

雜糅的商品、性別審美及跨文化比較的挑戰： 回應莫雷蒂《小說：歷史與理論》

[美國]林凌瀚 [美國]戴利婭·波特(Dahlia Porter)(撰)
曾毅(譯) 林凌瀚(校)

[提 要] 在其富於啟發性的文章中,弗蘭克·莫雷蒂提出了一些關於小說批評的核心問題。本文的兩位作者借此進行了一場活潑的跨學科對話,對莫雷蒂的洞見(與不見)作出回應。文中引入了幾種替代方法,對莫雷蒂的論證加以重新定向和擴展,並未將中國小說(作為審美對象)與英國小說(作為商品)僵硬地對立起來,而是著眼於審美化與商品化在這兩個小說傳統中的交叉互動。小說研究的量化方法和對散行體的偏重,無意中導致了將女性讀者所生產和消費的雜糅文類排斥在外的結果。廣泛而無章次的閱讀與審美專注之間的對立不過是批評實踐的產物,這種批評實踐與小說的“崛起”同時發生,反映了大眾讀物的性別體系。

[關鍵詞] 小說閱讀 印刷文化 18 世紀 性別審美 中國小說 歐洲小說

[中圖分類號] I054 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2019)02-0146-11

在《小說：歷史與理論》(The Novel: History and Theory)一文中,弗蘭科·莫雷蒂著眼於敘事性和複雜性,將二者視為小說散行體語言中內在的一對矛盾傾向,代表著通俗與高雅之間社會以至風格上的對立。^①他指出:兩者之間既緊密聯繫又充滿張力,構成了兩種可能的小說研究路徑。對莫雷蒂來說,當前的理論討論未能承認這種“極化”現象,也未能做出解釋,因為這些討論僅僅“著眼於兩個極點中的一端”,即那種高雅的、現代主義式的複雜性偏好。小說理論應該反其道而行之,研究“小說領域中的廣大多數”,在選擇“研究的基本對象”時應當用“一毛錢小說”(dime novel)來取代複雜而精緻的作品。^②與散行體語言風格的研究一樣,小說研究整體上也需要一次量化轉向:“問題不再關乎本質,而是關乎相對頻率。”^③然而,如果現在我們把複雜作品視為小說史中“罕有的副產品”,^④轉向量化方法就可能誘使我們將敘事性視為小說文類的決定性特徵。

關於我們的批評方法扭曲了小說領域這一點,莫雷蒂言之成理。然而,在他對西方小說和中國小說所進行的跨文化比較中——那是莫雷蒂整個介進行動的核心,也是最觸目的地方——複雜性與敘事性之間的張力以一種令人不安的方式再次浮現。莫雷蒂的比較姿態納入了各種不同的歷史

走向和小說概念框架,看起來世界大同,立論持平。他引用了彭慕蘭(Pomeranz)的論述,指出“我們應當讓我們的比較……變得真正具有相互性”,並“將被比較的雙方均視為另一方期待視野中的‘偏離現象’,而非總是將其中一方視為標準”。^⑤在莫雷蒂看來,就小說而論:中國人進行精讀和審美分析,但並未創造出大量小說;與他們相對,歐洲人在18世紀中經歷了小說的“數量飛躍”,採用的卻是廣泛而無章次的閱讀(extensive, desultory reading),而非審美欣賞。^⑥他進一步解釋說:這種數量爆發是出現在歐洲的一種獨特發展,得益於消費社會的誕生;後者導致了“越來越多的小說,和每況愈下的注意力。奠定這種新閱讀習慣的基調的,是一毛錢小說,而非亨利·詹姆斯(Henry James)”。^⑦從方法論角度來看,這種比較並不完全是相互性的:在莫雷蒂的講述中,與歐洲小說不同,中國小說事實上由複雜性來定義,而他又用這種狀況解釋小說何以未能在18世紀的中國“崛起”。由於莫雷蒂已經將一毛錢小說設定為普遍意義上的小說研究中的“基本對象”——一毛錢小說構成了“廣大多數”,而複雜性只是一種“意外的副產品”^⑧——因此,莫雷蒂後來在其跨文化比較中所描述的相互獨立的西方小說史和中國小說史就從未被放在彼此對等的位置上看待。歐洲的“小說崛起”單純由數量定義,卻成了小說文類中默認的常規,而複雜卻數量稀少的中國小說只能成為一種奇特的偏離現象。

正因為如此,莫雷蒂所應用於中國小說的,恰恰是他堅稱我們不可應用於小說這一文類的分析。儘管他承認“在18世紀之前,中國小說無論在數量上還是品質上很可能都要更加偉大”,^⑨他卻從未過問中國傳統中對應西方“一毛錢小說”的作品是什麼狀況,也沒有關心中國讀者如何將這些小說當做商品來消費。^⑩他沒有提及中文語境裡的“小說領域中的廣大多數”,反而將自己關於中國小說的討論集中於六部在傳統文人評點和現代接受中被經典化的“名著”上。歐洲小說的數量飛躍和中國小說審美的稀釋化作用(rarefaction)於是對立起來,並由此讓前者成為默認的常規。在很大程度上,這種對立反映出來的是莫雷蒂在方法上的前後抵牾,而不是歷史的實況。在下文中,我們將探討不同的路徑——包括有關圖書、印刷和閱讀的歷史——如何幫助我們重新考察莫雷蒂提出的對立。我們不會過分強調兩種傳統之間的相似性,但是將會指出:小說創作的數量並不同於具體的閱讀風格;廣泛而無章次的閱讀並未在18世紀歐洲小說中一統天下,而專注閱讀也並不專屬於中國人;此外,受到兩種傳統中小說批評裡的各種性別建構的影響,我們反而對小說這一文類本身的雜糅性視而不見了。

哪怕統計數據是真實的——在18、19世紀之交,較之歐洲各國,中國的小說產量較低(截至1830年代,中國小說數量總計約400種,而光從1810至1829年間出版的英國小說就超過2,200種)^⑪——這也不應該讓我們一邊倒地強調關於小說的“中國式美學”。受到1970年代的結構主義和敘事學的啟發,研究中國小說的學者曾把目光轉移到從16世紀末開始問世的人文評點上,從中發掘一種可供比擬卻又有所不同的詩學。後來的學者借助印刷和大眾文化的社會史,將人文評點置於一個更廣袤的語境中。近來的研究,強調讀者的分層以及中國小說五花八門的包裝和消費方式——這些方式已然背離了人文評點者所要求的那種飽學式的閱讀方法,^⑫反諷地回應了莫雷蒂對於(西方)小說主要作為一種大眾商品的描述。儘管中國小說擁有文人階層作為執牛耳的“解讀群落”,17世紀中葉之後,充斥書肆的仍舊是迎合那些只圖娛樂的讀者口味的廉價插圖本。^⑬

莫雷蒂將廣泛而無章次的閱讀視為歐洲小說生產數量飛躍背後的驅動力,然而從16世紀開始,這種閱讀方式對中國的讀者大眾來說並不陌生。莫雷蒂的文章提及最多的“傑作”《金瓶梅》(其最初的流傳在1596年前後)就是一個恰當的例子。《金瓶梅》的評點者張竹坡(1670-98)推薦

一種精讀方法，要求讀者將這部數千頁的作品中的諸多段落視為彼此呼應的內容。然而張竹坡的方法不一定能夠代表中國人閱讀這部小說或一般意義上的小說的方式。相反，新近的研究顯示：《金瓶梅》從來就不是一個有機的整體，而是一團成分各異的拼貼，有著眾多文本來源，甚至往往是原文照錄的“抄襲”。由此看來，這部小說建基於一種快速流覽的閱讀習慣，即人們在面對雜誌式的、內容多樣的類書（所謂“日用百科”）時所採用的閱讀方式。這種類書在每一頁上，都把色情笑話、道德格言、占卜、不同主題的生活指南，以及虛構敘事和戲劇選段等欄目塞在一起。張竹坡主張讀者對這部小說詳加考察，為之投入向來專屬於儒家經典的注意力，事實上是在反對那種與印刷商品相關的閱讀實踐。^⑭《金瓶梅》這個例子證明：我們不能從小說數量較少這一點推論出中國人對小說更講究精讀而不是泛讀，也不能推斷說作為審美對象的中國小說與作為商品的西方小說是對立關係。比起小說的數量，我們更該關注小說在一個廣大得多的印刷文化體系中的位置。這體系由中低端印刷商品所組成，這些商品從 16 世紀晚期開始便以顯著低廉的成本被生產出來，供精英分子、底層文人、商賈和粗識字的市民消費。^⑮

反過來說，在應用於英國小說時，印刷文化研究揭示了大部分專利商品式的小說如何同時被理解為值得專注閱讀的對象。這方面最為顯著的例子也許是塞繆爾·理查森 (Samuel Richardson) 的《帕米拉，或美德有報》(*Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740)。這部小說在出版界引發了大規模的反響——在它首度付梓後的五年中，出現大量散行體的戲仿、頌讚詩、戲劇和歌劇的改編、獲得或未獲授權的續作、節本，還有評論文章。^⑯此外，市面出售以《帕米拉》作為商標、吸引一眾書迷的茶具和撲克牌等商品。^⑰理查森的小說既是一宗“印刷事件”，也是用於促銷其他商品的流行貨色，擁有快速消費品所具備的一切特徵。事實上，書中帕米拉的自述，正是整場關乎女主人公真誠與否的爭議中的核心：她那“即時記錄”式的敘事將我們向前推動；然而，正如菲爾丁 (Fielding) 的《莎米拉》(*Shamela*) 所明示，那種看似無縫連貫的敘事流可能輕易隱藏著一系列充滿機心的作偽。在 1742 年的插圖本第六版中，很明顯是為了強化《帕米拉》的商品地位，理查森在書前增加了一份概述各章內容的目錄，以方便讀過這部小說的讀者找到“最關鍵的段落”，並讓沒有餘暇重讀這些段落的人也能“對其內容一目了然”。^⑱這一豪華八開本的目的並不是為了讓人按順序閱讀。它更像是茶几上擺放的大本圖冊，意在展示，或是為了讓人直接翻到旖旎篇章細看那裡的配圖。

理查森的小說具有清晰的大眾商品特徵，但它同樣結合了不同的體裁，以創造“一種嶄新的、混合形態的閱讀實踐：它將攝人心魄的小說閱讀與行為指南裡的倫理工夫混合在一起，讓身體被小說勾引，讓心智進入反思”。^⑲正如利婭·普賴斯 (Leah Price) 所指出，理查森後來從《帕米拉》、《克拉麗莎》(*Clarissa*) 和《查爾斯·格蘭迪森爵士》(*Sir Charles Grandison*) 中分別摘出一些“反思性”段落，綴合成一部道德觀念和警句集，並用武斷的字母順序取代了敘事上的時間順序。^⑳我們也許可以像普賴斯那樣將這一舉動理解為一種策略，用以反擊小說所鼓勵的那種一味追逐情節的快速閱讀。不過 18 世紀的讀者們其實本來就把理查森的小說推崇為快速消費的對立面，因為其故事更傾向於用拖選的細節、繁瑣的描述和沒完沒了的重複害得讀者精疲力盡。這一點正如塞繆爾·詹森 (Samuel Johnson) 的揶揄，“如果你打算懷著看看故事的心情去閱讀理查森，你會因為不耐煩而焦躁不已，恨不得上吊自盡。然而他書中的情感卻不容錯過”。^㉑然而，要觸及這種情感，讀者需要擁有 1781 年一位維也納作者所觀察到的那種專注：侍女們“傾心閱讀戲劇、小說和詩歌，將它們整幕、整段、整篇地牢記在心”。^㉒從這個角度來看，理查森的索引也許並不標誌著這部小說本身是個快速消費品，而是宣示了它作為一種值得不斷研究和重讀的對象的地位。無論在哪種情況下，這兩

類讀者——一類忽略情感,追逐敘事;另一類忽略故事,追逐情感——都不約而同地投身於無章次閱讀,光給後一種閱讀實踐貼上“失焦”的標籤的話就未免有失牽強。

適才的討論仍然集中在高度正典化的文本上,撇開了廉價小說。然而,姑且承認 18 世紀末的英國得益於 1774 年的版權法修訂和蓬勃發展的消費文化,出現了一次書籍和閱讀的爆發,也姑且承認敘事連貫、向前遞進的小說構成了這場爆發的一部分,難道這就代表——正如羅爾夫·恩格爾辛(Rolf Engelsing)就德語語境所主張、莫雷蒂(通過弗格斯[Fergus]之口)就英語語境所重申的那樣——廣泛而無章次的閱讀(尤其是以小說為對象時)取代了對少數正典作品的精讀嗎?威廉·聖克萊爾(William St. Clair)在《閱讀之國》中給出的證據表明:在 1774 年之後讀者和可供閱覽的書籍數量出現指數級增長的同時,新近獲得版權的小說的價格先是翻倍,然後又升至原來的三倍。^③法律上的變化並未讓人們對新出版的小說的閱讀出現大量增長,反而讓 18 世紀舊作品的重印本暢銷起來,因為後者的價格變得前所未有地低廉。這些作品(包括散文、戲劇、詩歌,還有斯特恩[Sterne]和斯摩萊特[Smollett]的一些小說選段)很快就被重新包裝為各種雜錄、“美文”(beauties)輯錄,以及教授朗誦和培養品味的課本。換言之,為 18 世紀末的閱讀“革命”不斷提供養料和支持的,是那些由零星的摘要所構成的選集(還有雜誌報紙等其他各種雜錄形式),以及一些經過挑選的舊小說和舊詩歌的重印本,而不是那些被快速創作出來、供人快速消費的“一毛錢小說”。或許無章次閱讀已然成為常態,但其主要對象並非價格低廉的小說。速食小說(dashed-off novel)倒的確成為當時批評界的主要話題。英國雜誌的書評版面上充斥著一幅幅駭人的畫面:年輕小姐和僕人們津津有味地啃下一部部情節老套、人物刻板,還會導致道德淪喪、民智衰落的下三濫小說。這種批評傳統影響深遠,不容小覷:現在的批評家們將小說推崇為理解當時讀者及其閱讀習慣的不二文類時,他們也就照搬了 18 世紀保守的品味裁定者們的做法,再次肯定了小說的主導地位(以及危險性)。

小說這一文類與印刷工業的宏觀體系密不可分。在對這種宏觀體系進行闡釋的同時,我們還需要將中國小說的微觀世界中的“天文”數字納入視野。莫雷蒂在探討中國小說時饒有興致地羅列裡面各種巨大的數目:“《儒林外史》有 600 個人物;《水滸》和《金瓶梅》各有 800 個人物,而《紅樓夢》有 975 個人物。”^④數量有著誘人的光芒,但莫雷蒂很快就開始懷疑中國的數字已經失去了量化的實質:與“前趨的歐洲散行體”所造成的效果相反,中國小說中數量可觀的人物群體帶來的是“不可預見性的縮減”,而非增加。^⑤這無非是在說:歐洲小說由連貫的散行句子構成(即擁有敘事性),而中國小說中人物的龐大數量卻吊詭地重新建立了詩歌語言的“對稱性”,並因此不僅稀釋了情節變化的花樣,也減少了小說的產量。在中國小說中,數字造就了一座由種種呼應構成的、支配著文人審美觀的宏偉建築。

然而,只消聽聽書中人物關於其群體大小的說法,這一關於中國的想像便會不攻自破。李汝珍的小說《鏡花緣》(成書於 1815 年至 1828 年間)刻畫了一百位富有才華、由天上的花仙轉世的女子(外加數倍於此的次要角色)。其中最重要的女主人公唐小山來到一座仙島,在一塊石碑上發現了她們這百名女子的名單。按她的說法,名字實在太多,她無法記住。她將名單抄下,試圖默誦,卻徒勞無功。^⑥因緣際會,百名女子後來得以相見,並為這次會面舉行了盛大的慶祝。仿佛是為了反映讀者乃至敘事者本人的困境,才女們怎麼也記不住彼此的名字,更遑論把盛會上每個人都身在何處、在幹什麼一一說清。^⑦到了行酒令的時候,閱讀問題越發凸顯出來——在這場遊戲中,她們每個人必須從一部書中背誦一段文字,並且不得選擇已經有人用過的書。其中一名才女(綽號:“一卷

書”)立刻抱怨說:要在這個遊戲中勝出,她需要記得至少一百卷書的全部內容,顯然是強人所難。³²如莫雷蒂所指出,歌德在 1827 年曾錯誤地聲稱中國已經有了數以千計的小說。³³可是比這更早的時候,正如《鏡花緣》所示,中文圖書業已浩如煙海,讓人難以逐一涉獵並仔細記誦。大部頭小說中,諸如一大堆名字之類的細節,顯然以其支離破碎的狀態讓任何尋找一貫性的徒勞成為笑話。

在《鏡花緣》中,數字的微觀世界(一百個人名)與書籍的宏觀體系(macroeconomics)(一百卷書),分別居於小說的內外兩側,裡應外合,相映成趣,成為廣泛而無章次的閱讀行為的證明。如果你為了尋找統合性而從第一頁讀到最後一頁,這部 19 世紀初的中國小說只會讓你不解。光是才女聚會的部分就長達 26 回,其中除了她們進行一個接一個的遊戲之外,沒有別的內容。僅僅是在閱讀這部分的過程中,讀者就會陷入迷失。我們大可以從中隨意挑出一種遊戲而跳過其他不看,也不會覺得缺了些什麼。然而重點正在於此。很顯然,作者對敘事性漠不關心,更談不上審美專注。他感興趣的,是遊戲的玩法、語音表格、藥方、數學題、詩歌、笑話、猜謎,和許多其他風馬牛不相及卻隨意收入的材料。整部小說裡,與其說隱藏了什麼審美呼應的條理有待專注之眼去發現;不如說是一種“大百科”(encyclopedic)的衝動,在背後推動著隨筆記錄、奇物展示、學識炫耀和消閒娛樂;情節只是這些內容的藉口,如有審美呼應,實屬雷同巧合。在此,我們為中國小說的“稀少”找到了一種可能的解釋。稀少並非如莫雷蒂所說,是由於中國小說旨在審美欣賞而非商品消費,³⁴而是由於中國小說因其形式上的雜糅性而佔據了“元商品”這一特殊位置:它展現一種大百科的衝動,亟亟於指涉其他書籍商品或在印刷世界內外流動的各種商品化知識碎片。大百科的衝動本身實際上就是知識的商品化效果,而這種商品化從 18 世紀開始逐漸摧毀關於學問和文人身份的傳統描述。³⁵

體現這種因大百科式衝動而產生的極端雜糅性的,並不是中國小說中的“廣大多數”,而是像《金瓶梅》和《鏡花緣》這樣的代表之作,以及創作年代介於二者之間龐雜淵博、牢籠百態的小說,如《儒林外史》和《紅樓夢》。³⁶強調這些大百科式小說中內在的駁雜性並不意味著每一部中國小說都如此包羅萬象,也不是全盤否定中國小說作者的美學構思,因為作品之間必然各不相同。不過,這些典型案例揭示了小說何以能夠成為關於文化商品化過程的一種元評論(meta-commentary)。也正是在這裡,我們可以注意到作為商品的中國小說更為基礎性的話語視野。與這種視野相比,追求一致性的美學構思在根本上就是極其有限和充滿妥協的假象。³⁷

得益於新批評的遺產(與中國文人傳統中的情況相仿),一致性長久以來一直是英語小說研究中的一種強大批評範式;其應用範圍不只是小說,還包括個別的詩篇(最著名的例子是濟慈[Keats]的《希臘古甕頌》[Ode of a Grecian Urn])和詩歌結集(例如華茲華斯[Wordsworth]和柯勒律治[Coleridge]的《抒情歌謠集》[Lyrical Ballads])。人們對笛福(Defoe)小說的批評,向來在讚美其道德堅持(如摩爾[Moll]的悔悟)和批判其缺乏藝術控制力和喜歡節外生枝(例如《魯濱遜·克魯索》[Robinson Crusoe]結尾處常常遭人詬病的獵熊場景)這兩端之間搖擺。作為一部主人公漫遊無方、缺乏清晰走向也缺乏統一道德核心的作品,《魯濱遜·克魯索的更遠歷險》(Farther Adventures of Robinson Crusoe)更是鮮有批評家問津。同樣道理,理查森為《帕米拉》所寫的續作也讓人卻步;這恰恰是因為這個故事無所不及,卻又原地踏步——其格言色彩和對旁徵博引的偏好遠遠蓋過劇情的連貫性。事實上,所謂敘事的體系與文類同質性似乎正是我們強加給 18 乃至 19 世紀小說的東西:作為一種本質上的雜糅形式,小說對先前已有的文類加以回收和再造,而這些文類包括了指南手冊、遊記、新聞報導和罪犯傳記,以及——如加布里埃爾·斯塔爾(Gabrielle Starr)所示——各種類型的抒情詩。斯塔爾認為,《克拉麗莎》讓我們看到,“高度詩意的情景出現在本來

平淡無奇的題材裡”，這並未有失“當時有關文類分野的禮數”，反而為小說中的現實主義這一概念添磚加瓦，而“現實主義”小說反過來又確立了浪漫抒情詩的面貌。^④看似對立的文類卻又彼此融合、相互影響，這就打破了莫雷蒂那巴赫金式的二分對立，在對稱而恆固的韻文與前趨的散體之間，開拓出一種可讓類似中國傳統大百科式小說的雜糅形式出現的空間。

在 18 世紀下半葉，英國小說中的文類雜糅性成為書頁上實質可見之物。與 1774 年以後選集的興起同時出現的，是每章開頭的韻體箴言的流行（在安·拉德克利夫〔Ann Radcliff〕和夏洛特·史密斯〔Charlotte Smith〕的哥特小說中尤為明顯），而小說文本中出現的詩歌也開始成為情感強度或個人省思的標誌。^⑤這些詩歌的插入強行讓閱讀策略發生轉換，從而使連貫的敘事失去效果。這一挑戰的廣度，在諸如約翰·塞爾沃爾（John Thelwall）的《漫遊者，又名：關於心靈、自然和社會的速寫，以一系列韻文和散體的政治-情感日誌講述西爾瓦努斯·泰奧弗拉斯托斯的奇異遊歷》（*Peripatetic; or, Sketches of the Heart, of Nature and Society; in a Series of Politico-Sentimental Journals, in Verse and Prose, of the Eccentric Excursions of Sylvanus Theophrastus*）這樣極端雜糅的形式中表露無遺。散漫游離形成了情節和結構，由此產生出的“敘事”幾乎不具備莫雷蒂識別為敘事性的那些特徵。然而，將這一文本視為現代主義複雜性的例子卻是錯誤的——它那些迂回曲折的句子和折裂中斷的形式，正反映了通俗指南的特點——那些指南本身就由美學論述、遊記和旅行日程雜糅而成，其空間結構並不要求概念上的一致性。儘管紋路條理大可存在於塞爾沃爾的小說中（朱迪絲·湯姆森〔Judith Thomson〕就建議我們將它當作一部梅尼普斯式〔Menippean〕的諷刺作品，其中核心觀念會在不同文類中“以交織的事件簇的形式不斷重複卻又發生變化”），^⑥但其組織的原理卻讓連貫敘事與美學複雜性的對立變得混淆不清——它根本無法歸到任何一方。

塞爾沃爾的《漫遊者》這個例子可能看起來太過特異，但這也許是我們將不同文類之間的界線劃在何處的問題。夏洛特·史密斯那些暢銷的兒童小說——如《鄉間漫步》（*Rural Walks*）、《更遠的漫步》（*Rambles Farther*）、《小道理》（*Minor Morals*）和《詩歌入門談》（*Conversations Introducing Poetry*）——通過散體敘事將一連串詩歌選段編織在一起，創造出一個由當時最流行的兩種教育形式（即演講雜錄和勸善故事集）構成的複合體。在政治光譜的另一端，漢娜·莫爾（Hannah More）的《廉價知識手冊》（*Cheap Repository Tracts*）以叢書形式出版時也屬於同一情況，其中包含體裁多樣、彼此之間關係鬆散的篇章，以傳授謙卑、虔誠和基督教慈善價值觀為目標。儘管莫爾的小冊子每年能以每冊一便士的價格賣出 200 萬冊，但這兩類作品都不是讓人們快速消費後棄如敝履。它們以教喻為宗旨，希望讀者加以精心研習，與人分享，並保留下來以便將來重讀。

儘管莫爾創造出受歡迎的雜糅形態，在談到文本的斷裂對頭腦簡單的人群所產生的影響時，她卻是毫無保留的批評者。在《對現代女性教育體系的批評》（*Strictures on the Modern System of Female Education*）中，她呼應當時對小說的批評，發起猛烈抨擊：“數量氾濫的節本、美文和彙編嚴重佔據了年輕女士們的書房，（並且）大多數情況下它們都可以被視為造就膚淺心智的完美配方。”在莫爾看來，問題出在編撰者的所作所為：一些優秀篇章“被摘錄者胡亂湊到一起。他們用殘缺和錯亂的材料拼成短小而彼此毫無聯繫的碎片……既不能充實心智，也不能塑造品味。”莫爾將矛頭對準那些在她看來鼓勵“愉悅而無章次的閱讀”的形式，重複了文藝復興以來那些針對輯錄作品的撻伐。^⑦面對這樣的批評，瑪麗·沃拉斯通克拉夫特（Mary Wollstonecraft）提出抗辯，認為自己編輯的《女性讀物》（*The Female Reader*）對婦女的“提升”大有幫助：“各個主題並非僅僅分插在各卷之中，而是細心編排成一個讓它們互相映發的系列”，因此讀者大可以回溯編者“連綴離散篇章”的苦

心，³⁸以操練、強化自己的知性功能。在這場辯論中，文集的斷裂性被認為與小說的連貫性一樣，同樣容易腐化年輕女士的心智。然而，斷裂的閱讀也可能讓她對自己的頭腦加以條理化——這正是男子們從嬰兒時期就“被培訓”的讀書法。³⁹以上討論說明：問題並非在於讀者採用了何種閱讀類型，而在於閱讀的人究竟是誰。

這樣一來，莫雷蒂把小說理論的出發點一拆為二的做法，當中隱藏的性別政治含義，至此便呼之欲出了。在《鏡花緣》中，基於遺忘和分散注意（而非記憶與專注）的文本生產和消費模式，與女性氣質緊密相扣，這一點絕非偶然。以通俗文學為對象的新興閱讀大眾所表現出來的，是一種選擇性的、不連續的閱讀習慣。從 16 世紀晚期開始，這種習慣就在中國文人之間引起了疑慮。女性被認為是幼稚而易感的，常常被挑出來當做缺乏學識、無法正確閱讀的讀者的代表。在教育（男性）讀者應該如何恰當理解《金瓶梅》時，張竹坡發出了一個臭名昭著的警告：不要讓你們的妻子讀到這本書，也不要讓她們有所耳聞。⁴⁰毫不意外，18 世紀晚期那些對英語小說的誹謗也有這樣的論點。在這種情勢下，長於士紳之家、受過良好教育的上層女性往往致力於古典詩歌，顯然與小說保持距離。因此，有關前現代中國的女性小說讀者的記述便相對稀少，而且存世的小說中只有一部被歸於一位女性作者。在現代的、西方風格的虛構敘事興起之前，中國小說似乎一直是男性的專屬領地，與 18 世紀英格蘭那種“女性權威”在小說寫作和閱讀中引起爭議的局面形成鮮明對比。⁴¹

然而，在 18 世紀的中國，變化其實一直在發生：上流女性與商業化出版者之間的互動不斷增長，讓前者從詩歌領域突破出來，進入其他寫作形式的領域；女性讀者熱情地討論並推崇如《紅樓夢》（這部小說從 18 世紀中期就開始流傳，並在 1791 年出版）和《鏡花緣》這樣的小說。女性沒有太多直接參與到小說生產當中，卻創造了一種頗具性別特色的替代文類——彈詞。彈詞是一種吟唱故事，原本由女性吟唱者和樂師們在閨閣中表演。從 17 世紀中葉開始，彈詞變成了一種由女性創作、以女性為目標對象的讀物，以手抄本的形式廣為流傳，到了 19 世紀早期才得以大量印行。⁴²一部典型的彈詞由韻文構成，頁數動輒以千數，講述女主人公的浪漫冒險故事。她通常會女扮男裝，為了追求愛情或事業而闖入公共領域。在敘事功能和生產模式方面，彈詞與長篇白話虛構敘事（大部分用散體寫成）之間驚人地相似，然而我們通常只將西方舶來的“長篇小說”（novel）一詞用於後者（儘管在中文裡，這兩種體裁都納入更廣泛的“小說”範疇）。不過，1827 年 1 月 31 日，也就是歌德告訴埃克曼（Eckermann）說自己近來在閱讀一部“中國長篇小說”（Chinesischen Roman）那天，他顯然並未覺得有區分彈詞與散行虛構敘事的必要：儘管接下來他開始簡述第一部被完整翻譯成歐洲語言的中國長篇小說《好逑傳》的故事，他的日記卻顯示他當時在讀的其實是廣東彈詞《花箋記》。⁴³今天，人們大抵同意莫雷蒂的前提——長篇小說是用散行文字寫成的；然而與英語世界的情況一樣，中文語境中這種對散行和韻體的形式區分看似無傷大雅，卻掩蓋了關於兩性不平等和性別歧視的政治。推崇將女性讀者邊緣化的中國（男性）文人審美，還把彈詞排除在關於中國小說的討論以外——這樣做的話只會無意間重複了歷史上那種一開始就將女性放逐到彈詞領域的性別偏見。⁴⁴文人評論並非（如莫雷蒂的文章所認為）反映中國小說真實鑒賞情況的標準模式，而是作為一套意識形態工具，旨在對抗正在崛起的閱讀大眾和女性性別意識，這一點已在當前的中國研究中被揭露出來。⁴⁵

然而，我們在面對這個結論時應當謹慎：我們把中國小說重新評定為一種元商品，以供（女性傾向的）廣泛而無章次的閱讀，與審美專注形成對立——可是，這麼一說，我們會不會僅僅重新肯定了莫雷蒂的小說文類標準呢？也許是這樣，不過我們也讓大家注意到：翻印、節選和專注閱讀等

實踐把英語小說重新塑造為消費商品兼嚴肅讀物的混合體。本文吸收近來關於中國和英國小說與其他形式的印刷品之間關係的研究,重點提出了與莫雷蒂所想不同的另一種文學圖景——它所展現的不均衡和混亂情況超出莫雷蒂的對立模型(敘事性 vs. 複雜性)所能容納的程度。不管是將文人評點看作是精英分子針對大眾崛起的反動,還是將審美專注與無章次閱讀對立起來,抑或是確立一毛錢小說與亨利·詹姆斯之間的二分,都會啟發人們對歷史現象的探尋,卻始終不夠深入,揣摩不到小說作為文化商品的動力機制。我們應當奉行莫雷蒂本人的建議,以“媚俗藝術(kitsch)來解釋文化”而不是反過來。⁴⁶在媚俗藝術中,審美從來不會阻礙生產的飛躍,也不會通過生產的飛躍而窒息;恰恰相反,審美構成了媚俗藝術的實質,並因為商品生產而無處不在。⁴⁷文人們對中國小說的評點和雜誌對英國小說的攻擊,與其說培養了什麼美感或道德的抽象觀念,不如說滿足了不斷擴張的閱讀大眾想要購買高尚“品味”的需求。將一個文本切割成眾多碎片,詳細審視各種前後呼應的線條紋理(就如理查森的目錄對讀者所提示的那樣)——無論在中國還是歐洲,這樣的審美專注實乃小說的商品化及大眾化不可或缺的成分。

我們已經提到過,以中國小說那種大百科衝動為前提,任何關於審美呼應的發現都只能是偶然的。然而偶然事件卻不斷發生——這正是傳統評點的魔法。小說中相隔數百頁的任意兩點之間,我們總能找到某種比較關係,接下來各種前後呼應的條理紋路也就自然出現——動/靜、高/低、冷/熱、顯明/隱晦、交代圓滿/未清、重複/差異。就像在星空中尋找星座一樣,利用這樣一份可以長到無窮無盡的互補範疇清單來繪製一部小說的脈絡,文人評點家目光所及之處,總能“發現”某種條理。評論者(有時也是作者本人)的審美專注——或編輯/編撰者的精挑細選——向粗心的讀者重新保證:哪怕她跳過書中的大塊內容,隨意翻到某些片段,她仍然能從中發現合理之處,而一致性也會照常存在。在這一更深的層次上,審美化從來不曾試圖壓抑廣泛而無章次的閱讀,更不會阻撓文化商品的產出。恰恰相反,文人評點不過是商品的一部分,幫助提高銷量的同時,也為普通讀者胡亂翻看一部小說的隨性方式找到了理由——既然審美的條理無處不在,隨意翻書又有何不可呢?這樣的魔法當然並非某個名為中國的奇異國度所獨有,⁴⁸甚至也不是現代批評家的專利:這魔法其實存在於全球語境中小說生產與消費及相關論爭的核心之中。

在得出這些結論的過程中,我們秉承了莫雷蒂的比較精神,但在切入問題時採取了合作的方式。近來,無論是中國小說還是英國小說的研究者們都已經對批評界的老生常談發起了有力的挑戰,但若是各自為戰,我們兩人誰也無法將這些洞察聯結在一起。我們對莫雷蒂的主張有著共同的興趣,在對此展開探索時,我們發現:在任何關於小說文類研究方法的討論中,性別和印刷都處於核心地位。將這一主張應用於有關讀者或作者的討論,英國小說研究者們或許會覺得見怪不怪。然而,一旦將英國小說與中國文人評點對大百科式小說的重新演繹,以及女性讀者為主的韻體彈詞在19世紀初的興起等現象放在一起討論,我們就會發現:同樣存在於英國小說的雜糅性被某種性別化的批評範式給隱沒掉了。另外,近來中國小說研究領域中出現了從美學到作為商品的小說的轉向(這可回應了莫雷蒂的偏好)。這種轉向容易讓商品與審美之間的糾葛變得模糊,而這糾葛在英國那些旨在培養女性讀者的審美專注的流行雜錄和教育書籍中倒是清晰可見。跨文化比較的要旨並非在於讓兩種歧異身份之間明確對立變得更加具體,而在於迫使每一方提出這樣的問題:如果以對方為參照,我們是否會對自己有不同的理解?合作式的比較方法可以用來闡明文學史和批評實踐中的一些以其他方法難以釐清的問題。我們希望本文能成為證明這種方法有莫大效果的一個例子。

- ①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺
- ① Franco Moretti, "The Novel: History and Theory," in *New Left Review* 52, p. 113, pp.113- 114, p.112, p.114, p.119,pp.118,121, p.123, pp.113- 114, p.118,p.117,pp.117- 118, p.114. 譯按:文中“小說”一詞,是對英文“novel”的翻譯,應理解為“長篇小說”。中文習慣裡,“小說”一詞沒有限定故事的長度。不過為了行文簡潔,譯文中凡是言及“小說”的地方,其實是“長篇小說”的縮寫。
- ⑩ 參見 Wang Qingping, "The Commercial Production of the Early Qing Scholar- Beauty Romances," Ph.D. diss., Stanford University, 1998. 莫雷蒂未能提出這樣的問題,因為他採用了傳統的觀點,認定保守的清王朝(1644~1911)阻礙了商業在中國的發展。然而近來的全球研究顯示:18世紀中國經濟實際上達到了前所未有的鼎盛階段,甚至讓同時期的工業化英格蘭也相形見絀。參見 Jack A. Goldstone, "Neither Late Imperial nor Early Modern: Efflorescences and the Qing Formation in World History," in *The Qing Formation in World- Historical Time*, Ed. Lynn A. Struve, Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2004, pp.242- 302.
- ⑪ 關於中國傳統小說的數量,我們並沒有一個可靠的統計數字。這顯然是因為文人們並不總是將小說看成是在審美上具有收集價值、值得保存和記錄的作品。類似科維藏書(Corvey collection)這樣的資源在中國很難得到。我們在此給出的大致數量基於《中國通俗小說總目提要》。參見江蘇省社科院明清小說研究中心/江蘇省社科院文學研究所編:《中國通俗小說總目提要》,北京:中國文聯出版公司,1990年。
- ⑫ 參見 Robert Hegel, "Distinguishing Levels of Audiences for Ming- Ch' ing Vernacular Literature: A Case Study," in *Popular Culture in Late Imperial China*, Eds. David Johnson, Andrew J. Nathan, and Evelyn S. Rawski, Berkeley: University of California Press, 1985, p. 126; Anne E. McLaren, "Ming Audiences and Vernacular Hermeneutics: The Uses of *The Romance of the Three Kingdoms*," in *T'oung Pao* 81 (1995), pp.51- 80.
- ⑬ Robert Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University Press, 1998, p. 302, pp.335- 336.
- ⑭ 參見 Shang Wei, "Jin Ping Mei Cihua and Late- Ming Print Culture," in *Writing and Materiality in China*, Eds. Judith Zeitlin & Lydia H. Liu, Cambridge, MA: Harvard University of Asia Center, 2003, pp.187- 238.
- ⑮ 參見 Chow Kai- Wing, *Publishing, Culture, and Power in Early Modern China*, Stanford: Stanford University Press, 2004.
- ⑯ 對《帕米拉》的回應之作,現在有複製本可供參考。參見 Thomas Keymer and Peter Sabor (eds.), *The Pamela Controversy: Criticisms and Adaptations of Samuel Richardson's Pamela, 1740 - 1750*, 6 vols., London: Pickering & Chatto, 2001, p.29.
- ⑰ Jennie Batchelor, "Reinstating the 'Pamela Vogue'" *Women and Material Culture, 1660 - 1830*, Eds. Jennie Batchelor & Cora Kaplan, Houndmills and New York: Palgrave, 2007, p.165.
- ⑱ Samuel Richardson, *Pamela: or, Virtue Rewarded*, 6th edn. Vol. 1. London: Printed for S. Richardson, 1742., p. i.
- ⑲ William Warner, "'I shop therefore I am': the new scholarship on 18th century consumption; or, Life in a Network of Humans and Non- Humans," in *The Digital Cultures Project*, Dir. William Warner, 2003, UC Santa Barbara, 15 Jan. 2010, Web.
- ⑳ ㉑ Leah Price, *The Anthology and the Rise of the Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.17, p.18.
- ㉒ Quoted in Reinhard Wittmann, "Was there a Reading Revolution at the End of the Eighteenth Century?" in *A History of Reading in the West*, Eds. Guglielmo Cavallo & Roger Chartier, Trans. Lydia Cochrane, Cambridge, UK: Polity, 1999, p.291.
- ㉓ William St. Clair, *The Reading Nation in the Romantic Period*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.120.
- ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ 李汝珍:《鏡花緣》,北京:人民文學出版社,1979年,第357、408頁,第357、408、540頁,第613- 614頁。這些女子中只有孟紫芝一個人注意了哪個女孩與誰在做什麼的問題。接下來她背誦了一份完整的、以地點和行為來分割的名單,依靠的是一種記憶

術,類似利瑪竇於 1595 年引入中國的“記憶宮殿”(Memory Palace)。然而,如果孟紫芝就是維持這一敘事的最後記憶手段,她表現得卻更像一個佔位符,很難掩蓋其他主要人物的遺忘所造成的空白。

⑩然而,莫雷蒂還是有值得稱道的地方:在試圖解釋作品“稀少”的時候,他探索了更深層次的社會、經濟因素,而非停留在傳統的中國學界慣於提到的理由:清朝政府對小說的查禁,以及 20 世紀之前小說據稱“卑微”的社會地位。關於清朝的審查制度的對象、結果和影響,我們原先那種缺乏批判性的理解早已備受質疑,而小說的社會地位也根本與商業化生產毫無關聯。18 世紀英國小說的數量飛躍從來沒有暗示小說這種文類獲得了任何更高的地位。我們甚至可以反過來問:在中國,小說地位這麼“卑微”,豈不是更應該促進低端小說作品的生產嗎?

⑪參見 Stephen J. Roddy, *Literati Identity and Its Fictional Representations in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University Press, 1998。

⑫中文學界一般把《鏡花緣》與屠紳《蟬史》、陳球《燕山外史》和夏敬渠《野叟曝言》相提並論,歸類為“才學小說”。本文有意走出這種次文類的嚴格拘囿,指出在更廣義的層面上,其他清代巨構也有著龐雜漫衍的共性。

⑬因此我們不應抱怨莫雷蒂在談論整個傳統時只提到了六部中國小說。(我們發現的唯一問題在於:他錯將這些範例視為審美對象而非商品。)然而,莫雷蒂嘗試通過六個範例來把握中國傳統,這一事實顛覆了他在普遍性的小說研究中所主張的統計學方法。將少量的範例視為決定性的事件,並在這些範例跟該領域中其他林林總總的案例之間作出仲裁(因此打破了質與量的二元對立)——這做法指向一種截然不同的方法論,即個案研究。參見 John Forrester, “If p, then what? Thinking in Cases,” in *History of the Human Sciences* 9, no. 3 (August 1996), pp.1-25。

⑭ Gabrielle Starr, *Lyric Generations: Poetry and the Novel in the Long Eighteenth Century*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004, p.9。

⑮這一點的例子甚夥,比如在《艾米麗:古堡孤女》(*Emmeline, The Orphan of the Castle*) 第四卷中,史密斯為了提高某個場景的情感強度,讓主人公戈多爾芬

背誦了她自己的一首商籟體詩——“我愛你,裝束謹嚴的淒涼夜晚”(I love thee, mournful sober - suited night)。關於這一問題的更細緻的探討,參見 Adela Pinch, *Strange Fits of Passion: Epistemologies of Emotion, Hume to Austen*, Stanford: Stanford University Press, 1999, 尤其該書的尾聲“Quotations of the Circulation of Feeling in Early Nineteenth-Century England”。

⑯ Judith Thompson, “Introduction,” in *The Peripatetic*, Ed. John Thelwall, Detroit: Wayne State University Press, 2001, p.38。

⑰例如, 17 世紀有位佚名作家認為:文集製作者和讀者的所有學識“都只是些不經大腦的塗鴉,不過是把作者們留下的碎片拼湊起來,從來就沒有好好理解過,也消化不了”。Hannah More, “Strictures on the Modern System of Female Education,” in *Selected Writings of Hannah More*, Ed. Robert Hole. London: William Pickering, 1996, pp. 121 - 236, p.166, pp.166 - 167, p.192。

⑱ Mary Wollstonecraft, *The Works of Mary Wollstonecraft*, vol.4, Eds. Janet Todd & Marilyn Butler, New York: New York University Press, 1989, p.55。

⑲ Mary Wollstonecraft, *The Works of Mary Wollstonecraft*, vol.5, 1989, p.91。

⑳ Anne E. McLaren, “Constructing New Reading Publics in Late Ming China,” in *Printing & Book Culture in Late Imperial China*, Eds. Cynthia J. Brokaw & Kai-Wing Chow, Berkeley: University of California Press, 2005, pp. 152-183。

㉑ Nancy Armstrong, “Chinese Women in a Comparative Perspective: A Response,” in *Writing Women in Late Imperial China*, Ed. Ellen Widmer & Kang-I Sun Chang, Stanford: Stanford University Press, 1997, pp.397-422。

㉒ Ellen Widmer, *The Beauty and the Book: Women and Fiction in Nineteenth-Century China*, Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2006。

㉓ Eric A. Blackall, “Goethe and the Chinese Novel,” in *The Discontinuous Tradition: Studies in German Literature in Honour of Ernest Ludwig Stahl*, Ed. P. F. Ganz., Oxford: The Clarendon Press, 1971, pp.29-53。

㉔ Hu Siao-chen, “Literary Tanci: A Woman’s Tradition

of Narrative in Verse,” Ph. D. diss., Harvard University, 1994.

④⑤ Ding Naifei, *Obscene Things: Sexual Politics in Jin Ping Mei*, Durham: Duke University Press, 2002.

④⑦ 克利內斯庫 (Calinescu) 率先對媚俗藝術的“審美貧乏”展開了經典的批評。在他看來，連高雅藝術 (以坎普風 [camp] 的名義) 都加入了媚俗的行列，這簡直是場浩劫。他最終假借一個現代悖論來安慰自己：“要通往‘良好品味’，最簡單也最自然之道，莫如取徑於糟糕的口味。”如果說克利內斯庫在浪漫主義中看到了媚俗藝術的源頭，那麼作為浪漫主義時代的桂冠詩人，歌德將中國小說推崇為“世界文學” (Weltliteratur) 也就不足為怪了：中國小說正是經由媚俗的感性才出現在全球視野中。Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant - Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987, p. 236, p.230, p.258.

④⑧ 舉例來說，這種魔法也定義了法國百科全書學派的最高目標：如達朗貝爾 (D’Alembert) 所宣稱，百科全

書體例的旨趣在於“搜集深入微茫的知識，並把哲學家放置到制高點上，俯視這片廣邈的迷宮……。從那裡他可以……辨清人類知識的主要分枝，還有它們分離或結合的節點。有時，他甚至能窺見那些將它們彼此聯繫起來的秘密”。Jean Le Rond D’Alembert, *Preliminary discourse to the Encyclopedia of Diderot*, Trans. Richard Schwab, Chicago: University of Chicago Press, 1995, p.47.

作者簡介：林凌瀚 (Ling Hon Lam)，美國加州大學伯克利分校東亞語言與文化系副教授，博士；戴利婭·波特 (Dahlia Porter)，英國格拉斯哥大學英語文學高級講師，博士。

譯者簡介：曾毅，自由譯者，現居澳大利亞坎培拉。

[責任編輯 桑海]