

弗吉尼亚·伍尔夫,文学风格与审美教育^{*}

韦德·西蒙尼提^{**}著

(利物浦大学 哲学系 利物浦 英国 L69 3BX)

李婷文 译

(厦门大学 人文学院 厦门 361005)

摘要:文学作品的内容表征了故事、角色和事件,它们通常是虚构的,但也是用独特的写作风格来进行叙述的。我们把这些独特的写作风格视为作者独特的声音,而这种独特的声音正是本文考察的对象。本文的核心问题是,文学作品借助它们的风格是否不仅仅表征了那些虚构的内容,而这对审美教育可能产生什么启示。这两个问题虽然可以被看作分析艺术哲学在艺术表征论和艺术知识论上的推进,但本文的重心却主要落在弗吉尼亚·伍尔夫关于文学风格的洞见上。本文在第一部分引入伍尔夫的风格论,在第二部分把它提炼为一种具有明确哲学论点的风格表征论,并在第三部分回应对风格表征论可能产生的质疑。在第四部分,本文将会进一步讨论风格表征论在审美教育领域可能产生的建树,即通过文学风格的创新,读者可以怎样获得理解世界的新视角。

关键词:风格表征;弗吉尼亚·伍尔夫;人之倾向;审美教育

导言

文学作品表征故事、角色,以及事件:它们都是一部作品的内容。文学作品的内容经常是虚构的;但这些以独特风格写就,以作者独特的文学“声音”叙述的内容仍然是文学作品的特色。我在本文中将会探讨,文学作品在它们虚构的内容之上,是否还用它们本身的风格表征了某些东西,而这对于我们思考审美教育会有什么意义。这两个问题——关于艺术作品表征了什么以及它们向我们揭示了什么知识——是近来分析美学中的艺术哲学热点。我会适当涉及这些争论,但我切入问题的主要思路并不是哲学的,而是借助弗吉尼亚·伍尔夫对现代主义写作突破既有风格定势的讨论。本文的第一部分将引入伍尔

* 原载《审美教育季刊》(*The Journal of Aesthetic Education*),50,2016(1):62-79.兹征得作者同意,用汉语译出,在《厦大中文学报》刊出,以飨读者。

** 在本论文发表时(2016年),韦德·西蒙尼提(Vid Simoniti)刚刚完成了在牛津大学罗斯金艺术学院的学业,拿到博士学位,他的博士论文是关于当代艺术中的认识论价值。他从牛津大学拿到哲学学士学位,本文是他硕士学位论文的一部分。2018年9月之前,他在剑桥大学丘吉尔学院担任杰弗里·鲁宾诺夫(Jeffrey Rubinoff)初级研究员。9月之后,他前往利物浦大学哲学系担任讲师。

夫语境中谈到的问题。我在第二部分则会提出一种受到伍尔夫某些散文启发的风格表征论。根据这种风格论,文学风格表征了一种认知倾向:一种独特的、倾向性的认知世界的认知习惯。在第三部分,我会比较这种理论和几种分析—艺术哲学中可能的竞争性观点。而在第四部分,我将阐明这种理论如何从文学风格对读者的审美教育方面来帮助我们衡量文学风格的创新意义。通过这种方式,我建议我们将伍尔夫对现代主义艺术实验在文学风格方面的评论,读作本风格论的先驱,它告诉我们风格上的创新如何可能更新读者的理解方式。

一、爱德华时代与乔治时代:弗吉尼亚·伍尔夫与文学风格

我们先来看看摘自弗吉尼亚·伍尔夫《达洛维夫人》的一段短文,它在小说起头第三段,在我们知道了克拉丽莎·达洛维决定要自己去买花之后:

多么有意思!多么突然的行动!就像从前在伯顿时,当铰链轻轻吱扭一响(她现在仍能听到这声音),落地长窗被她猛地推开,她一下子冲到户外,就似乎总有这种感觉。那是清早的空气,多么清新,多么宁静,当然比这里沉寂;像海浪的轻拍,像海浪的轻吻,清凉袭人,然而(对于像当时她那样一个十八岁的姑娘来说)十分肃穆。那是她站在打开的窗前,觉得有什么可怕的事情会发生;她看着鲜花,看着烟雾缭绕的树木和飞上飞下的白嘴鸦;她站在那儿看着,直到彼得·沃尔什说,“在菜地里想心事吗?”——是这样说的吧?——“比起花椰菜,我更喜欢人。”——是这样说的吧?^①

这段话的内容并不是一目了然的,但读者很快就明白,这是克拉丽莎·达洛维离开家时产生的回忆。她想起了当她还是个十八岁的女孩儿时,在博尔顿乡下的一段对话。我想要强调的不是这段话的内容,而是它的文学风格。这种风格似乎传达了比内容更多的东西,实际上,用伍尔夫开创的意识流风格写成的小说整体,似乎传达了某种思想过程的本性。我们的思想比我们迄今为止所认为的,显得更松散、更随意、更不可预测。但这是一种什么样的表征呢?对风格的选择如何能够一般地表征某些东西,并且像关注人类思想的心理学那样具有一般性呢?

我在本文中想要探讨的问题如下:是否存在一种依赖于文学风格的表征,如果存在,那么这是一种什么样的表征?我们首先应该具体说一说什么是风格。在定义风格时,我们一般会把它区别于内容:文学内容跟作品的虚构内容到底说了什么有关,而风格则跟作品的虚构内容是如何叙述的有关。更确切地说,我们可以把风格描述为文学文本的特性,从既定作品如何连贯地使用动机、主题、技巧、意象、措辞、视角、重点、语法、标点符号,以及其他文学手法,就可以看出来。需要注意的是,风格的概念不一定可以跟内容截然分开。比如,魔幻现实主义作品里的意象和动机就表明:魔幻现实主义风格的作品里必须要有那些虚构的非

^① Virginia Woolf. Mrs Dalloway[M]. London: Penguin, 1964: 5. 文学文本翻译参照[英]弗吉尼亚·伍尔夫. 达洛维夫人/到灯塔去/雅各布之屋[M]. 王家湘,译. 南京:译林出版社,2001:3.

凡事物。尽管如此,我们还是至少可以在原则上区分内容和风格:同样的内容可以被各种各样的风格所描绘。

在英美美学中,至少从亚瑟·丹托(Arthur Danto)的《寻常物的嬗变》(*The Transfiguration of the Commonplace*)以来,艺术作品表征了它们虚构内容之外的东西的观点,就已经存在。众所周知,丹托认为,艺术作品跟单纯的表征不一样,“(艺术作品)用来表征的方式是不可以被详尽说明的,而被表征的事物是可以被详尽说明的”。^① 这种表征方式构成了作品的艺术风格,它也是艺术家超出被表征物来表情达意的一种方式。^② 然而,丹托的这一观点被大部分艺术哲学忽略了。美学家只是零星地谈到相关的问题:什么是风格?^③ 风格是否是艺术定义的一部分?是否只有艺术作品才有风格?^④ 什么样的图画风格是现实主义的?^⑤ 可是,关于丹托区分艺术作品和单纯表征的问题,却少有争论。艺术作品可以在它们的虚构内容之上传达某种东西,这似乎是凭借它们的风格做到的。我接下来将会处理的问题,是如何描述这种特殊的表征,不过我会把自己的探讨限制在文学形式而不是丹托所讨论的视觉艺术上。我不打算用细数分析哲学相关论点的方式展开,而是从伍尔夫散文中的一个主题切入,重建一种我认为有趣的关于这个主题的观点。我在第三部分会同时考虑伍尔夫和近来关于文学风格本质的哲学论点,并回到分析-艺术哲学。

在伍尔夫写于1920年代的一些散文中,她试图准确指出,她同时代英国作家和他们的前辈作家的区别。^⑥ 但她还没有开始使用“现代主义”这个术语,而是谈到了两个阵营:爱德华时代的作家,她认为有阿诺德·班内特(Arnold Bennett)、约翰·高斯华绥(John Galsworthy)、H.G.威尔斯(H. G. Wells);乔治时代的作家,她认为有爱·摩·福斯特(E. M. Forster)、D.H.劳伦斯(D. H. Lawrence)、林顿·斯塔崔(Lytton Strachey)、詹姆斯·乔

① Arthur Danto. *The Transfiguration of the Commonplace*[M]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981: 148.

② Arthur Danto. *The Transfiguration of the Commonplace*[M]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981: 198.

③ Richard Wollheim. *Pictorial Style; Two Views*[M]// *The Mind and Its Depths*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993: 171-184; Jennifer M. Robinson. *Style and Significance in Art History and Art Criticism*[J]. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1981, 40(1): 5-14; Arthur Danto. *Narrative and Style*[J]. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991, 49(3): 201-209; James D. Carney. *Individual Style*[J]. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991, 49(1): 15-22.

④ 例如: Danto. *The Transfiguration of the Commonplace*[M]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981: 146-149, 165ff; Jennifer M. Robinson. *Style and Significance in Art History and Art Criticism*[J]. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1981, 40(1): 8-10.

⑤ 例如: Dominic Lopes. *Pictorial Realism*[J]. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, 53(3): 277-285. John Hyman. *The Objective Eye; Color, Form, and Reality in the Theory of Art*[M]. Chicago: University of Chicago Press, 2006: 181-210; Catharine Abell. *Pictorial Realism*[J]. *Australasian Journal of Philosophy*, 2007, 85(1): 1-17.

⑥ Virginia Woolf. *Modern Fiction*[C]// *Collected Essays*. vol. 2, London: Hogarth, 1967 [1917]: 103-110; Virginia Woolf. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*[C]// *Collected Essays*. vol. 1, London: Hogarth, 1966 [1923]: 319-337. 又见她对班内特和高斯华绥的评论, Virginia Woolf. *Contemporary Writers*[M]. N. Y.: Harcourt, Brace Jovanovich, 1965.

伊斯(James Joyce)、T.S.艾略特(T. S. Eliot),我们可以认为,还有她自己。^①伍尔夫在《班内特先生和布朗夫人》(*Mr. Bennett and Mrs. Brown*)一文中对两组作家区别的分析非常清楚。文中,她以别具特色的形式混搭批评反思和虚构叙事,描述了一场发生在火车上显然并不重要的邂逅,一段老年妇女和中年男子的简短对话。接着,伍尔夫想象了一场爱德华时代和乔治时代的诗性竞争,她的任务是描述那位有着平常姓氏的老年妇女。这一任务对于小说家来说基本只是详述某一简单的日常邂逅,却成为两种运动相互竞争的契机。

伍尔夫的文章中有两点和我们的问题特别相关。第一点是被伍尔夫有时称为“人物角色”(human character),有时称为“人性”(human nature)的东西,两代人大相径庭地表征了这个东西。这就是布朗夫人所代表的事物:从一个火车站到下一个,“布朗夫人是永恒的,布朗夫人就是人性,……小说家入乎其内,出乎其外的就是这样的东西。”^②所以,竞争的任务就不是去描述这个或那个特殊的人,而是某些更一般和更具有深层意义的东西。第二点是两个阵营的区别并不在所表征的虚构内容的差异上,而在风格上。并不是说爱德华时代的作家和乔治时代的作家探索截然不同的题材;并不是说前者写一个社会阶级,后者写另一个;也不是说前者写奇幻旅程,后者写日常生活。区别其实在于被伍尔夫称为“一套文学传统”或“工具”,而被我们称为“风格”的东西。^③简言之,在这里我们看到,伍尔夫提出了一个与我们非常相似的问题:如果文学风格不同,作家会怎样表征某种相当具有一般性的对象,比如关于人性的主题?

在进一步展开这个问题之前,让我们简单地考察一下爱德华时代和乔治时代风格的差异。在伍尔夫看来,爱德华时代的作家在写作风格上主要致力于创造冲突的、浓墨重彩的虚构人物。有时,这是通过强调人物的怪异和特殊性来实现的。她写道,假设“一个英国作家”以爱德华时代的风格为纲领,他“就会把那位老年妇女处理成一种‘角色’;他会摆出她的怪癖和矫揉造作,她的纽扣和皱纹,她的缎带和疣子。她的人格会主导着整本书”。^④伍尔夫引用阿诺德·班内特的原话,他认为去创造这样一个可信的角色,是小说家的首要任务。^⑤爱德华时代的作家在这样做时,依靠了大量描述和现实主义的细节。伍尔夫设想,班内特先生将会这样指导一位年轻小说家:“开头先说她父亲在哈罗盖特开了一家店铺。说明一下租金。再说明一下1878年时店员的工资。挖掘一下她母亲的死因。描述一下癌症。描述一下印花布衣服。描述一下……”^⑥爱德华时代的风格是高度描述性的,聚焦于社会现实、固

① Virginia Woolf. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*[C]// *Collected Essays*, vol.1, London: Hogarth, 1966 [1923]:320.

② Virginia Woolf. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*[C]// *Collected Essays*, vol.1, London: Hogarth, 1966 [1923]:330.

③ Virginia Woolf. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*[C]// *Collected Essays*, vol.1, London: Hogarth, 1966 [1923]:330ff.

④ Virginia Woolf. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*[C]// *Collected Essays*, vol.1, London: Hogarth, 1966 [1923]:325.

⑤ Virginia Woolf. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*[C]// *Collected Essays*, vol.1, London: Hogarth, 1966 [1923]:319.

⑥ Virginia Woolf. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*[C]// *Collected Essays*, vol.1, London: Hogarth, 1966 [1923]:332.

定的心理特征,以及物质环境。伍尔夫在其他地方把这种风格称为“唯物主义”。^①

乔治时代的作家,或者说现代主义风格同时打破了创造人物和细致描述物质现实的习惯(我们可以看到,刚才引用的《达洛维夫人》片段并没有这两个特征)。伍尔夫虽然在描述乔治时代的风格时非常谨慎,但她还是在说明他们不写什么的时候,近乎说出了这种风格是什么样的:它是和唯物主义绝缘的。

你道听途说了很多使你震惊的只言片语。你愁肠百结、倍感迷惑地在夜晚入睡。万千思绪在一日之中传遍你的脑海;万千心绪在惊人的紊乱中生灭碰撞。^②

伍尔夫对意识流的强调取代了爱德华时代作家的迂腐,在《达洛维夫人》而不是《布朗夫人》中,这一点臻于完善。她的风格着重于碰撞和无关联的印象;这种风格惯用被分号分开的长句子,有时这些句子在中途就替换了主语;也包含着她的角色难以预料的行动与回忆的混合;对社会现实和固定心理特征的描述都很少见。

我们现在可以把这看作有意义的区别。一方面,我们看到,爱德华时代的风格以创造特殊的、冲突的人格和关注物质细节为特征;另一方面,我们看到,乔治时代的风格告别了这些特征,取而代之以一种娓娓道来的、意识流形式的书写。再次强调,虚构内容上的区别在这里没有意义。并不是说阿诺德·班内特就不能在他的风格范围内,把他笔下的角色写成具有“不连贯而绵延的意识”的角色。也不是说弗吉尼亚·伍尔夫不能在《达洛维夫人》中加入一些关于疣子、纽扣、缎带,以及仆人工资的事实。区别在于形式和两位作家在各自小说中描绘这些元素的着重点。布朗夫人的例子尤其明确地提示了这一点。来自两个阵营的两个作家可以描绘火车上的同一个女人:他们甚至可以加入关于她身份、境遇,以及外表的相同事实,却仍因风格的不同而分道扬镳。^③

考虑到这一区别,我们现在可以转而讨论伍尔夫的观点,即每一种风格表征了关于人性的不同特征。乍听之下这可能令人大惑不解,仅仅是风格上的差异,怎么能表征人性的不同特征呢?假设一种关于人性的观点,将会通过一个一般命题得以表达,那么两个文学阵营将需要提出两个相互排除的命题,并使用“一个关于人性的事实是……”这样的命题形式,但风格中的差异似乎与这样的命题无关。更进一步来说,有意义的区别并不是内容上的区别。并不是说爱德华时代的小说例示了一种人性,而乔治时代的小说例示了另一种;也不是说爱德华时代的小说展示的人物具有一种心理,而乔治时代小说中的人物有一种截然不同的心理。事实上,两个阵营的作家可以描绘具有相同境遇和相同关切的人物。有意义的区别在于着重点和结构,在于角色以特殊的叙事风格得到表征,而不在于他们被表征成什么样。所以这种差异如何能够表征人性的不同特征呢?

① Virginia Woolf. *Modern Fiction*[C]// *Collected Essays*. vol.2, London: Hogarth, 1967 [1917]: 104.

② Virginia Woolf. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*[C]// *Collected Essays*, vol.1, London: Hogarth, 1966 [1923]: 336.

③ 雷蒙·格诺(Raymond Queneau)的后现代经典作品《风格的演练》(*Exercices de Style*[M], Paris: Gallimard, 1947)用不下于九十九种风格重写了同一个虚构内容。

在此,我认为伍尔夫的写作不仅提出了这个问题,而且提供了一个有趣的答案。在一篇少为人所知的散文《大卫·科波菲尔》里,她的观点得到了最清晰的表达。伍尔夫在这篇文章里没有讨论爱德华时代和乔治时代的作家,而是讨论了狄更斯。由于她指出了狄更斯对爱德华时代风格的形成所具有的影响,这段话十分有力,值得大篇幅引用。

我们被下了咒语,这些伟大的天才(与狄更斯比肩的作家)让我们用他们挑选的形式来看世界。我们在读狄更斯时重塑自己的心理地图;我们忘记了自己曾有过孤独的喜悦,或者曾吃惊地观察过自己朋友的内心情绪,或者曾沉溺于自然之美。我们记得的是角色的激情、振奋、幽默,以及怪癖;伦敦的风土与煤灰;将遥不可及的生灵们裹挟的机缘巧合;城市和那些法庭;这个人的鼻子,那个人的跛足;……丰富的事实与明显的不假思索产生了一种奇怪的效果。它们造就了我们中的创造者,而非仅仅是读者和观者。^①

这里,伍尔夫似乎把文学对读者的心理影响和文学成就联系在一起。她把狄更斯描述为可以“重塑我们心理地图”的人。通过把重塑心理的过程与造就“我们中的创造者”联系起来,而不是仅仅把这个过程和造就“读者和观者”联系起来,伍尔夫的观点也可以支持另一个相似效应,即有能力以被充分消化的文学作品为模型,来放眼世界。比如,当我们读狄更斯时,我们会马上用狄更斯式的特殊方式来理解自己的环境:我们可以以显著的身体和性格特征,来考量自己认识的人;以振奋、怪癖和激情来考量我们熟悉的地方。同时,我们生活的其他方面淡化为背景:我们忘记了“自己朋友的内心情绪”。由此,我们就可以说,一种引人入胜的文学风格给读者带来一套认知习惯并使之持续。这就是伍尔夫所说的“咒语”(spell):作家所具有的“让我们用他们挑选的形式来看世界”的能力。

如果我们把这一对文学成就的分析联系于伍尔夫对人性不同表征的讨论,那么我们就可以更明白为什么伍尔夫认为,20世纪初一种文学风格的变化会具有这么重大的意义。在伍尔夫看来,文学作品并不表征一套套不同的关于人性的一般命题或理论。与之相对,一种文学风格表征了某种特定的认知习惯:在表现人格特征、强调细节、阐释人物动机和行动时稔轻知重的方式。对伍尔夫来说,现实主义从狄更斯到班内特的悠长传统,着重于从人物的社会地位和显著的性格特征中寻找意义,对读者大众理解自己的生活产生了巨大影响。^②要重塑思维方式,并挫败那种僵化的“心理地图”,伍尔夫同代作家的任务就是要发明一种新的写作风格。

从伍尔夫的写作中提炼出一个站得住脚的哲学观点需要很多努力,但基于以上讨论的案例,我希望这些努力是值得的。在下一部分,我会回到开头的哲学问题——艺术作品如何通过它们的风格进行表征?——并试着在伍尔夫的启发下给出答案。

① Virginia Woolf, David Copperfield[M]// The Moment and Other Essays, San Diego: Harcourt Brace & Company, 1975[1947]: 78.

② Virginia Woolf, Mr. Bennett and Mrs. Brown[C]// Collected Essays, vol. 1, London: Hogarth, 1966[1923]: 333, 336.

二、伍尔夫式的风格表征论

我用丹托的观点来展开讨论,即艺术作品所使用的表征形式超出了它们虚构内容所表征的东西。这种使用方式构成了艺术作品的风格,这样的风格本身可以在虚构内容之上表征其他东西。与此相关,以下我将提出两个基于伍尔夫散文的论点。第一个论点是关于风格表征的哲学论证应采取的形式,第二个论点则包含了一种特殊的风格表征论。

首先,让我们先把文学风格作为一种表征方式的论点尽可能说清楚。我们看到,伍尔夫把风格的不同看成一种意见的不同:极具创造力的乔治时代风格——像我们在《达洛维夫人》中看到的那样——并不是什么矫揉造作的新时尚,它与新生代试图用新方式表征人性的努力有关。然而这里有一个问题。一方面,伍尔夫的观点可以被合理阐释:乍看之下我们似乎可以说,《达洛维夫人》的风格以一种不同于爱德华时代文学表征的方式,表征了人性。从前文引述的片段,我们可以看到《达洛维夫人》松散、流动的风格似乎暗示了一种不稳定和不确定,而不是被固定性格特征所规定的人性。然而另一方面,我们越想说明到底什么是小说风格所表征的人性,我们越需要尽力阐释。到底是什么被表征了呢?是人性的特定事实吗?是人类心理的特定性质吗?这些性质是在描述特定虚构人物,还是在描述一般人类?以及,《达洛维夫人》中的有关段落根本没有出现“人性”这样的词,我们又怎么知道风格表征了这样的人性?以上这些都不明确。

疑问在于:如果我们试图用命题的形式来表述,一种既定的风格表征了什么,那么我们就碰到了一种不确定性。这种不确定性可能会给人充分理由,来放过所有关于表征的讨论;它可能会让我们轻蔑地驳回伍尔夫认为不同的风格表征了不同人性的论点,因为这个论点的指向过于模糊了。但眼下我想看看,如果我们把这种不确定性看作一个充实的风格表征论所必需解释的东西,那么将会怎样。

如果我们比较风格表征和我们在美学中学到的其他表征,比如图画表征,那么这个问题可能会变得更清晰一些。图画表征论的基点是,图画内容——或者说一幅图画所表征的东西——很大程度上是确定的。当然,也存在像鸭兔图这样具有含混性的图画,但大部分图画不是这样的。乔治·斯塔布(George Stubb)的《响外套》(*Whistlejacket*)无疑表征了一匹用后腿站着的棕马。不同的绘画理论所首要关注的并不是图画所表征的对象,而是图画和对象的相关性,它将我们的注意力从图画表面引到一些至关重要的图画内容上。比如,一些理论会主张,《响外套》表征了一匹马,因为它在严格意义上肖似一匹马^①;另一些则主张,这幅图画表征了一匹马因为它调动(engages)了感知机制,使得我们辨认出马匹^②。与之相对,风格表征论的问题先一步产生了:内容是被有风格的文本所表征的,所以本身就是一个开放的问题。

① John Hyman, *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art* [M]. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

② Dominic Lopes, *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures* [M]. Oxford: Oxford University Press, 2005.

因此,一种风格表征论具有双重任务。首先需要表明一种既定风格表征了什么。再重申一遍,风格是文本的一种特性:一套重点、意象、措辞、技巧等可以在既定作品中看出的特征。风格表征论的主要疑问在于,一种风格所表征的东西似乎只是部分确定的。只有当风格表征论充分抓住风格究竟可以表征什么时,它才可以进一步说明相关的表征关系是什么,即究竟是什么将文学文本和风格表征的内容关联在一起。当然,这个框架只是实验性的,它的可行性还有待声明。眼下我想先提出一个适配于这个框架,从伍尔夫的风格论阐发而来的风格表征论。

我基于伍尔夫文章的核心论点是,文学风格表征了一套特殊的认知倾向。如前所述,在伍尔夫看来,高度描述性的爱德华风格和意识流的乔治风格各自以不同的方式表征了人性。然而它们并不是通过一套人性论来表征的。一种既定风格并不表征一套命题,而只是表征了一种思考方式:也就是伍尔夫所说的“心理地图”。再次强调,爱德华风格和乔治风格表征方式的不同,在于组织人物信息的方式、阐释人物行动背后理由与原因的方式、区分关于人格的主次事实的方式。因而严格来说,说一种风格表征了一些关于人性的命题就错了。与此不同,一种风格表征了某种组织信息和理解人物天性的方式,它表征了一套读者可能想要学习的认知倾向。

通过考察哲学中其他关于命题态度和认知倾向的区分的案例,我们可能可以进一步阐明以上观点。其中一个案例,是加雷斯·伊万斯(Gareth Evans)的案例,他对认知倾向这一概念的使用极富影响力,这一概念描述了我们对于自然语言语法的默会知识。^①我们自然语言知识的奇妙之处在于,我们似乎可以理解可能无限多的句子。为了解释这个事实,我们会不合理地假设说话人具有关于无限多句子的知识,这种无限知识使他们得以构成和理解新句子。而伊万斯则提出,我们不把这种默会知识看作一种命题。我们不能期待一个语言说得好的说话人去主张或者同意,一系列相关的被表述为命题的原理。此外,说话人关于组成原理(compositional axioms)的知识和真正的信念(genuine belief)不同,关于组成原理的知识不能和其他说话人的信念结合,来产生进一步的信念:我们关于组成原理的知识,看起来并不像我们的真正的命题信念(genuine propositional belief)那样,会受到我们认知计划的摆布。^②这使得伊万斯作出结论,我们关于这些原理的知识主要是次信念的(subdoxastic)。当我们认为一个说话人具有关于组织原理的知识时,我们无异于把一种倾向状态(dispositional state)归于她:她只是倾向于以特定方式使用语言。^③我在这里不再深入伊万斯论证的细枝末节。对于我们的论证目标来说,能清楚区分组织原理的默会知识和命题态度就足够了;看到组织原理的默会知识属于认知倾向,而不是命题态度,在直觉上也很有优势。相似地,我们因此可以把文学风格所表征的内容看作次信念的。一种风格表征了一套认知倾向:一种一般性的收集、组织和反馈信息的惯用手法。

① Gareth Evans, *Semantic Theory and Tacit Knowledge* [M]//Collected Papers, Oxford: Oxford University Press, 1985: 322-342.

② Gareth Evans, *Semantic Theory and Tacit Knowledge* [M]//Collected Papers, Oxford: Oxford University Press, 1985: 333.

③ Cf. Gareth Evans, *Semantic Theory and Tacit Knowledge* [M]// Collected Papers, Oxford: Oxford University Press, 1985: 324-325.

我认为,一种文学风格表征了一套次信念的认知倾向,而不是一套命题的观点,让我们可以进一步探索风格表征显然的不确定性。正像我们可以领会新语言或方言,而不需要命题性地领会那些说明组织规则的原理一样,我们也可以领会伍尔夫的风格所表征的组织信息的认知倾向,而不必非得能够实际指出这种倾向之下的原理。当然,我们也可以尝试尽可能准确地说明这些原理。我们可以把伍尔夫风格所表征的倾向,描述成被这样的原理所管辖:“不要寻找固定的性格特征,而是更多去注意人们的联想过程。”有理由认为,这是我们阐释既定风格的含义时所立下的目标。但是,提供这样一些对她用风格表征的认知倾向的描述,并不是文学作者的题中之义。确切来说,风格表征所促成的是,在不立字据的前提下表征一些有趣的新倾向。相似地,读者可能会认出并为所表征的倾向所震惊、着迷或吸引,却没有想要从命题上去理解这些背后的原理。我们被伍尔夫写作风格所表征的理解他人的方式所吸引,但并不需要背上阐释实践的沉重负担。

现在我们多了解了一些文学风格所表征的东西:一套认知倾向。我认为,我们应该把伍尔夫所说的伟大文学作者对我们“心理地图”的形塑,理解为这种认知倾向。风格创新的成就,至少部分地和成功推进一种理解信息的新方式有关。因而,伍尔夫自己在风格上的现代主义创新也可以被这样褒奖:它表征了一种理解他人的方式,它所推重的人性的某些方面先前被忽略了。

我在下一部分将要论证,这一风格表征论对于现有的关于文学风格的哲学思考,将会加入一些激动人心的因素。但我必须承认,作为一种风格表征论,目前它还不完整。我们现在认为,文学风格表征了一套认知倾向,但我们还没有阐明,这种表征是如何发生的。我们怎么从阅读一个具有特定风格特性的文本,来到一种对认知倾向的表征?与此具有类比关系的问题也出现在图画表征论中:是什么让我们把图画表面的形状和被描绘的内容关联在一起?这一关联有时被表述为图画描绘某些内容的必要条件:一幅图画 M 描绘了某个内容,唯当 M 和 N 可被关系 R 含括。如前所述,哲学家们设想了很多种可能的关系 R ,包括认为 R 是一种像似关系或 R 被人类感知机制的事实所规定。^① 关于文学形式的类比性问题是:用特定风格写就的文本和一套认知倾向,被什么样的关系所含括?

对此我仅仅表示,这个问题可以在进一步的探索中得到考虑。而伍尔夫的写作在这里可能同样可以派上用场。像上面说的那样,伍尔夫强调了文学风格可能对我们的思维方式所产生的心理效应:作家造就了我们中的“创造者”。在读完一些狄更斯小说的片段之后,我们可以从阅读中稍事歇息,把我们的同事看作一系列滑稽可笑又五光十色的突出的人物角色。读完几页伍尔夫的作品,我们又可以用更同情和更灵活,更少刻板印象的目光来看待这些同事。这种效应可能就是我们所寻找的表征关系。斗胆一说,一种既定的风格 S 表征了一套认知倾向 D ,唯当 S 让读者片刻地持有了 D 。这种理论可能会要求认知心理学所进行的锚定偏见(anchoring biases)研究,来提供可信性。正像这一研究所显示的那样,我们非常容易受影响,并调整自己下判断的方式,它直接依赖于做判断之前我们所接收的信息。^②

^① Cf. Catharine Abell and Katerina Bantinaki. Introduction [C]//Philosophical Perspectives on Depiction, ed. Catherine Abell and Katerina Bantinaki, Oxford: Oxford University Press, 2013: 2-6.

^② Daniel Kahneman, *Thinking, Fast and Slow* [M]. London: Penguin, 2011: 119-128. 我很感谢盖尔·莱基(Gail Leckie)提醒我关注伊万斯关于默会知识的研究,以及卡尼曼(Kahneman)关于锚定的研究。

文学风格可能以相似的方式产生作用：以可以被传递到现实生活中的方式，来“锚定”我们的思维方式。文学风格表征了一种它使读者内化为习惯的倾向。

以上是一些推论，我们在坚持文学风格表征认知倾向的粗略论点时，不必非得接受这些推论。我们可以在接受风格表征论的同时，对文学风格究竟如何表征这些倾向的问题保持开放性。在下一部分，我会探讨可能对这种风格表征论构成竞争的观点。由于之前没有太多理论确切讨论过风格表征的概念，我暂且从相关的——关于艺术的认知价值、对风格的定义，以及表现的——哲学作品里寻找一些可能的异见。

三、一些异见

第一种观点认为，一部作品并没有通过风格表征一种认知倾向，而是表征了具有命题形式的内容。我们可以从詹姆斯·杨（James Young）对艺术认知价值的论述中找到相关启示。杨主张，艺术作品专注于他称为“说明性例示”的东西：通过富有特色的艺术夸张、对比等，艺术作品将读者放置在某个角度上，一些真理在那个角度变得明显。^① 在杨看来，我们通过这种方法获得的那种知识的类型，就是命题知识。比如，他认为简·奥斯汀（Jane Austen）的《艾玛》（*Emma*）使读者得以从一个视角出发，清楚地看到“以捉弄自己的熟人为乐，是一件危险的事”。^② 现在，如果我们把这种观点运用于风格，并将之运用于《达洛维夫人》的片段，我们就可以得出一个与风格表征认知倾向相冲突的观点^③。我们会说，这个片段并没有用风格表征一种认知倾向，而是将读者放到一个特殊的角度，说明性地例示了一些一般性的道理。比如，我们可以说这个片段使读者站在某个角度上，清楚地看到“人的思维过程是绵延和不稳定的，而不是被稳定性特征所固定的”。

我并不是说杨会支持对《达洛维夫人》片段的这样一种阐释，因为如前所述，他的理论关注的是艺术的认知价值，而不是文学风格。但为了找到与前述风格表征论相冲突的观点，我们似乎有必要谈一谈为什么说一种文学风格表征了一些命题内容，是没有说服力的。这一观点似乎错误地表征了阅读像《达洛维夫人》的片段那样，具有特殊风格的文本的阅读现象。当我们阅读的时候，并没有什么像一般道理那样清晰的东西出现在我们面前。此外就像我刚才说的一样，如果我们非要说风格表征了什么一般道理，这些命题通常也似乎是模糊和需要阐释的。当我们一段段阅读时，我们并不大声说，“啊哈！我明白这在说什么了！人们的思维过程不是固定的，而是绵延的！”一种不同寻常的风格并不抛给我们一些异乎寻常的一般命题，而是给予我们一种异乎寻常的理解世界的方式：用我所使用的术语来说，就是一种异乎寻常的认知倾向。

① James Young, *Art and Knowledge*[M], London: Routledge, 2001: 69.

② James Young, *Art and Knowledge*[M], London: Routledge, 2001: 95.

③ 在“一些异见”这个部分，由于之前并没有人明确提出过风格表征论，只有看似相近，实际上却不尽相同的观点，所以作者从这些相近的观点出发，模拟了一些可能反对风格表征论的声音，并通过回应和批评这些声音，来证明风格表征论的合理性。此处的第一个案例，就是先阐明命题表征论，然后站在命题表征论的角度对风格表征论提出异议，再转而回应这种异议，以此说明风格表征论的思路更为合理。——译者

第二种我要考虑的观点是,文学风格并不表征某种认知倾向,而是表现了作者的人格、心理状态,或态度。在这里,重要的区别在于谁持有这种所谓的倾向。我的观点是风格表征了一种普遍的(simpliciter)认知倾向,而这种表现论则认为这种倾向——或者说,实际上是一种人格、某种心理状态或态度——明显被表征为是属于作者的。或许我们在詹妮弗·罗宾森(Jenefer Robinson)的论证中可以最好地看到这种表现论,她认为文学风格是一种“对(作者)人格,或更准确来说,对作者似乎具有的人格的表现”。^①正如穿衣方式或人们在派对上的举止,会被说成是对人格特征的表现一样——我们说举止“表现”了一种人格特征,意味着这种举止既展示了这种人格特征,又是被这种人格特征所引起的^②——真实的或隐含的作者的文学风格表现了她的人格。^③我们可以推论,《达洛维夫人》的片段实际上表现的是伍尔夫特殊的人格、心理状态,或者对生活的态度。

罗宾森的观点并不来自于建立一种风格表征论的努力,而是来自于从概念上界定风格的努力,她尤其想要区分一个艺术家的个人风格和作为艺术历史运动的一般风格。^④我并打算根据罗宾森处理问题的办法评价她的才能。但如果我们顺着罗宾森的思路去进一步推出,文学作品中的风格表征了作者自己的心理状态,而不是表征了一些普遍的认知倾向,我认为这会导致更不合理的结论。弗吉尼亚·伍尔夫就像我们看到的那样,并没有努力表现某种她自己的内在焦虑,而是努力打开读者的心灵,让他们接受她认为的人性应被感知的一般方式。当然,某些作家会发展一种特殊的风格来展示他们认为有趣的人格——无论那是一个角色的还是他们自己的——或许那就像其他人用衣着的风格来表达他们自己那样。但我想这只是描述了一些特殊的作家,而不是一般情况。假如不是大多数文学作家,也是很多文学作家都想要发展一种思考世界的方式,它不但表现一种性格特征,而且用这种性格特征来充当思想模型,其他人也同样可以从中获益。伍尔夫当然把她自己看作是在参与一项理解环境的共同的智识工程——一项哲学家同样参与其中的工程——如果我们认为她的作品通过运用创新的风格,只是成功地表达了她特殊的性格特征,那真是非常不幸。

我要讨论的第三种观点,是一种我怀疑已经有多少哲学家认可,但过于经典,所以至少需要提及的观点,即尼尔森·古德曼(Nelson Goodman)把表现看作隐喻性例示(metaphorical exemplification)的观点。古德曼没有在和风格的关系上探讨隐喻性例示,但丹托这么做了,丹托讨论的方式可能会使我们获益:

① Jenefer M. Robinson. Style and Personality in the Literary Work[J]. Philosophical Review, 94(2), 1985, 227. 罗宾森的观点受到理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)视觉艺术风格论的影响;见 Richard Wollheim. Pictorial Style: Two Views[M]// The Mind and Its Depths. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993[1979], 171-184; 顺带一提,罗宾森受沃尔海姆论画家“精神运动的倾向”的影响阐发的风格论,和我的观点颇多共鸣,虽然沃尔海姆这里主要说的是视觉艺术,要推广到文学并没有那么容易。

② Jenefer M. Robinson. Style and Personality in the Literary Work[J]. Philosophical Review, 1985, 94(2): 229.

③ Jenefer M. Robinson. Style and Personality in the Literary Work[J]. Philosophical Review, 1985, 94(2): 231.

④ Jenefer M. Robinson. Style and Personality in the Literary Work[J]. Philosophical Review, 1985, 94(2): 227.

如果梅耶尔·夏皮罗(Meyer Shapiro)说的没错,风格涉及“某种总体性的品质,我们可以称之为‘表现’”,而尼尔森·古德曼也没有错,表现是隐喻性例示,那么我们就有可能用一个同心圆来描绘三者的关系:修辞的概念在中心,表现的概念在中层,广泛的风格概念在最外层。^①

对古德曼来说,当W隐喻性地例示P时,艺术作品W所表现的是一种特性P;也就是说,当W隐喻性地拥有P并同时用这种联系来指涉P时,W就表现了P。^②通过表现,艺术作品表征了它们字面意义上并不拥有的特性。比如,图画可以表现感受(悲伤、欢欣鼓舞)、声音的特性(悦耳的、刺耳的),或温度(暖、冷)。按照这种逻辑,我们或许可以主张,文学风格同样表现了这些特性。^③以下有一些这样的观点。我们或许可以说,伍尔夫的风格表现了像绵延性或松散性这样的特性。或者我们可以说,这种风格表现了一个绵延的或松散的思维过程所具有的特性。不过这些论点与我的观点相比会如何呢?

我认为,主张风格隐喻性地具有某些特性似乎是合理的:比如,伍尔夫的风格可以被说成是松散的或绵延的。其他风格可能会被描述为荒凉的、超然物外的(clinical)、花枝招展的(flowery)、热情洋溢的——它们都可以从语法上被归类为隐喻性具有的案例。然而,我不知道说一种风格同时指涉这些特性,是否会有帮助。首先,说伍尔夫的风格指涉某种松散和绵延的文字特征,某种锁链或河流也具有的特性,似乎是没有说服力的。我们可能会受到直觉的驱使,去说一幅(隐喻意义上)温暖的抽象画指涉一种(文字上的)温暖,就像说一个裁缝的样品指涉一种颜色那样,但我想我们可能不会受到相同直觉的驱使,去说伍尔夫的风格指涉了某种锁链或河流所具有的特性。花枝招展的风格同样没有指涉花朵;超然物外的风格同样没有指涉诊所。古德曼的理论似乎更适用于抽象绘画或音乐,但可能不那么适用于文学风格的案例。

重申一遍,我并不认为这里所提到的任何一位哲学家主张了风格表征论,我也不认为我这里的论证可以用来反对他们的真实主张。也就是说,我不反对他们关于风格定义,关于认知价值,关于表现的理论。由于据我所知,还不存在一种风格表征论,我也只是尝试用这些已有的哲学观点来阐发一些可能对我的观点构成的异见,并借指出它们的弱点,来说明我的观点有哪些合理性。

四、风格与审美教育

综上所述,我已尽力证明风格表征是一种表征类型。我已论证了一种基于弗吉尼亚·

① Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* [M], Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981: 189.

② Nelson Goodman, *Language of Art: An Approach to a Theory of Symbols* [M], Indianapolis, Indiana: Hackett, 1976: 95, 85-95.

③ 罗宾森同样阐发了一种古德曼式的观点,认为艺术作品可以表现复杂的特性,并且是表现关于世界的复杂特性。Jenefer M. Robinson, *Expressing the Way the World Is: Expression as Reference* [J], *Journal of Aesthetic Education*, 1979, 13(1): 29-44.

伍尔夫作品的文学风格表征论:文学风格表征了一套认知倾向。我所讨论的认知倾向首先与我们理解其他人的性格和思维过程相关,我主要使用的例子来自《达洛维夫人》。这一理论接下来将会探索,它在多大程度上可以推广到其他文学风格的案例以及其他类型的倾向。乍看之下,好像没有明显的理由可以证明,这个理论为什么不能够以这种方式被推而广之。如果我们接受,现代主义的书写风格可以更新思考人物性格的方式,那么要证明其他文学风格的创新同样可以滋养新的认知倾向,以思考关系、政治机构、宗教、必死性,以及任何文学可以处理的话题,也就不会太难。关键点在于,文学作品并不表征关于这些问题的命题,而是表征读者主动感知这些问题的认知倾向:对生活的方方面面、对各种各样的特征区分主次,并保持对那些特征的有效回应。

在结论中,我想谈一谈这个理论一些更广泛的旨趣,特别是在文学作品能否以及如何产生知识的问题上,这个理论可能具有的启示。尽管一项关于文学风格表征能力的探索,可能以自身为目的,并且本身就是有趣的,但我现在想说,这样一种理论同样可以促成一个更具有野心的主张,而这种主张是关于文学所产生的审美教育。

那种认为文学因为产生知识而具有价值的观点,经常被称为“认知主义”(cognitivism),并且可以被概括为两个主张:(1)部分文学作为重要知识的来源是有价值的,并且(2)正是文学之为文学的特征促成了这些知识。^①第一个主张解释了我们何以重视文学这种艺术形式;正像哲学或科学一样,文学也是知识的一个重要来源。这里的“知识”通常被广泛地看作不仅包含了命题知识,而且包含了其他加强认知的状态,比如理解、掌握一种技能,等等。第二个主张需要被满足,如此才能确保文学凭借它独特的文字艺术成就,所促成的那种知识并不是偶然的。文学作品由于包含真实的倾向,所以能够产生知识,这一点毫无疑问。比如,文学可以提供它所描述的历史时期和地点的知识。但我们所试图抓住的那种知识,需要更进一步地联系文学艺术的特殊性,联系使文学区别于“纯粹”历史和报道的因素。

因此,认知主义的目标是证明确实有一种专属于文学和专属于审美教育的知识。我认为,上述文学风格论为这样一种主张提供了基础。但我在这里不会全面展开,来论证一种认知主义理论,不过我会考虑我们抵达那个目标的步骤。

(1)首先,我们需要弄清楚,在什么意义上发展一种风格表征论构成了一项认知成就,以及在什么意义上这一成就可以传递给读者。第一个主张似乎非常简单。用一种特定的文学风格写作,并不只是在一堆选择中挑一个风格,一种风格是作家磨炼和发展出来的。伍尔夫雄辩地描述了打破传统的困难,这种文学传统前后相继,已经变得如此僵化,但又显得如此自然,^②所以我们可以把创造一种新的风格所具有的认知成就,和哲学家对一个流行观点发表一种好的异见所具有的成就相提并论。而很重要的一点是,人们会认为,这些成就就是在读者欣赏新风格的过程中传递给读者的——在阅读的过程中读者进行了某种学习。我在这里

^① Cf. Cynthia Freeland, *Art and Moral Knowledge*[J], *Philosophical Topics*, 1997, 25(1):19; Matthew Kieran, *Value of Art*[C]// *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd ed., Berys Gaut and Dominic Lopes, London: Routledge, 2005:299; Berys Gaut, *Art and Cognition*[C]// *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. Matthew Kieran, Oxford: Blackwell, 2006:115.

^② Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*[C]// *Collected Essays*, vol. 1, London: Hogarth, 1966 [1923]:336.

要强调的是,读者不仅能够辨认出新风格所表征的认知倾向,而且可以通过欣赏新风格获得这种倾向;通过阅读,她可以获得一种能力,像看待焕然一新的事物那样看待世界。

我在上面提到,我们可能可以把文学风格对我们认知的作用,看作我们认知偏见的某种“锚定”。^① 心理学家已经证明,如果随机的信息片段在任务之前被传递给我们,这些信息片段就会强烈地影响我们的数学判断和其他判断能力。虽然用特殊文学风格写成的作品,可能只是描述了一些与我们的当下环境无关的虚构事件,但它们仍然可能以相似的方式来训练我们,去获得特殊思维特征,导致我们在特定类型的信息上区分主次。认知锚定的概念可能有助于我们理解对文学风格的学习是如何发生的;对任何这种过程的得当而透彻的描述仍然是十分重要的。

(2)如果我们提出一种令人满意的风格学习模型,它在认知主义所强调的两个必要条件下,将会如何被评价呢?第二个条件——文学必须以文学艺术的方式来产生知识——可能会变得容易满足。文学风格是一种有特点的文学特征,因此任何通过风格创新产生的知识,都必须被归入审美教育的专门领域。但要使这项主张完全站得住脚,一些困难而必要的步骤仍然是缺失的。我们需要证明通过文学风格产生的认知成就,必须要使人们在认知上得到提升。也许文学作品的确给我们提供了一些组织信息和感知世界的新方式,但究竟是什么使得它们成为重要的知识,而不是一种对现成信息可有可无的不真实的处理方式呢?

要解决这个问题,我们必须弄清,不同的风格表征所追寻的真理究竟属于哪一种。我们是否可以说,爱德华风格和乔治风格都是有得有失呢?或者我们是否可以讲一个更复杂的故事,来主张这些面貌各不相同的真理是互补的呢?当我们给文学风格定好位,指出它可以培养我们的认知习惯,我们通往美育理论的路程还有一半,更完备的理论将要探索那些有影响力的更深层的认识论承诺。

(3)最后,在关于已有文学的认知主义理论的语境中,探索风格的问题将会富有意义。在过去的20年或更长的时间中,一系列文学知识的模型已经发展起来了;它们有的主张文学产生一种实践道德的知识,一种“由内而外”或“设身处地”(what it is like)的知识,以及情感教育。但这些模型大部分是从文学方面,而不是从作品总体的艺术风格中发展出来的。比如,玛莎·努斯鲍姆(Martha Nussbaum)就运用亚里士多德的框架来论证,关于角色道德依据的丰富描述,将会加强我们的道德理解^②;诺埃尔·卡罗尔(Noël Carroll)则阐述了小说如何运用相互冲突的文学角色,来更好地区分善与恶^③;博莱斯·高特(Berys Gaut)主张,文学作品就像好的哲学范例一样,可以提升产生知识的想象力本身,这种知识是一种设身处地的知识^④;詹妮弗·罗宾森则试图证明,让读者关注角色的命运,将会有助于从道德上教育我们的情感^⑤。

在这一点上,我打算留给读者去考虑,这些观点和我所提出的风格表征,到底有没有亲

① Daniel Kahneman, *Thinking, Fast and Slow* [M], London: Penguin, 2011: 119-128.

② Martha Nussbaum, *Love's Knowledge* [M], Oxford: Oxford University Press, 1990: 148-167.

③ Noël Carroll, *The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge* [J], *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2002, 60(1): 3-26.

④ Berys Gaut, *Art, Emotion and Ethics* [M], Oxford: Oxford University Press, 2007, 157ff, 186ff.

⑤ Jenefer Robinson, *L'Education Sentimentale* [J], *Australasian Journal of Philosophy*, 1995, 73(2): 212-226.

和性。至今为止,我的主要目标是说明文学风格作为另一种表征形式的可能性——虽然是一种表征认知倾向,而不是表征事实的方式。如果我从伍尔夫那里引申出来的论点还算具有说服力,我的观点也就不算前无古人。虽然风格表征论还不是一种充分的认知主义理论,但它可以算是一个好的开头。

Virginia Woolf, Literary Style, and Aesthetic Education

Vid Simoniti

(Department of Philosophy, University of Liverpool, Liverpool, United Kingdom L69 3BX)

Translate By Li Tingwen

(Xiamen University, College of Humanities, Xiamen, 361005)

Abstract: Works of literature represent stories, characters, and events; these are the contents of a work. Often, the contents of literary works are fictional; however, it is just as characteristic of works of literature that these contents are narrated in a distinct style of writing, in an author's distinct literary "voice." In this paper, I consider whether works of literature might represent something over and above their fictional contents in virtue of their style alone and what consequences this might have for our thinking about aesthetic education. Both of these concerns — with what works of art represent and what kind of knowledge they make available to us — have been central to recent analytic philosophy of art. While I will pay due attention to these debates, my main route into the question will not be through philosophy but by means of considering Virginia Woolf's writing on the modernist break with earlier stylistic conventions. Introducing the question in the context of Woolf's writings will take up section 1 of this paper. In section 2, I will formulate a theory of stylistic representation inspired by some of Woolf's essays. According to this view, a literary style represents a cognitive disposition: a distinct, dispositionally defined cognitive habit of making sense of the world. In section 3, I will compare this theory with some possible contenders drawn from analytic philosophy of art, and, in section 4, I outline how such a theory might help us evaluate innovations in literary style in terms of the kind of aesthetic education they make available to the reader. In this way, I suggest we may read Woolf's remarks on the modernist experiment in literary style as preliminary work for a theory of how innovations in style make new kinds of understanding available to the reader.

Keywords: Stylistic Representation; Virginia Woolf; Cognitive Disposition; Aesthetic Education

(学术编辑:周湘鲁)

韦德·西蒙尼提,男,英国利物浦大学哲学系讲师。

李婷文,女,厦门大学人文学院助理教授。