀疑自己是不是连最关键的记忆都丧失了。说不定我体内有个叫记忆安置所的昏暗场所，所有的宝贵记忆统统堆在那里，化为一摊烂泥。[9]9

我想，我的全部爱情都曾是如此。面对着一张脸庞，一个姿势，在一个亲吻之下，突然产生一种激动……一时间心醉神迷，缺乏紧密配合的协调，这就是我有过的全部爱情的回忆。[4]27

① 参见亚里士多德《诗学》，转引自伍蠡甫《西方文艺理论名著选编》，（北京）北京大学出版社1985年版，第57－58页。

可是那时候,他们在街上跳跳蹦蹦,我则脚步蹒跚地跟在后面,我一辈子都喜欢跟着让我感觉有兴趣的人,因为在我心目中,真正的人都是疯疯癫癫的,他们热爱生活,爱聊天,不露锋芒……[11]8

巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书中指出,陀思妥耶夫斯基作品中的主要人物"都深切感到自己内在的未完成性,感到自己有能力从内部发生变化,从而把对他们所作的表面化的盖棺论定一切评语,全都化为了谬误"[12]97。因此,这些作为"思想的人"强烈地反对在别人的意志支配下完成自己。巴赫金进而认为,正是这种未完成性的存在,成为独白小说和复调小说的根本不同之处。在独白小说中,叙事主体掌握绝对的话语权力,既规定了叙述视角,更使作品只表现出一种声音,体现一种价值观,各个人物虽有性格的自主权,但没有价值观的独立性,因而呈封闭状态;相反,在复调小说中,并不存在一个统一的声音,各人物的思想意识是平等对话的关系,且永不给彼此下一个最终的、完成了的论断,从而有了开放性的审美特质。

然而,20世纪青春叙事的复杂性在于,其叙述话语一方面表现出独白性的特征;另一方面,在美学效果上又体现为"未完成"的状态。其原因在于:虽然是独白话语,但由于独白的叙述主体不具备一个强大的、坚定的从而足以支撑起整部小说价值立场的自我,所以,它归根到底只是一种模糊的声音,一个虚弱的独白。这突出表现在,这些青春叙事中的主人公虽然似乎都有着我行我素的主张、鲜明张扬的个性,乃至离经叛道的行为,仿佛他们就是明目张胆的"破坏的一代",毫不矜持地对整个世界进行着肆无忌惮的自我抒发,但是,正如考利曾分析的:

我们十分谦逊,不要求自然为我们的幸福时刻增添光彩,或使我们的激情狂热回荡……我们在早年就失去了理想,而且失去得并不感到痛苦……我们相信这个世界尽是傻瓜和无赖,统治着他们的也是傻瓜和无赖;我们相信人人都是自私的、可以用钱收买的;我们相信我们自己和别人一样坏——我们认为这一切都是理所当然的事。[13]65

我们看到,青春叙事往往以独白性为其叙述话语的典型特征,但是,落实到具体文本中,巴赫金对托尔斯泰小说独白特征的分析则不那么契合。对于20世纪青春叙事来说,话语的独白和未完成性是紧密结合在一起的,叙述主体虽然掌握了叙事视角与话语权,但在价值立场上又呈模糊和松懈状态,具体表现在:虽有固定的叙事视角,却缺乏统一的思想立场;虽努力确立叙述主体的独立意识,却又极其软弱,缺乏坚定性;虽然掌握了叙述话语权,却无意和无力给自己及其他人物形象做出最终的、完成了的论断,从而使小说呈现开放性和未完成性的审美特质。

以《你好,忧愁》为例,主人公塞茜尔虽然宣称"我的天赋更多地在于在明媚的阳光下拥抱一个小伙子,而不在于攻读一个学士学位",并以此激烈对抗中产阶级完美女性典范的安娜,但她在理智判断上又认为安娜是对的,并知道自己终究会走上循规蹈矩的路。虽然她可以带着青春的骄傲蔑视安娜,然而,当安娜:

温柔地抚摩着我的头发,我的后脖颈。我纹丝不动。我感到就像一阵海浪涌卷过来,沙粒从我身下流走,一股甜滋滋的垮败欲涌上心头,渴望也好,没有任何一种感情像它那样驱动过我。摈弃这一出喜剧,把我的生活托付出去,将我自己交到她的手中,直至我生命的终日。[4]71

而霍尔顿虽然愤世嫉俗且富有批判精神,最终也承认:"我真他妈的不知怎么说好,老实说,我真不知道自己有什么看法"[14]198。所以,20世纪青春叙事在叙述话语上常常表现出一种无话可说乃至话语重复的独白,空套着一副独白的外壳,以反叛为途径,也以反叛为目的,外表强大,内里却是价值立场的真空,呈现出软弱和不稳定状态。如果说歌德时代的青春叙事仍然有着对于成长和完美的追求,20世纪青春叙事则将其作为传统价值观的一部分一并反叛,在貌似强大和独立的叙述背后,露出了一张苍白和虚弱的脸。

既可作为叙事的一种,也可作为生命历程的一个阶段,20世纪青春小说以其鲜明的叙事特征

显示了它的意义所在。它普遍采用固定式内聚焦式的叙事模式，但其固定是脆弱的、无根的；它常常偏爱第一人称的叙述机制，但又缺乏有着独立声音的“自我”；它愿意表现出话语独白的面貌，却因不能坚持有个性的价值立场而成为一种“伪独白”。对特定叙述模式、人称机制以及叙述话语的选择与偏离不仅意味着 20 世纪青春小说在叙事学研究上的意义，更重要的是，它显示了作为叙事主体的“自我”的价值真空色彩，以及虚无主义的文化特征。这同样是 20 世纪的文化现实向我们发出的挑战，它被青春作家们敏感的心灵捕捉到，为我们演绎了一段没有终结，也少人喝彩的孤独之舞。

只不过，逝者如斯的生命之河不会为谁而停留。昔日的孩子们或已故去，或仍在成人世界中坚强地生存；他们已经不再从事青春写作，而是以文学的名义继续进行着生命的探索。然而，他们曾经用血肉与灵魂铸就的青春之舞仍然在我们每个人的舞台上演，不会因岁月的流逝而终结。

[参　考　文　献]

[1] 华莱士·马丁：《当代叙事学》，伍晓明译，北京：北京大学出版社，2005 年。[W. W. Martin, Recent Theories of Narrative, trans. by Wu Xiaoming, Beijing: Peking University Press, 2005.]

[2] 阿伯拉姆：《简明外国文学辞典》，曾忠禄译，长沙：湖南人民出版社，1987 年。[Abram, Concise Dictionary of Foreign Literature, trans. by Zeng Zhonglu, Changsha: Hunan People's Publishing House, 1987.]

[3] 徐岱：《小说叙事学》，北京：中国社会科学出版社，1992 年。[Xu Dai, Fiction Narrative, Beijing: China Social Sciences Press, 1992.]

[4] 萨冈：《你好，忧愁》，余中先译，北京：人民文学出版社，2006 年。[Sagan, Bonjour Tristesse, trans. by Yu Zhongxian, Beijing: People's Literature Publishing House, 2006.]

[5] 莫里斯：《开放的自我》，定扬译，上海：上海人民出版社，1965 年。[Charles Morris, The Open Self, trans. by Ding Yang, Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1965.]

[6] 海明威：《永别了，武器》，林疑今译，上海：上海译文出版社，2006 年。[Ernest Hemingway, A Farewell to Arms, trans. by Lin Yijin, Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2006.]

[7] 杜拉斯：《情人》，王道乾译，上海：上海译文出版社，2002 年。[M. Duras, Lover, trans. by Wang Daoqian, Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2002.]

[8] 萨冈：《某种微笑》，谭立德译，北京：人民文学出版社，2006 年。[Sagan, Un Certain Sourire, trans. by Tan Lide, Beijing: People's Literature Publishing House, 2006.]

[9] 村上春树：《挪威的森林》，林少华译，上海：上海译文出版社，2001 年。[Haruki Murakami, Norway's Forest, trans. by Lin Shaohua, Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2001.]

[10] 马克·吐温：《哈克贝里·芬历险记》，张万里译，上海：上海译文出版社，2006 年。[Mark Twain, The Adventures of Huckleberry Finn, trans. by Zhang Wanli, Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2006.]

[11] 凯鲁亚克：《在路上》，王永年译，上海：上海译文出版社，2006 年。[Jack Kerouac, On the Road, trans. by Wang Yongnian, Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2006.]

[12] 巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，白春仁、顾亚铃译，北京：生活·读书·新知三联书店，1988 年。[Bakhtin, Poetics of Dostoevsky, trans. by Bai Chunren & Gu Yaling, Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1988.]

[13] 考利：《流放者归来》，张承谟译，重庆：重庆出版社，2006 年。[Malcolm Cowley, Exile's Return, trans. by Zhang Chengmo, Chongqing: Chongqing Press, 2006.]

[14] 塞林格：《麦田里的守望者》，施咸荣译，南京：译林出版社，1998 年。[J. D. Salinger, The Catcher in the Rye, trans. by Shi Xianrong, Nanjing: Yilin Press, 1998.]