

“逼真”话语在法国诗学中的演变

曹丹红

摘要:“逼真”是一个重要的诗学概念,在不同历史时期,法国诗学中的主流“逼真”观呈现出差异。古典主义时期的“逼真”观强调作品的道德维度,18世纪的“逼真”观强调作品的情感维度,19世纪的“逼真”观强调作品对现实的真实再现,20世纪下半期的“逼真”研究则致力于揭示“真实效应”的形成机制。这些认识差异折射出了时代精神。梳理法国诗学中“逼真”话语的历史演变,有助于理解法国文坛与批评界对文学与现实关系的认识演变,同时也有助于更好理解文学与现实本身的关系,以及文学的本质与功能。

关键词:逼真;诗学;现实;真实;文学功能

中图分类号: I106.2

文献标识码: A

文章编号: 1009-2447(2020)02-0060-11

“逼真”(vraisemblance/vraisemblable)是一个重要的诗学概念,在不同历史时期,作家与评论家对“逼真”的理解呈现出差异。这些差异既反映了个体差别,也折射出时代精神。本文将主要以法国作家与批评家对“逼真”的谈论为考察对象,梳理“逼真”话语的历史演变,希望借此进一步理解法国文坛与批评界对文学与现实关系的认识演变,同时也进一步理解文学与现实本身的关系。

一、“真实有时并不逼真”

在法国及欧陆其他国家,“逼真”概念由来已久。这一概念最早应是在亚里士多德《诗学》中得到明确表述。在《诗学》中,亚氏提出了几个对后世影响深远的核心范畴与概念。一是“摹仿”概念,二是与“摹仿”密切相关的“逼真”^①概念。亚氏主要在《诗学》第9章中探讨了“逼真”概念:“诗人的职责不在于描述已经发生的事,而在于描述可能发生的事,即根据可然(du vraisemblable)或必然(du nécessaire)的原则

可能发生的事。历史学家和诗人的区别不在于是否用格律文写作……而在于前者记述已经发生的事,后者描述可能发生的事。所以,诗是一种比历史更富哲学性、更严肃的艺术,因为诗倾向于表现带普遍性的事……所谓‘带普遍性的事’,指根据可然(vraisemblablement)或必然(nécessairement)的原则某一类人可能会说的话或会做的事”^[1]。这段话表明:首先,“逼真”并不是对现实的原样照抄,因为“摹仿”对象是可能发生之事,因而掺杂了想象成分。其次,诗比历史更具哲学性,因为历史瞄准的是具体事件,而诗揭示了普遍性。最后,诗之具有普遍性,是因为诗根据可然或必然原则写就。换言之,诗遵循某种特定逻辑,《诗学》表明这种逻辑是一种因果逻辑。

《诗学》随古希腊文明的覆灭沉寂了多个世纪。15世纪末《诗学》希腊文本的发现在欧洲引发了一股翻译与阐释的狂潮,也对法国文坛产生了重要影响,这股影响至推崇戏剧的17世纪到达顶峰。例如拉宾神父(l'abbé Rapin)在谈论诗歌与历史区别时指出:“英雄诗的价值因其题材与目的而非其

基金项目:国家社会科学基金一般项目“当代法国诗学研究”(17BWW011)

作者简介:曹丹红,女,浙江宁波人,南京大学外国语学院教授,博士生导师,研究方向为翻译学、法国文论。

形式而显得更为重大，因为英雄诗谈论的是国王与王子，它只为伟人提供教诲，好让他们更好地治理人民，它所呈现的道德观比历史更为完美，历史只能呈现不完美的道德，因为历史与特殊性相关。诗歌呈现的道德没有任何瑕疵，因为诗歌与普遍性相关。”^[2]我们不难在字里行间辨认出亚里士多德的影子。

在亚里士多德影响下，“逼真”同样成为17世纪乃至18世纪上半期法国古典主义文学一个至关重要的概念，当时不少颇具影响力的剧作家与评论家都在“逼真”问题上发表过见解。例如拉辛（Jean Racine）在戏剧《贝蕾尼斯》（*Bérénice*）前言中指出：“在悲剧中，能触动人的只有逼真感。假如在悲剧中，一天里发生了大量事件，而现实生活中可能几星期都不会发生这么多事，那么逼真又从何谈起？有人认为这种简单性是缺乏创造力的表现。他们从没想过，一切创造均在于无中生有。”^[3]拉辛对“逼真”的理解与其说强调戏剧与现实生活的相似性，不如说强调诗人的选择与创造，而这一点恰恰也是亚里士多德所强调的。只不过，至17—18世纪的法国，“逼真”的内涵发生了变化。如果说亚里士多德更注重概念的哲学维度，那么17世纪的法国文坛在判定作品是否逼真时还结合了本土与时代因素。拉宾神父的言论“逼真便是一切符合公众舆论的东西”^[4]颇具代表性。也就是说，在一个重视道德、推崇温文尔雅的“贵人”（gentilhomme）、以“得体”（convenance）为最高行为准则的社会，文学也被赋予了道德教化功能：通过再现“贵人”的行动，达到弘扬美德、教化社会的目的。文学作品无论涉及形象塑造还是情节发展，都须符合“得体”标准，接受社会道德与公众意见的评判，结局都需要惩恶扬善，以便“全人类都能因作品的逼真而从中受益”^[5]。

古典时期的法国文学批评家谨记亚里士多德的教诲，区分了“真实”与“逼真”，布瓦洛的名言“真实有时并不逼真”（*Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*）^[6]是17世纪对真实与逼真关系的一种典型认识。与此同时，批评家还对真实与逼真进行了高下评判，并赋予后者以更优越的地位。法兰西学院奠基者之一、批评家夏普兰（Jean

Chapelain）因而指出，“逼真——而非真实——是诗人促人向善的工具”^[7]。17世纪法国文坛的一桩著名公案正是在这种语境下发生的。剧作家高乃依（Corneille）的《熙德》（*Le Cid*）在上演时因主题、人物等原因受到抵制，戏剧呈现了一位惊世骇俗的女主人公仕曼娜（Chimène），她不仅始终爱着自己的杀父仇人，最终还将与其完婚。尽管这个故事取材自现实，但在当时的社会舆论看来，剧中的仕曼娜行为举止很不“得体”，与其贵族身份不相吻合，严重违背了当时的主流道德观。夏普兰在黎塞留首相授意下起草了《法兰西学院有关〈熙德〉这部悲喜剧的观感》（*Des sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*），对《熙德》提出猛烈批评，并指出：“如果说《熙德》的主题可以说是坏的，那并非因为戏剧中没有纽结，而是因为它是逼真的。”^[8]

二、从理智到情感

至18世纪，“摹仿”原则仍然是文艺创作的基本原则^②，而“逼真”标准仍然是文艺创作的最高标准，正如克莱麦（Nathalie Kremer）在《18世纪的逼真与再现》中指出的那样：“18世纪，一切再现都要经过‘逼真’这把筛子的筛选。它是摹仿（mimésis）的原则，它确立了话语的显明性与可能性。这一原则尽管不易察觉，却无处不在。作为文化的隐含标准与普遍价值的反映，它出现于每种思想的转折处，出现于每张书页的边角。它既与明确的戏剧诗规则有关，也与绘画或雕塑领域的普遍思考有关。”^[9]只不过，“逼真”的内涵在18世纪下半期逐渐发生了以下变化：

（一）摹仿对象产生了变化

亚里士多德《诗学》关注的焦点是人物的行动，对其他方面谈论甚少。反观18世纪，巴托神父在指出艺术的根本原则是摹仿（imitation）后，随即指出“摹仿”是对自然的摹仿，“天才是诸艺术之父，他必须摹仿自然”^[10]，以及“趣味的法则只能是对美的自然的摹仿”^[11]。光谱的另一端，与巴托神父旨趣并不相似的狄德罗也有类似看法。在《关于〈私生子〉的谈话》中，狄德罗借多华尔之

口指出：“使哲学、诗歌、音乐、绘画和舞蹈表现荒谬不合理的题材，不就等于糟蹋这些艺术吗？这些艺术每一门类本身的目的都是摹仿自然……事物的普遍秩序应该永远是诗歌理性的基础。”^[12]多华尔还疾呼：“我将不倦地向我们法国人呼吁：真实！自然！学习古人！学习索福克勒斯！……布景是粗野的，剧中不讲排场，只有真实的声音，真实的语言，简单而自然的剧情。如果这样的景象倒不如衣着华丽、油头粉面的人物的景象更使我们感动，那准是我们的鉴赏力退化了。”^[13]

巴托神父以及狄德罗所说的“自然”又是什么意思呢？首先是字面意思，即大自然。18世纪是发现大自然的世纪，自然摆脱神的管辖，离开彼岸进入此岸，成为有待人们去观察、描述、解释、征服的对象，布封（Buffon）编撰的《自然史》是这一倾向的最好代表。对自然的喜爱也反映于文艺创作与文艺思想中。狄德罗笔下的多华尔感叹：“啊，大自然，一切美好的东西都蕴藏在你怀里！你是一切真理的丰富源泉！……这世界上唯有德行和真理值得我念于怀……热情产生于大自然的物体。当精神观察到这件物体的种种动人面貌，它就念念不忘，为之激动、不安。”^[14]对于巴托神父来说，“自然，也就是一切存在的东西，或者一切我们认为很可能存在的东西”^[15]。并非真实存在但符合自然法则的事物也可以成为摹仿的对象，巴托神父称其为“美的自然”（la belle nature），也即经过艺术美化的自然。其次是事件在大自然中的组合与联系方式。例如狄德罗指出，“戏剧艺术之所以准备事件，只是为了将它们串联起来，而它之所以将事件串联在作品中，正是因为事件在自然中是相互串联着的。艺术模仿自然，既然自然在处理效果之间的关联时天衣无缝，艺术也是如此。”^[16]对狄德罗来说，“当自然容许以一些正常的情况把某些异常的事件组合起来，使它们显得正常的话，那么，诗人只要遵照自然的秩序”，就能“做到奇异而不失为逼真”^[17]。再次是实际生活，例如狄德罗认为在创作戏剧尤其是正剧时，“布局按照想象构成，台词则应该依据自然”^[18]，以独白为例，独白“对人物来说则是一个混乱的时刻……如果说话的人心平气和，这就违反了真实，因为人们只在困惑的时候

才会自言自语。如果独白太长，就会伤害剧情的自然性，使它停顿得过长”^[19]。同样地，当他指出“在整整一场戏里，人物如果只有动作，那要比说话不知自然多少”^[20]时，“自然”也应从符合实际生活这一角度去理解。

与此同时，自然的一个重要部分——情感在18世纪成为诗人重点摹仿的对象。受洛克影响，感觉与感官在18世纪获得了前所未有的重视，思想家阿扎尔观察到：“这段时期（即1680—1715）的新思想出现得过于密集，也过于丰富，看起来有些杂乱无序，但其中有两主流是非常清晰的，它们跨越了此后的整个世纪：第一条主流是理性主义；另一条尽管起先只是涓涓细流，但逐渐有泛滥之势，这就是感觉和情感。”^[21]18世纪的人们开始意识到，“我们的心灵是在感官的基础上发挥作用的……没有感性生活的指导，理性生活也就不复存在。从此，感官的地位仿佛由仆变主；与理性相比，感性不仅出现得更早，而且也更为崇高”^[22]。狄德罗甚至在《论聋哑人书简》中指出，“自然”语言表达的是情感，而非思想；语言不说理，只表达。因而在18世纪的诗学著作中不时看到如下论断：“在正剧里，激情表现得越强烈，剧本的趣味就越浓……在正剧里，风格应是更有利，更庄严，更高尚，更激烈，更富于我们叫作感情的东西。没有感情这个因素，任何风格都不可能打动人心。”^[23]这也是18世纪的“逼真”内涵不同于亚里士多德及古典时期诗学之处。

（二）对感官、感性与情感的重视促使摹仿的主体也产生了相应的变化

亚里士多德及古典摹仿主体是理性的主体。在《尼各马可伦理学》中，亚里士多德指出“实践的理智其实也是生产性活动的始因”^[24]，也即主宰生产制作活动的是实践理性，而诗歌创作从其词源来看，无疑是生产性活动的一种类型^③，因而诗歌是理性的产物。《诗学》便是一部教导诗人如何运用理智，一步步编造诗歌的教材。而18世纪的杰出诗人更多是神灵附体（enthousiate）的“天才”（génie），巴托神父认为，“诗人应该忘记自己的状态，走出自身，置身他们想再现的事物中间”^[25]，也就是进入一种类似灵魂出窍并

与摹仿对象合二为一的状态，与此同时，“他们刺激自己的想象力，直至被感动、受震惊、很恐惧”^[26]，只有在这种状态下，诗人才有可能创造出杰作。当然18世纪的理论家不可能再相信“神灵附体”，因此对巴托神父来说，所谓的“神灵附体”其实是两个条件共同促成的：“头脑中对对象的鲜活再现，以及心中与这一对象成比例的情感。”^[27]

（三）从摹仿效果来说，更注重对观众或读者的取悦

从亚里士多德至古典时期，“摹仿”主要被视作一种智性活动。至巴托神父的时代，“摹仿原则通过自然与趣味的法则得以确立”^[28]，而“趣味是通过情感实现的对规则的认知。这一认知方式比通过思想来认知更为敏锐、更为可靠”^[29]。因此，我们在《归结为单一原则的美的艺术》中看到一個很有意思的现象，在该书第一部分第三章“天才不应如实摹仿自然”中，巴托神父完全照搬了亚里士多德的“逼真”原则，但最后却得出了一个完全不同的结论：因为艺术呈现的是可能性而非现实，因而艺术家能够运用一切手段进行创造，“艺术被赋予了这项特权，因为它肩负取悦的责任”^[30]。这一点又在接下来一章中得到更为明确的论述：“摹仿的目的是什么？他（笔者按：即制定艺术规则的哲学家）很容易感觉到是为了取悦、搅动、触及，一言以蔽之，是为了获得愉悦感。”^[31]因此我们看到，在18世纪的批评文字中，引人入胜（*intéresser/intéressant/intérêt*）往往成为评价戏剧的最高标准，伏尔泰在评高乃依戏剧时多次提到这种品质。在评高乃依早期剧作《克利唐德》（*Clitandre*）时，伏尔泰提到，这部作品是完全依照西班牙和英国人的品位写的，剧情复杂、人物繁多、场面残忍，“剧情足够写出一部长达十卷的小说，然而，这部剧一点也没有冰冷或无聊之处。被忽略的得体与逼真，被僭越的规则，与无聊相比，都只是微不足道的瑕疵”^[32]。

三、从观念到现实

文学史研究者德隆（M. Delon）、梅洛尼奥（F. Mélonio）等人指出：“19世纪的小说史是某

种欲望与意志的历史。这一欲望的对象，这一意志的目标是什么？我们可以概括地回答，是对逼真（*vraisemblable*）的欲望……以及实现文学逼真的意志”^[33]。对“逼真”问题的讨论既出现于19世纪初巴尔扎克的笔下，也出现于世纪末左拉的笔下。“逼真”一词多次出现于《人间喜剧》中。例如在《欧也妮·葛朗台》中，巴尔扎克在写到欧也妮为夏尔动情、就此改变人生时有如下议论：“人生有些事情倘若诉诸文字往往显得失真（*invraisemblables*），虽然事情本身千真万确（*vraies*）。可是，人们难道不是经常对心血来潮的决断不做一番心理学的探究，对促成决断所必需的神秘的内心推理不加任何说明吗？……许多人宁可否认结局，也不肯掂量一下在精神方面把这件事和那件事暗中联结的千丝万缕、千纽百结、丝丝入扣的力量究竟有多大。”^[34]如果说这段话与写作的联系没那么明显，那么《幽谷百合》初版（1836年）序言对“逼真”的阐述就明确了很多：“在本书很多片段中，作者创造了一个讲述自己故事的人物。为了显得真实（*vrai*），作家们会使用文学技巧，这技巧在他们看来能够最大程度赋予形象以生命。正是一种令他们的造物活起来的渴望将18世纪最有名的人投入到书信体小书的喋喋不休中，这在当时是唯一能令虚构故事显得逼真（*vraisemblable*）的结构。”^[35]“逼真”也是巴尔扎克文学批评关键词，雨果的《埃那尼》曾受其诟病，被指不逼真^[36]。根据其批评主张与实践，有学者指出，“巴尔扎克虽然没有言明，但他的批评文字所表达的，是对亚里士多德原则的青睐”^[37]，尽管其小说创作实践与其文艺理论时常背道而驰。至世纪末，“逼真”一词还出现于作家或批评家笔下，左拉《戏剧中的自然主义》（1881）即多次提到该词或其变体，例如左拉认为“喜剧与悲剧应当尽力逼真。它们必须接地气。它们也撒谎，但撒谎时必须运用无限的技巧，否则就会令我们受伤”^[38]。

不过，德隆、梅洛尼奥等提到19世纪的“逼真”时特别强调，“这是一种新的逼真，它已摆脱古典艺术的传统规则”^[39]，并建议对于这一以新的“逼真”为内涵的现代写作计划，“我们可以泛泛地给予其‘现实主义’的名称”^[40]。麦金托

什(Fiona McIntosh)也指出：“19世纪改变了视角，逼真实际上逐渐成为忠于现实、言说真实的近义词，直至完全被现实主义概念吸收。”^[41]确实应该看到，尽管德隆、梅洛尼奥等文学史家没有经过严密论证就在“新的逼真”与“现实主义”之间确立了等同关系，但开创并发展法国现实主义批评话语的一批人^④实际上并没有过多使用“逼真”一词。无论在被誉为“现实主义教父”的尚弗勒里(Champfleury)的专著《现实主义》中，还是在被认为将“现实主义”这一“特殊的文学学术语献诸公众”^[42]的杜朗蒂(Louis Edmond Duranty)等人创办的《现实主义》杂志中，几乎都没有出现“逼真”一词。相反，频繁出现的是形容词或名词的“真实”(vrai/vérité)以及新词“现实主义”(réalisme)。尽管如此，我们仍将现实主义批评话语纳入考察范畴。一方面，假如我们将“逼真”视作艺术的真实，而将“真实”视作生活与历史的真实，那么此种“逼真”思想也存在于上述专著或杂志中，尚弗勒里即有言：“真实事件与虚构事件的结合是一种非常精细的焊接，艺术真实与自然真实倾向于互相斗争而非互相靠近，这两个相反元素之间的融合需要一个非常灵巧的工匠，我们很难找到拥有相当天赋、能将这两种力量联结起来的人。”^[43]另一方面，正如托多罗夫(Tzvetan Todorov)在《象征理论》一书开头说明的那样：“象征是本书研究的对象：我指的是象征这个现象，而不是指‘象征’这个词。”^[44]因而他将不具“象征”名称但符合象征事实的语言现象都当作研究对象。我们的做法与他颇为相似。我们认同上文德隆等学者的看法，从表面看，19世纪的作家与批评家似乎不再谈论“逼真”，而是热衷于使用另一套术语，但从根本上看，他们思索的仍然是同一个问题，即艺术如何抵达真理的问题。

求“真”的意愿或许与18—19世纪科学的发展密不可分，这种追求被不断表达，逐渐汇聚成不容忽视的声音。现实主义“教父”尚弗勒里在《现实主义》中提到：“现代艺术……追求真实，它仔细观察事件的诞生，将它们进行组合、分析，尝试尽可能真实地将它们呈现出来。”^[45]《现实主义》杂志创办者之一阿斯扎(Jules Assézat)在刊登于

杂志第一期的书评中发表了如下宣言：“我们接受丑，因为丑是真实的；我们接受美，因为美是真实的；我们既接受庸俗也接受非凡，因为这两者是真实的。”^[46]批评家之外，公认的法国“现实主义”大家也都表达过求真的渴望。司汤达赋予《红与黑》上卷的题词是“真实，严酷的真实”^[47]；福楼拜(Gustave Flaubert)在一封写给露易丝·柯莱(Louise Colet)的著名信件(1852年1月16日)中提到自己有两个分身，一个倾向抒发诗情，另一个倾向“尽可能挖掘搜寻真实”^[48]；左拉表明“我们唯一的任务是在征服真实的路上不断向前”^[49]；爱德蒙·龚古尔(Edmond de Goncourt)在最后一部小说《亲爱的》(1884)序言中总结，“文学对真(vrai)的追求，18世纪艺术的复兴，日本风情的胜利……是19世纪下半期的三大文艺运动”^[50]。

当然，对于如何追求并抵达“真”，每一位作家与批评家都有自己的理解，但种种理解总的来说至少聚焦两点——艺术表现对象与方法的转变。从对象说，过去无法入诗入画的对象如今有资格成为艺术表现的对象。18世纪的摹仿对象是“美的自然”，也即被选择、被美化因而也就是理想的自然。19世纪的转变体现于司汤达的名言“小说乃是人们沿路拿在手里的一面镜子”^[51]，小说必须像镜子一般如实映照现实，不管现实美丑与否。尚弗勒里明确指出：“从逻辑上说(偶然性也经常富有逻辑)，我们最好首先去描绘低等阶级，这些阶级的情感、行动、话语比上流社会更加真诚。”^[52]龚古尔兄弟在《热米妮·拉瑟顿》(*Germinie Lacerteux*)第一版序言中提到：“生活于19世纪，一个全民普选的时代，一个民主自由的时代，我们自问被称作‘低等阶级’的人群是否无权成为小说表现的对象；这一社会下的社会，也即人民，是否应该被禁止进入文学、受作者蔑视，迄今为止，对于人民可能拥有的灵魂与心灵，作家始终保持着沉默。”^[53]探索并回答这些问题的强烈意愿促使龚古尔兄弟为他们的女仆露丝“以现代史的方式撰写了一部真实传记”^[54]。

从方法上说，对细节的关注受到了强调。到19世纪，“事物在现实主义小说家眼中不再是抽象的、可被替换的约定俗成的符号，而是具体的、敏

感的、独特的物品，小说家的责任在于令它们的形象变得可见”^[55]。对于这种转变，巴尔扎克的话或许可以解释其原因：“创造发明可能是天才的显著标志。但是，今天，既然所有可能性的组合似乎都已被穷尽，一切情境都已被用滥，不可能性已被尝试，作者坚定地认为，从此以后唯有细节才能构成被不恰当地叫作‘小说’的作品的价值。”^[56]

所有可能性都被穷尽，这种说法或许有夸张之嫌。不过，至19世纪，社会的转型（资产阶级力量壮大）、科学与哲学的发展（实验方法与实证主义流行）、新技术的出现（万花筒、摄像术发明）、观念的变换（宗教失势、普遍性观念失去市场、个人主义发展）、主流文学形式的转变（从戏剧、诗歌转变成小说），这一切均促使19世纪的文学更“接地气”，也即追求一种更为世俗的真实，用对数不胜数的客观事物及其细节的精确描写来表现资产阶级的丰裕生活。总的来说，对于以“现实主义”写作计划创造的逼真，德隆、梅洛尼奥等有精辟总结：如果说古典逼真追求与“教条”（doxa）相吻合，那么“现代摹仿再现寻求的，并非理念的逼真，而是事物的逼真”^[57]。

四、从客观世界到话语领域

至20世纪下半期，在严肃的学术研究中，“逼真概念已不再流行”^[58]，尽管“在二流评论中，在经典作品学生版中，在教学实践中，这一概念仍频频出现”^[59]，且“人们使用的是其‘与现实相符’这一最为天真的用法”^[60]。为正本清源，托多罗夫在1968年为《交际》（*Communications*）杂志主编了“符号学研究：论逼真”（*Recherches sémiologiques : Le vraisemblable*）专号。这期专号可以说是此一时期最具代表性的“逼真”研究成果，发表了巴特（Roland Barthes）《真实效应》（*L'effet de réel*）、热奈特（Gérard Genette）《逼真与理由》（*Vraisemblance et motivation*）、梅茨（Christian Metz）《电影中的言说与被说》（*Le dire et le dit au cinéma*）等重要论文，其影响甚至超出了“逼真”研究领域。从这期专号文章来看，此一时期的“逼真”研究可以说呈现以下特点：

首先，是对“逼真”的消极定义。上文我们已看到，前几个世纪对“逼真”的定义往往是本质主义的，也即用一个“逼真是……”的句式将其局限于一两种可能，因此我们看到“逼真”在历史上相继被等同于作品与道德、与美或与社会现实的契合。对托多罗夫等学者来说，“逼真”的作品与其说是“有什么”的作品，不如说是“没什么”的作品，换言之，“逼真”的文学作品是看起来“自然”“透明”的作品，无论形式还是内容层面，无论是讲述的故事、表达的情感还是宣扬的道德，都不会令读者感到意外或震惊，而恰恰是这份有时甚至被熟视无睹的熟悉感保证了作品的“真实”。

从这种“自然”与“透明”出发，热奈特进而将“逼真”理解为“一种不必言明的理由，它不需要额外的付出”^[61]。热奈特认为，叙事与符号一样具有任意性，一个前提可以发展出无数种结果，而作者的选择大多数时候是偶然的，但他为了让我们接受他的安排，往往会在文本内外提供很多理由（motivation），也就是我们在作品中看到的种种社会学、心理学甚至诗学解释。举例来说，在现实主义作品中，当作者写下“侯爵夫人让人备了车，她要出去兜风”这样的句子，他/她不需要提供任何额外的解释，但如果作者写下“侯爵夫人让人备了车，却在床上躺下了”，他/她便需要提供额外的理由，对侯爵夫人这一不合“常理”的行为进行解释。换句话说，侯爵夫人备车后出门是自然的、逼真的，而侯爵夫人备车后躺到床上是古怪的、令人诧异的、不逼真的。从这个角度出发，热奈特认为上文我们提到的巴尔扎克在《欧也妮·葛朗台》中对“逼真”的谈论本身就是一种不逼真的表现：“我们看到此处‘心理学解释’的功能正在于通过揭示或者假设一些联系、纽结、关节，来避免不逼真，这些联系、纽结与关节勉强强保证了巴尔扎克称之为道德秩序的连贯性。”^[62]这也解释了学者指出的巴尔扎克的理论与实践自相矛盾的现象。

其次，是对“逼真”机制的探寻。实际上，备车后出去兜风，备车后回房躺下，在现实生活中都有可能发生，之所以前者显得更为逼真，是因为前者更符合我们所熟悉的现实主义诗学与真实生活经验，也就是说前者运用了一些语言技巧，遵

循了一些话语机制，使其在读者眼中显得更为自然。而“符号学研究：论逼真”专号的目的，正是要“令语言走出透明错觉，学会看到语言并研究其技巧……语言正是利用这些技巧而在我们眼中不复存在”^[63]。在这方面，巴特的《真实效应》深具代表性。在《真实效应》一文中，巴特探讨了话语如何制造真实效应，也就是如何显得逼真的问题。为说明问题，巴特对出自福楼拜《淳朴的心》和米什莱《法国大革命》中的两个选段进行了分析。这两个选段吸引巴特注意力的都是描写。

《淳朴的心》中的描写有关女主人公费莉西泰帮佣的欧班夫人家的“正房”：在“正房”里，“晴雨表下方的一架旧钢琴上，匣子、纸盒，堆得像一座金字塔”^[64]。《法国大革命》中描写有关因刺杀马拉而被判死刑的夏洛特·柯代，米什莱提到，临刑前，有一位画家去拜访柯代：“一个半小时后，有人轻轻敲了敲她身后的一扇小门。”^[65]巴特认为，第一段中的晴雨表，第二段中“作画的时间、门的大小和位置”^[66]，这两个细节的在场令人费解，因为从作者最主要的写作意图来看（前者讲述女仆费莉西泰的人生，后者讲述法国大革命），这两个细节没有提供任何有用的信息。巴特将这样的细节称作“无用的细节”^[67]。不过，这些细节并非无用，恰恰相反，它们甚至不可或缺，因为它们具体、精确而无用的特征令读者“感觉自己所看到话语的唯一法则就是对现实的严格摹写，以及在读者与现实世界之间建立直接的联系”^[68]。只不过，这种用途不是在第一个而是在第二个符号系统（*système sémiologique second*）^⑤也就是在“神话”系统中体现出来的。而巴特也通过自己独特的“神话学”分析法，“对这一语言进行了符号学拆解”^[69]，揭示了现实主义作品逼真或者说透明表象的形成机制。巴特的《真实效应》对后世产生了很大影响，导致“逼真”在其后被很多研究者等同于“真实效应”，例如我们在某部21世纪出版的文学史中仍看到对“逼真”的类似定义：“……一切效应（幻觉）的制造对读者来说意味着对真实（réel）的再现，它被称作‘逼真’。”^[70]

最后，从功能主义视角理解“逼真”。上文我们提到，导致备车后出去兜风比备车后回房躺下

显得更为逼真的原因是外在的，是某些规范影响的结果。意识到这一点后，我们也可以设想，假如规范改变，也有可能出现后者比前者更逼真的情况。“逼真”总是随语境的变化而变化，因此热奈特在《逼真与理由》中建议对“逼真”进行“功能主义定义”^⑥，所谓“功能主义定义”即意味着：“‘任意的’叙事与‘逼真的’叙事之间的差别取决于一个本质上说外在于文本的、非常多变的心理学或其他性质的评判：根据时间与场合，一切‘任意的’叙事都有可能成为‘逼真的’，反之亦然。”^[71]“符号学研究：论逼真”专号的作者大都持这种功能主义观点，例如梅茨也指出，“逼真……是任意的，跟文化相关，也就是说，其所排除的可能性与其所保留的（甚至赋予其某种真实社会地位的）可能性之间的边界会根据不同国家、时代、艺术形式与类型而产生显著的变化”^[72]。

从功能主义定义出发不难获得一个结果：艺术品遵循的“逼真”标准不止一种。托多罗夫提到“逼真的多样性”^[73]。“符号学研究：论逼真”的多位供稿人对逼真标准的多元化进行了思考。托多罗夫本人探讨了文类逼真性，即某种类型的作品只有在遵循类型原则时才显得逼真。布热林（Olivier Burgelin）则建议在一个文化系统里，从陈述发出者、接收者、信息、符号这四者间形成的四种关系去思考“逼真”：发出者与信息间形成一种表达逼真，与符号之间形成一种评判逼真，接收者与信息之间形成一种事实逼真，与符号之间形成一种基本逼真^⑦。热诺（Gérard Genot）从对塔索《耶路撒冷的解放》的分析出发，指出令作品具备“逼真”的条件是其对历史话语、政治话语、舆论、形式话语（包括文类）等话语规范的遵从^⑧。从热诺的梳理不难看到，“逼真”对他来说只是话语与其他话语的关系。这也是“符号学研究：论逼真”专号撰稿人的共识，正如克里斯蒂瓦所言，“逼真效应是一个话语间关系的问题”^[74]。

五、结语

以上我们将“逼真”话语的演变划分为四个时期。我们充分意识到这一做法的武断。一方面，

对逼真的认识未必是线性单向发展的，比如狄德罗在18世纪就提出过一些颇具“现实主义”顾虑的文学观念，促使他看起来更像19世纪之人，而他的戏剧理论也往往被称作“现实主义”戏剧理论。另一方面，每个时期，在主流“逼真”观念之外，实际上还存在其他“逼真”观，有学者将“逼真”分为“内部逼真”与“外部逼真”^⑨，也即作品内部创作法则与外部社会制约，也有学者将其分为“故事逼真”“经验逼真”与“语用逼真”^⑩，或分为“道德逼真、社会逼真、美学逼真、叙述或逻辑逼真”^⑪等。尽管如此，我们仍认为，从普遍角度来看，“逼真”话语在法国文论史上确实存在范式转型。“逼真”一词在西方文论中已存在两千多年，在不同历史时期具有不同的内涵，因而我们仍坚持对其演变作分期研究，通过“逼真”内涵的演变理解文学与现实关系的演变。

不过，无论在哪个时代，追求“逼真”的终极目的其实是一致的，那便是令读者对文字描绘的世界与经验产生信赖与认同，进而在阅读过程中实现认知、情感、道德甚至信仰等方面的转变。正是因此，尽管托多罗夫在半个世纪前断言“逼真”问题已无法吸引研究者兴趣，但实际上，“许多当代小说已揭示，逼真问题并没有离开小说的想象与实践”^[75]。“逼真”问题在沉寂一段时间后，在21世纪之初又在法语学界引发研究者的兴趣^⑫。因为归根到底，思考“逼真”，其实也是在思考文学的本质与功能，从这个角度来说，只要文学创作存在一天，对“逼真”的讨论便不会止息。

注释

① 希腊语“eikos”在转译成拉丁语继而转译成欧洲各民族语言时产生了从形式到内涵的变化，“eikos”的一种被普遍接受的法译文，是形容词形式的“vraisemblable”或名词形式的“vraisemblance”，这两种形式并存于目前的文学批评话语中。“eikos”也有多种中译文，陈中梅译“可然性”（亚里士多德：《诗学》，商务印书馆，1996年，第82页），罗念生译“或然律”（亚里士多德：《诗学》，载《罗念生全集》第一卷，上海人民出版社，2015年，第42页），另有“逼真”“逼真性”“似真性”

等译法。

- ② 例如美学家巴托神父（l'abbé Batteaux）在1746年出版的《归结为单一原则的美的艺术》（Les beaux-arts réduits à un même principe）中指出，“亚里士多德的《诗学》始于这条原则：音乐、舞蹈、诗歌、绘画都是摹仿的艺术”（Charles Batteux, Les Beaux-Arts réduits à un même principe, Paris, Durand, 1746, https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_1/chapitre_2），而这条原则也是他本人为各种艺术归结出来的单一原则。
- ③ 在亚里士多德笔下，诗、制作艺术都是同一个词“poiesis”，派生自动词“poiein”（制作）。
- ④ 关于现实主义批评话语在法国的发展及流变，可参见笔者论文《法国现实主义诗学中的“真实效应”论》，《文艺争鸣》2018年第9期。
- ⑤ Roland Barthes. Mythologies, seuil, 1957, p. 187.
- ⑥ Gérard Genette. Vraisemblance et motivation, Communications, n° 11, 1968, p. 5-21, p. 17.
- ⑦ Olivier Burgelin. Échange et déflation dans le système culturel, Communications, n° 11, 1968, p. 122-140, p. 127-140.
- ⑧ Gérard Genot. L'écriture libératrice: Le vraisemblable dans la Jérusalem délivrée du Tasse, Communications, n° 11, 1968, p. 34-58, p. 34-42.
- ⑨ Cf. Denis Pernot. Vraisemblable, Le dictionnaire du littéraire, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), PUF, 2002, p. 626-627.
- ⑩ Cf. Cécile Cavillac. Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle, Poétique, n° 101, février 1995, p. 23-46.
- ⑪ Aron Kibédi Varga. La vraisemblance, problèmes de terminologie, problèmes de poétique, Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle, Éditions du CNRS, 1977, p. 325-336.
- ⑫ 这一时期的主要研究成果除上文已引用的论著，还包括《人文科学杂志》（Revue des sciences humaines）2005年第280期“真实与逼真”，《零点》（Temps zéro）2009年第2期“逼真与当代虚构”等期刊专号。

参考文献

- [1] 亚里士多德. 诗学[M]. 陈中梅, 注译, 北京: 商务印书馆, 1996:81. 法译本参见Aristote. La poétique[M]. trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris:Seuil, 1980, p. 65.
- [2] René Rapin. Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes[M]. éd. E. T. Dubois, Genève: Droz, 1970:74.
- [3] Jean Racine. Préface[A]//Théâtre complet illustré, t. II. Paris: Bibliothèque Larousse, 1908-1909, p. 78-80, p. 78.
- [4] René Rapin. Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes[M]. éd. E. T. Dubois, Genève: Droz, 1970, P. 39.
- [5] Jean Chapelain. LETTRE OU DISCOURS DE MONSIEUR CHAPELAIN À MONSIEUR FAVEREAU CONSEILLER DU ROI EN SA COUR DES AIDES, portant son opinion sur le poème d'Adonis du Chevalier Marino[A]//Opuscules critiques. éd. Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Paris: Droz, 2007:198.
- [6] Boileau. Art poétique (1674) [M]. prés. par Sylvain Menant, Paris: Garnier-Flammarion, 1988:99.
- [7] Jean Chapelain. LETTRE OU DISCOURS DE MONSIEUR CHAPELAIN À MONSIEUR FAVEREAU CONSEILLER DU ROI EN SA COUR DES AIDES, portant son opinion sur le poème d'Adonis du Chevalier Marino[A]//Opuscules critiques, éd. Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Paris: Droz, 2007:198.
- [8] Jean Chapelain. Les sentiments de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid[M]. Paris: A. Picard, 1912:15.
- [9] Nathalie Kremer. Vraisemblance et représentation au XVIIIe siècle[M]. Paris: Honoré Champion, coll. Les Dix-huitième siècles, 2011:9-10.
- [10] Charles Batteux. Les Beaux-Arts réduits à un même principe[M]. Paris: Durand, 1746. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_1/chapitre_1.
- [11] Charles Batteux. Les Beaux-Arts réduits à un même principe[M]. Paris: Durand, 1746. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_2/chapitre_4.
- [12] 狄德罗. 关于《私生子》的谈话[M]//张冠尧, 桂裕芳, 译, 狄德罗美学论文选. 张冠尧, 等, 译, 北京: 人民文学出版社, 1984:115.
- [13] 狄德罗. 关于《私生子》的谈话[M]//张冠尧, 桂裕芳, 译, 狄德罗美学论文选. 张冠尧, 等, 译, 北京: 人民文学出版社, 1984:77.
- [14] 狄德罗. 关于《私生子》的谈话[M]//张冠尧, 桂裕芳, 译, 狄德罗美学论文选. 张冠尧, 等, 译, 北京: 人民文学出版社, 1984:59.
- [15] Charles Batteux. Les Beaux-Arts réduits à un même principe[M]. Paris: Durand, 1746. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_1/chapitre_2.
- [16] 狄德罗. 关于《私生子》的谈话[M]//张冠尧, 桂裕芳, 译, 狄德罗美学论文选. 张冠尧, 等, 译, 北京: 人民文学出版社, 1984:86.
- [17] 狄德罗. 论戏剧诗[M]//徐继曾, 陆达成, 译, 狄德罗美学论文选. 张冠尧, 等, 译, 北京: 人民文学出版社, 1984:161.
- [18] 狄德罗. 论戏剧诗[M]//徐继曾, 陆达成, 译, 狄德罗美学论文选. 张冠尧, 等, 译, 北京: 人民文学出版社, 1984:146.
- [19] 狄德罗. 论戏剧诗[M]//徐继曾, 陆达成, 译, 狄德罗美学论文选. 张冠尧, 等, 译, 北京: 人民文学出版社, 1984:203.
- [20] 狄德罗. 论戏剧诗[M]//徐继曾, 陆达成, 译, 狄德罗美学论文选. 张冠尧, 等, 译, 北京: 人民文学出版社, 1984:215.
- [21] 阿扎尔. 欧洲思想的危机 (1680—1715) [M]. 方颂华, 译, 北京: 商务印书馆, 2019:480.
- [22] 阿扎尔. 欧洲思想的危机 (1680—1715) [M]. 方颂华, 译, 北京: 商务印书馆, 2019:431.
- [23] 狄德罗. 论戏剧诗[M]//徐继曾, 陆达成, 译, 狄德罗美学论文选. 张冠尧, 等, 译, 北京: 人民文学出版社, 1984:135.
- [24] 亚里士多德. 尼各马可伦理学[M]. 廖申白, 译注, 北京: 商务印书馆, 2003:168.
- [25] Charles Batteux. Les Beaux-Arts réduits à un même principe[M]. Paris: Durand, 1746. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_1/chapitre_2.

- fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_1/chapitre_4.
- [26] Charles Batteux. Les Beaux-Arts réduits à un même principe[M]. Paris: 1746. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_1/chapitre_4.
- [27] Charles Batteux. Les Beaux-Arts réduits à un même principe[M]. Paris: 1746. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_1/chapitre_4.
- [28] Charles Batteux. Les Beaux-Arts réduits à un même principe[M]. Paris: 1746. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_2.
- [29] Charles Batteux. Les Beaux-Arts réduits à un même principe[M]. Paris: 1746. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_2/chapitre_6.
- [30] Charles Batteux. Les Beaux-Arts réduits à un même principe[M]. Paris: 1746. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_1/chapitre_3.
- [31] Charles Batteux. Les Beaux-Arts réduits à un même principe[M]. Paris: 1746, https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_réduits_à_un_même_principe/Partie_2/chapitre_4.
- [32] Voltaire. Remarques sur Médée[M]//Commentaires sur Corneille, Genève: Cramer, 1764. https://fr.wikisource.org/wiki/Médée/Édition_Garnier/Préface_du_Commentateur.
- [33] M. Delon, F. Mélonio et al. La littérature française : dynamique & histoire II[M]. Paris: Gallimard, 2007, p.441.
- [34] 巴尔扎克. 欧也妮·葛朗台 高老头[M]. 李恒基, 韩沪麟, 译, 南京: 译林出版社, 1999:83.
- [35] Balzac. Préface[M]//Le lys dans la vallée, Bruxelles, Ad. Wahlen, 1836, p.V.
- [36] Cf. Balzac. Œuvres diverses[M]. t. II, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade:687.
- [37] Scott Sprenger. Balzac et la critique comme autocritique : ou la vérité de l'in vraisemblable[J]. L'année balzacienne, PUF, n° 9, 2008/1, p.81-103, p.82.
- [38] Émile Zola. Le naturalisme au théâtre: les théories et les exemples[M]. 2e édition. Paris: G. Charpentier, 1881. http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/zola_naturalisme#body-1-1.
- [39] M. Delon, F. Mélonio et al. La littérature française: dynamique & histoire II[M]. Paris: Gallimard, 2007, p.441.
- [40] M. Delon, F. Mélonio et al. La littérature française: dynamique & histoire II[M]. Paris: Gallimard, 2007:441.
- [41] Fiona McIntosh. La vraisemblance narrative. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly[M]. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002:7.
- [42] 瓦特. 小说的兴起[M]. 高原, 董红钧, 译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1992:2.
- [43] Champfleury. Le Réalisme[M]. Paris. Michel Lévy Frères, 1857:42.
- [44] 托多罗夫. 象征理论[M]. 王国卿, 译, 北京: 商务印书馆, 2005:3.
- [45] Champfleury. Le Réalisme[M]. Paris: Michel Lévy Frères, 1857:234.
- [46] Jules Assézat. Profils et Grimaces, par Auguste Vacquerie[J]. Réalisme, 1 (1), 10 juillet 1856. http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/realisme_n1-2_1856#body-1-2.
- [47] 司汤达. 红与黑[M]. 郭宏安, 译, 南京: 译林出版社, 1994:1.
- [48] Flaubert. Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852. <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/52a.html>.
- [49] Émile Zola. Lettre à la jeunesse. http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/zola_roman-experimental.
- [50] Edmond de Goncourt. Préface[M]//Chérie, édition définitive, Paris: E. Flammarion/E. Fasquelle, 1921, p. I-XII, p. XII.
- [51] 司汤达. 红与黑[M]. 郭宏安, 译, 南京: 译林出版社, 1994:57.
- [52] Champfleury. Le Réalisme[M]. Paris: Michel Lévy Frères, 1857:40.
- [53] Edmond et Jules de Goncourt. Préface[M]//Germinie Lacerteux, 1ère édition, Paris: Charpentier,

1864. https://fr.wikisource.org/wiki/Préfaces_et_Manifestes_littéraires/Germinie_Lacerteux#cite_ref-2.
- [54] Edmond et Jules de Goncourt. Préface[M]//Germinie Lacerteux, 1ère édition, Paris: Charpentier, 1864. https://fr.wikisource.org/wiki/Préfaces_et_Manifestes_littéraires/Germinie_Lacerteux#cite_ref-2.
- [55] M. Delon, F. Mélonio et al.. La littérature française : dynamique & histoire II[M].Paris: Gallimard, 2007:488.
- [56] Balzac. Note[M]//Scènes de la vie privée, tome II, Paris: Mame et Delaunay-Vallée & Levasseur, 1830:375-378.
- [57] M. Delon, F. Mélonio et al.. La littérature française : dynamique & histoire II[M]. Paris: Gallimard, 2007:454.
- [58] Tzvetan Todorov. Introduction[J].Communications, n° 11, 1968:1-4.
- [59] Tzvetan Todorov. Introduction[J].Communications, n° 11, 1968:1-4.
- [60] Tzvetan Todorov. Introduction[J].Communications, n° 11, 1968:1-4.
- [61] Gérard Genette.Vraisemblance et motivation[J]. Communications, n° 11, 1968:5-21.
- [62] Gérard Genette.Vraisemblance et motivation[J]. Communications, n° 11, 1968:5-21.
- [63] Tzvetan Todorov.Introduction, Communications[J]. n° 11, 1968:1-4.
- [64] 福楼拜. 淳朴的心[M]//刘益庾, 译, 福楼拜小说全集(下卷). 刘益庾, 刘方, 译, 北京:人民文学出版社, 2002:3.
- [65] In Roland Barthes.L'effet de réel[J].Communications, n° 11, 1968:84-89.
- [66] Roland Barthes.L'effet de réel[J].Communications, n° 11, 1968:84-89.
- [67] Roland Barthes.L'effet de réel[J].Communications, n° 11, 1968:84-89.
- [68] Tzvetan Todorov.Présentation[M]//Littérature et réalité, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.), Paris: Seuil, 1982:7-10.
- [69] Roland Barthes. Mythologies[M].Paris: seuil, 1957:7.
- [70] M. Delon, F. Mélonio et al.. La littérature française : dynamique & histoire II[M].Paris: Gallimard, 2007:488.
- [71] Gérard Genette.Vraisemblance et motivation[J]. Communications, n° 11, 1968:5-21.
- [72] Christian Metz.Le dire et le dit au cinéma[J]. Communications, n° 11, 1968:22-33.
- [73] Tzvetan Todorov.Du vraisemblable qu'on ne saurait éviter[J].Communications, n° 11, 1968:145-147.
- [74] Julia Kristeva.La production dite texte[J]. Communications, n° 11, 1968:59-83.
- [75] Andrée Mercier.Présentation[J]. Temps zéro, n° 2, 2009,Vraisemblance et fictions contemporaines. Une nouvelle adhésion pour les héritiers du soupçon. <http://tempszero.contemporain.info/document397>.

Evolution of “Verisimilar” Discourses in French Poetics

CAO Danhong

Abstract: As an important poetic concept, “verisimilitude” underwent variations in different historical periods of French mainstream poetics. Emphases were attached to the ethical dimension of artworks in the Classical Period, to the emotional dimension in the eighteenth century, to fidelity to reality in the nineteenth century, and to the forming mechanism of “effect of reality” in the second half of the twentieth century. Those varied cognitions reflected the spirit of the times. Analysis of the historical evolution of the “verisimilar” discourses in French poetics helps to better perceive the evolution of the attitude of French writers and critics towards the relationships between literature and reality, and to better understand these relationships themselves as well as the nature and functions of literature.

Key words: Verisimilitude; French poetics; reality; real; literary functions