

叙述“框架—人格”的符号学研究

文一茗

摘要：叙述“框架—人格”是布局叙述角度时首先落实的选择。“人称”其实是一个假象，第三人称叙述中，叙述者尽量将自己的存在遮蔽起来，以此构建一个自然叙述语流的“框架”（“隐形”叙述），而非实在可感的像人物一般的“人格”（“显身”叙述）。也就是说，所谓叙述人称之分类，实际上是在分析叙述者干预所述内容（显身/隐身）的程度问题。当隐身到一定的程度，就造成了“第三人称”的假象，反过来，显示到一定程度，甚至可成为参与故事的主人公，就成为叙述者兼主人公的第一人称。任何叙述，都在上述隐身“框架”与显身“人格”两端之间形成不同方位的叙述角度；而叙述角度反指叙述者的意向性，成为文本中指示文本价值取向的重要指示符。

关键词：框架 人格 指示 反指

DOI:10.13760/b.cnki.csalt.2016.0129

任何叙述的展开，首先需要落实的，是叙述角度的选择。可以说，最能体现符号文本意向性及主体分化的文本形式，就是叙述角度。而任何叙述的接受，也都始于对叙述角度的分析。“谁在看？如何看？看到什么？”诸方面，实际上在为文本接受者规定信息接收的方向和范围，从而在一定程度上迫使文本信息呈现出某种倾向性，使文本以一种塑形的样态展示于接受者，提示其解读的方式，进而通过接受者的理解与阐释赋予文本意义。也就是说，叙述角度指向文本信息的流出，从而为文本接受者提供意义感知的方向性。所以，叙述角度是文本最直接的展示方式，堪称符号文本构建及解读过程中最重要的指示符号。

从根本上讲,叙述是“对一段生命的反思性的择取和组织”^①,叙述即充分自觉、高度自反性的主体经验。所以,叙述角度这个指示符号,又同时具有极强的自反性,可以反指叙述主体自身,可谓最具决定性的文本聚合因素。^②所谓叙述角度的自反性,就是说叙述角度在指引我们沿着某个方向感知的同时,提供了明确依据,让我们可以反推叙述主体的认知取向。而文本恰恰是在这种“看”与“被看”、指示与反指的符号化过程中,显得“意味深长”。这对于有足够元符号能力的文本接受者而言,尤为如此。因为他们不仅知道如何通过自己“看见的”去推测“未见的”,还乐于追问:“为何只看到这些?这意味着什么?”^③

叙述角度的探讨,涉及一系列关于叙述主体意向性的形式问题:如叙述视角(谁在引导受述者的感知);叙述态度(谦卑的仰角叙述,全知的俯瞰叙述,还是平行的观察叙述);叙述距离(或远,或近,或忽远忽近);等等。总之,叙述角度指示着叙述者“选取”某个特定的身份来认知世界,它隐含了一个符号化的自我,并将之投射于其认知对象的形象之中。而叙述深入对象的面,及掌握对象的方式,反过来指示着叙述主体自身的认知水平。在这些问题中最关键的,就是本文要探讨的叙述者认知的自我限制问题,即叙述“框架—人格”。

赵毅衡在《究竟谁是第三人称叙述者》一文中提出叙述“框架—人格”这个概念。^④传统叙述学界常以“叙述人称”为名,对此展开分析。如果行文中出现“我觉得”,就划为第一人称叙述;而通过直接指涉某个人物而展开叙述的“他认为”,则被认作第三人称叙述。但“人称”其实是一个假象。因为任何叙述,都源于那个说事儿的“我”。即便是所谓的第三人称,也是由背后的“我说”来支撑整个文本。只不过,这个“我说”在文本中忽隐忽现。有学者指出:叙述者就在叙述之中,是文本的构成部分。有时候,叙述者是整

① 转引自扎哈维:《主体性和自身性:对第一人称视角的探究》,蔡文青译,上海:上海译文出版社,2008年,第119页。

② 聚合(选择)与组合(连接)是文本形成并示意的最基本方式。赵毅衡认为,聚合是文本构建方式,一旦文本构成就推入幕后,是隐藏的,所以,叙述角度在意义方式上属于聚合轴。显示聚合的文本,即有意暴露选择过程的文本。

③ 比如,电影《黑天鹅》中,为何一直采用人物妮娜的主观视角镜头,直到舞剧出演达到巅峰时刻,才让位于观众的全知视角?《螺丝在拧紧》为何让读者的感知范围受制于神经质的女教师本人(而非他人)视角?《喧哗与骚动》中的多重叙述角度所呈现出的凯迪形象,为何反转折射出这四个叙述者的形象?

④ 参见赵毅衡:《究竟谁是第三人称叙述者》,《西南民族大学学报》,2016年第9期,第179—183页。

个叙述作品清晰可感的特征，而有时候则不太明显，以至于我们会忘记其存在。^① 叙述的“我”属于先验的范畴，是整个叙述世界之源。只是第三人称叙述中，叙述者尽量将自己的存在遮蔽起来，以此构建一个自然叙述语流的“框架”（赵毅衡称之为“隐形”叙述），而非实在可感的像人物一般的“人格”（“显身”叙述）。也就是说，所谓叙述人称之分类，实际上是在分析叙述者干预所述内容（显身/隐身）的程度问题。当隐身到一定的程度，就出现了“第三人称”的假象；反过来，显身到一定程度，甚至可成为参与故事的一个主要人物，成为叙述者兼主人公的第一人称。任何叙述，都在上述隐身“框架”与显身“人格”两端之间不同程度地混合，形成不同方位的叙述角度，来填充叙述格局。意义，是主客观之间的关联。^② 文本意义，是接受者与叙述者认知力碰撞较量的结果。理解与阐释的行为，源于这两端形成的认知差。故而，在赵毅衡的“框架—人格”概念基础之上，笔者以叙述者认知力及其展现认知力的方式（即叙述者隐身/显身之程度与方式），以及对接受者作用的意指效力这两方面为依据，将传统对“叙述人称”的讨论予以重新界定，整理为以下三种分类。

第一类是框架叙述。所谓“框架”，就是叙述者尽量隐蔽叙述痕迹，让接受者觉察不出其存在。就其程度而言可分为隐身全知框架、隐身旁观框架。

第二类是人格叙述。将上述情况颠倒过来，就构成了人格叙述，即叙述者明确让接受者感知自己（作为一个实实在在的人物）的存在，刻意暴露自我的叙述机制。就叙述者（兼人物）的认知范围而言，可分为主要人物—叙述者人格、次要人物—叙述者人格。

第三类是人物叙述。这是介于前两类之间的过渡型叙述角度。就是叙述者将感知的特权授予某个人物，借其视角展开叙述，而自身退隐于其后。根据人物被特许的权限程度，可分为主要人物特许、次要人物特许。

上述三种分类所依据的，是叙述者隐蔽或显示自身的程度。为讨论方便，我们对上述排序稍作调整，根据叙述者隐身由强到弱的程度，来展开详述。首先，从最为隐蔽的框架叙述开始。其中最为常见的，是叙述者隐身全知框架。所谓“全知”，就是指叙述者制造一种尽量置身于叙述之外的感觉，却像

^① 西蒙·巴埃弗拉特：《圣经的叙事艺术》，李锋译，上海：华东师范大学出版社，2006年，第1页。

^② 赵毅衡、陆正兰：《意义对象的非均质化》，《中国人民大学学报》，2015年第1期，第2页。

上帝一般对所述人/事无所不知。叙述者有任意介入人物内心的权力，也可以对所述之事件任意解释与评论。这样自由的叙述干预无所不在，叙述者却尽量退隐于叙述之外，令受述者觉察不出。全知框架叙述类似于电影中的导演镜头：“运动平稳，高度自然适中，模拟观众正常而自然的视线”^①，是观众感觉最为自然的视角。所谓“自然”意即没有觉察出叙述者的存在。然而，稍微留意，我们就会识别出叙述者的隐形干预。让我们以《爱丽丝梦游仙境》中一段十分平常的第三人称叙述为例：

爱丽丝戴上小羔皮手套，身子又缩小了！她站起来，比桌子腿还低，而且还在继续往下缩，幸而她急忙丢下扇子和手套，才避免再缩小。

重点处为笔者画出的叙述干预部分。再自然不过的行文，甚至是那个感叹号，其实都是叙述者留下的“痕迹”，无形之中牵引着接受者的感知方向，提示着文本的内在逻辑构建。我们甚至可对此作稍微的调整，适当加强介入的程度，感觉依然“自然”：

爱丽丝戴上小羔皮手套，身子又缩小了！天哪！她心理的恐惧感正随着时间一秒一秒地逝去，如海藻般的速度和规模把她包裹起来，直至窒息。她站起来，比桌子腿还低，而且还在继续往下缩，“不行，我可不能坐以待毙，怎么办？怎么办？难道问题出在手套上？”她暗自忖度，于是，她急忙丢下扇子和手套，幸运的她这才避免再次缩小。

全知框架叙述多见于史诗、悲剧、社会百科式小说、历史全景小说、中国古代章回体小说等。应当说，这是一种十分古老而传统的叙述形态。因为这一形式所指示的价值，倾向于强调外在价值的统一性。当叙述者以隐身的方式展开自持的全知视角叙述时，指示的是统一的价值取向。

当叙述者有所保留时，就退身为旁观框架叙述。所谓“旁观”，就是尽可能对所述人/事不作解释评价，不带感情色彩。叙述者只保留忠实记录的职能，像摄影机一般不被人注意。旁观框架叙述与上述全知式框架叙述相比，明显降低了叙述干预的程度。据此原理，我们再回到刚才列举的爱丽丝梦游仙境一段：

爱丽丝戴上小羔皮手套，身子继续缩小。她站起来，（比桌子腿还低），还在继续往下缩，她丢下扇子和手套，避免再缩小。

这是降低干预程度后的改写。叙述者尽量保持中立的态度输出信息。这

① 赵毅衡：《抢话与抢镜》，《四川戏剧》，2013年第8期，第30页。

是独立新闻人所推崇的叙述立场。在文学中较为典型的，有海明威的“冰山”原理：认为叙述所抛出的，只是浮在水面的“客观”信息，而潜在水下的言外之意，应留给受述者去构建。如此平台式叙述，呈现的是“不作论断”的姿态，指涉的是一种更为开放的待定意义领域。因为叙述者对自我认知力的设限，可以促使接受者去占领相对的认知高位，从而形成认知压差^①和阐释动力。如果我们将叙述的形态归纳为描写、修辞与论断，那么，全知框架叙述与旁观框架叙述的不同之处就在于：全知式把处于最深层的价值判断推到文本外围，而接受者却只能从最浅层的现象描写部分来解构叙述者的修辞策略。旁观式叙述则将这种示意排序颠倒过来，只保留文本的信息描述功能，将价值论断抛到文本以外。事实上，任何文本的理解，都形成于叙述者的“说”（said）与“不说”（unsaid）（就是常言“字里行间”）之间。每个在场的叙述单元，都会将接受者的认知指向不在场的话语空间。这未说出的部分，正是任由接受者自我投射的领域。任何符号表意，最终都指向自身之所不是。通过所说之“是”而激发受述者对所说之“非”的填补。由此可见，这种叙述角度说明，统一的外在性（至少部分）让位于多元的内源性。

有时候，这两种格局的混合，会强化特定的获义效果。以鲁彦的《菊英的出嫁》为例，小说叙述者一直压低自己的声音，将接受者的认知限定在菊英娘的感知范围内，好“一起”体会菊英她娘陪伴女儿成长、期待女儿出嫁的心情：

现在只有她，菊英的娘，十年中不曾见过菊英，不曾收到菊英一封信，甚至一张相片。十年以前，她又不曾给菊英照过相。她能知道菊英现在的情形吗？菊英的口角露着微笑？菊英的眼边留着泪痕？菊英的世界是一个光明的？是一个黑暗的？有神在保佑菊英？有恶鬼在捉弄菊英？菊英肥了？菊英瘦了？或者病了？——这种种，只有天知道！

直到最后，叙述者才肯分享其全知角度，接受者方被告知，菊英娘前后操持的，原来是一场冥婚。而如此角度混用的格局，显然比自始至终的全知框架叙述（告诉接受者菊英娘如何割舍不下十年前因病过世的小菊英），更能形成情感效力的冲击。

通过上述比较，可以看出，叙述者对所述人/事的干预与否，以及介入的程度，不是形式的条件问题，而是通过形式进入内容的路径问题。这一路径

^① 赵毅衡认为，双方的认知差（cognition gap），即主体对某事物的理解不满意，认为当下的认知可以对此予以修正。这是形成阐释的原因。处于认知高位的一方，会对处于低位的一方形成意义输出。参见赵毅衡：《认知差：解释的方向性》，《南京社会科学》，2015年第5期。

是自反性的，叙述者对信息的掌控方式，道出了叙述者与信息之间的距离。当上述两者混用时，便形成了一个文本中的局部旁观叙述。也就是在采用全知框架叙述的情况下，却对某一个人物采用旁观叙述，以显示特别的用意。比如《创世记》中“神吩咐亚伯拉罕献以扫”（The Command to Sacrifice Isaac）一节。在这部分叙述中，我们得知，当神欲试验亚伯拉罕，要求将神赐予他的独生子以扫献为燔祭。亚伯拉罕按神指示准备，直到神阻止他举起的刀，用公羊代替以扫。《创世记》叙述者对所述人物总体采用全知视角（比如亚伯拉罕之妻撒拉在年纪老迈时听到神应许自己生子，心中感到好笑。叙述者呈现出其内心的想法），但对亚伯拉罕却基本停留于外在旁观式记录，在这一段令人纠结的记叙中，依然没有与读者分享亚伯拉罕本人在这件事情中做何感想。正所谓“选择”本身即意义，此种混用的叙述格局，可以通过人物主体性之对比折射出不同价值的取舍。或许是信心弱的人物内心，更能见证神之大全，从而增加《圣经》叙述的意指效力，而信心强的，处于“本当如此”的状态，故无需赘述。

框架叙述中尽可能隐身的叙述者，还有一种隐蔽的显身方式，就是人物特许叙述，即叙述者与某个人物视角的结合，“特许”某个人物以其视角去感知整个世界，从而让人物代替叙述者去诱使接受者采取某种特定感知方式。比如法庭上辩护律师为辩护无罪，一般会微妙地拿捏当事人视角制造“紧张自卫”的氛围。在文学方面，亨利·詹姆斯（Henry James）的“视角小说”堪为典范。事实上，受述者的主体意识并不是被动从环境中获得意义，而是“参与意义的生成，把信息的感知（informational），转换为变形的感知（transformational）”^①。所以，同一个三角恋的故事素材（what），如果分别选取三种不同的人物视角来呈现（how），会带来三种不同的体会：将感知权限特许给太太，就是道德谴责和幽怨的抒写；特许给丈夫，是人性的复杂和忏悔纠结；特许给小三，则形成大众收视率较高的言情。如前所述，选择本身是重要的提示符，叙述是通过“选择性而把比生活本身所显现出的更多的统一性强加于其上”^②。希里斯·米勒（J. Hillis Miller）分析亨利·詹姆斯为何在其《未成熟的少年时代》中放弃了他一贯采取的“走到人物背后”的视角，认为这种放弃本身隐射着詹姆斯在这部小说中放弃了价值判断，也放

① 转引自赵毅衡、陆正兰：《意义对象的非均质化》，《中国人民大学学报》，2015年第1期，第6页。

② 转引自扎哈维：《主体性和自身性：对第一人称视角的探究》，蔡文青译，上海：上海译文出版社，2008年，第119页。

弃了让他的人物作价值判断。^①

事实上,人物视角的选择在很大程度上,确实指示了叙述者的价值选择,引导着接受者从某个角度去感知文本。这也是为何视角分析是20世纪小说研究的重点。视角的运用也是视觉文本中的关键一环。电影研究当中的经典案例之一,是希区柯克在其执导的《浴室惊魂记》(*Psycho*)中用70多个镜头组成的浴室杀人一场,它说明视角(镜头)的剪辑,在多大程度上能给观众带来感知的复杂性和冲击力。电影通过镜头视角的微妙切换,从杀人者肩部看受害者的角度转为受害者的眼睛特写,将观众同时置于偷窥狂(杀人者)与受害者的境遇之中。又如惊悚电影中当危险将至时,常用后背镜头(从人物看周围切换为人物从后背被看)让观众认知既超前于人物(意识到袭击的可能而为之焦虑),又能同时与之感同身受(因为人物看不见其背后发生的情况,而“未知”恰恰是恐惧的起源)。视觉文本中运用的种种“看”法——特写、景深、主观镜头、叠影、运动、自障等镜头^②——就是书面叙述中的视角问题,即引导对象被感知的具体方式。而不同的看法反指着在看的行为本身,从而揭示看的主体的认知力。在人物视角的使用中,表现的重点渐渐由被观察的事件转向观察的主体。人物视角不再是为了增强表现的逼真性,而是为了再现人物的精神状态。^③“看”,作为一种认知行为,是具有高度自反性的经验。文学评论中,有一个普遍的现象是:人们容易跟随叙述者所采取的那个人物的视角,花更多的笔墨讨论林林总总“被看”的人物形象,却相对忽略了这些形象的“来源”:形象源于作为看客的自我,也应该回归于自我(the image comes from and goes back to the perceiving self)。因为,人物角度叙述是用一种特殊的方式书写意识,人物角度是叙述主体分化的一种特殊形式。^④人物视角的运用不仅是一种文学技巧,更是一种思维方式。人物视角的叙述方式尊重经验的有限性和相对性,这是在整个社会文化形态的压力下产生的

① 亨利·詹姆斯惯用“走到人物背后”的视角。但是在《未成熟的少年时代》里,他采用的叙述视角,是既不加评论,又不走到背后,而只用对话形式。希里斯·米勒认为这一形式不让他走到人物对话和外行为的背后,直接揭示人隐秘的愿望。这种形式让人物和作者本人都安全地处于隐蔽状态,并使作者得以暗暗描述那种文化产生的效果。详见 James Phelan, Peter J. Rabinowitz 主编:《当代叙事理论指南》,申丹等译,北京:北京大学出版社,2007年,第122页。

② 参看吴迎君:《电影时空双重叙述探析》,见曹顺庆、赵毅衡主编,《符号与传媒》(第4辑),成都:四川大学出版社,2012年,第82页。该文详细区分了电影叙述主体与文学书面叙述主体,指出我们常有的误区是把电影镜头当作叙述者。电影真正的叙述主体是“大影像师”,镜头是其次级叙述代理,即其意向性的直接体现。基于这一区分,笔者将书面叙述中的“视角”问题与电影中的镜头问题做平行比较。

③ 赵毅衡:《苦恼的叙述者》,北京:十月文艺出版社,1994年,第92页。

④ 赵毅衡:《苦恼的叙述者》,北京:十月文艺出版社,1994年,第88页。

态度^①。

让我们以最为基本的两种看法为例：仰角叙述和俯瞰叙述。

当在看的人物的认知力、身份、价值等低于被看的对象（人/事）时，就形成仰角叙述。反之，则为俯瞰叙述。林黛玉和刘姥姥初看贾府那两场，全知叙述者石头都将看的权限特许给了这两个人物，但用了不同的“看”法。

林黛玉初入贾府，叙述视角让位于这个人物的扫描式的全景视角。^②因为心细敏感的她即将寄人篱下，得仔细打量评估这个全新的生存环境。刘姥姥初会王熙凤一节，石头自述的全知视角也临时让位于这位“没见过世面”的老太太，可她在打量新鲜环境时，却采用了定格式的聚焦视角，以再现其大开眼界之心态。^③

事实上，《红楼梦》中但凡是人对人看“物”的叙述，均倾向于用大众的聚焦视角，来对比黛玉的扫描式全景视角。如钗、黛看初次看宝玉所佩之玉。宝钗看玉，是细腻的仰角叙述“灿若明霞，莹润如酥”（对应于电视中的特写镜头）。黛玉依然是扫描式看法：“项上金璎珞，又有一根五色丝绦，系着有一块美玉。”宝钗的格外留意与黛玉的功能型记录，反射出两者对“玉”（情）的不同态度：前者重姻缘合缘（符号的形式条件），后者重灵性匹配（符号的意义指涉）。

与林黛玉重灵性匹配相互对应的，是当贾宝玉反过来看林黛玉时，也只是一种写意的“看”法，只能得知她的灵性气质：“娴静时如娇花照水，行动处如弱柳扶风”；而非（与看薛宝钗相比）写实的感官再现：“脸若银盆，眼如水杏”。而（宝玉眼中）所有注重宝钗“肌肤之美”的套话，正是要与黛玉“神韵之美”形成鲜明的反差。张爱玲留意到了这一点。黛玉初出场，批：“不写衣裙装饰，正是宝玉眼中不屑之物，故不曾看见。”“宝玉何尝不注意衣服……写黛玉，就连面貌也几乎纯是神情，唯一具体的是‘薄面’二字。通身没有一点细节，只是一种姿态，一个声音。”如此神、形并置的视角，恰恰反射出贾宝玉自身主体形象的复杂与苦恼：难兼摄神形之美。也就是说，贾宝玉在面对不同的审美对象时，所投射出的是他作为审美主体的不同的一面——在属世与属灵之间的徘徊与纠结。

诚如韦恩布斯所言：视角不是一个技巧问题，而是一个“道德选择”问题。在人物视角叙述基础上，也可以选择多个人物视角，形成复合人物叙述角度。并且，对人物视角的选择，并不局限于主要人物。若隐身叙述者与次

① 赵毅衡：《当说者被说时》，北京：中国人民大学出版社，1998年，第245页。

② 参见《红楼梦》第三回“林黛玉抛父进京都”。

③ 参见《红楼梦》第六回“刘姥姥一进荣国府”。

要人物视角相结合，便成为“权限”最小的叙述角度。因为这种方位既利用了隐身叙述者的不便出面，也利用了次要人物的有限感知范围。事实上，“谁来看”“看到了谁”，对整个故事叙述的展开过程，都呈现出明显的指示性。正因为如此，有人在做比较研究时开玩笑道：和书面叙述相比，电影叙述更为“民主”，因为它迫使每个人物被分配了镜头，即迫使我们看到了每个人物。^①

第三类叙述，叙述者兼人物叙述，当叙述者以故事中一个实在可感的人物显身时，便构成了自我暴露的人物叙述。与隐身框架叙述相比，显身人格叙述更为直接地“泄露”叙述者的认知水平，因为这等于直接承认将所述世界圈定在个体的感知范围内。同样，人格叙述可分为主要人物和次要人物两种情况。

当叙述者兼任主要人物展开叙述时，叙述者能十分自然地将自己对人/事的态度诉诸笔端，从而与受述者建立对话关系。回忆、自传、忏悔录偏爱这种形式。比如，小说中的《洛丽塔》《追忆似水年华》，电视剧中的《大明宫词》（以画外音的串联抒写女主人公对一生情感经历的追忆及喟叹）都采用了这种叙述角度。与之相比，叙述者采用次要人物的格局时，因为次要人物所知有限，隐射人对真相的感知有限，更有助于保持神秘主题。如《白鲸》中存活下来的以什玛利，《伟大盖茨比》中的尼克，《红楼梦》复杂的叙述分层以及主层叙述者、自述红尘经历的石头——他们作为叙述者的有限感知，更容易引发我们思考：凌驾于律法之上的绝对自由意志将“自我”带向何处？被奉为传奇的美国梦想在那个喧嚣的爵士年代到底价值几何？通过“满纸荒唐言”所呈现的，是一部有着明确价值指向的小说，还是书写矛盾的自我斗争式叙述？^②

让我们再对比一下鲁迅的《伤逝》与詹姆斯的《林中野兽》（*The Beast in the Jungle*）。尽管二者的主人公均为辜负爱人真情的负心汉，但由于叙述框架—人格的不同混合，意指效力风格迥异。前者是典型的显身人格叙述（并且是叙述者兼主要人物叙述），后者则是隐身框架叙述与人物特许叙述的结合。《伤逝》中正是叙述者的自我暴露，使整个文本呈现出一种自我否定的示意格局。涓生（即回忆的“我”）在行文中“款款深情”的忏悔和自我审判，反而建构了一个虚伪的、不可靠的叙述者形象。与之相比，《林中野兽》中那个俯瞰的叙述者，恰恰因为退隐于男主人公的视角之后，让受述者主动

① 弗朗索瓦·瓦努瓦：《书面叙事，电影叙事》，王文融译，北京：北京大学出版社，2012年，第143页。

② 文一茗：《〈红楼梦〉叙述中的符号自我》，苏州：苏州大学出版社，2011年，第21页。

占据了道德审判的认知高位，行文至末，当男主人公马彻积聚的情感爆发出来，充满深情、自责、悔恨和悲痛之际，我们因与人物的距离相对拉近而唏嘘不已。马彻的“不自觉”的视角，反而让接受者看到了该人物看不到的局面，让人物赢得了接受者的释怀与谅解。而《伤逝》中的“叙述我”涓生则由于其“自觉的”不真诚和修辞，形成否定自我的不可靠叙述，难以平抚接受者对其产生的愤怒。也就是说，前者论断的在场反而指向对自身的反否，后者论断的缺席却部分抵消了接受者本该的愤怒情绪。

绝对中立客观（隐身）的叙述不可能存在。上述分类的框架/人格区分，实际上只是个程度的问题。有学者指出，叙述者的存在越是隐蔽，接受者就越少感觉到在自己与事件之间有居中调停、筛选材料、解释说明的时候，叙述内容才能够越真实可感。也就是说，叙述者为了增强接受者的阐释能动性，应该把叙述干预降到最低程度。大量的介入会破坏叙述的真实感，把读者的注意力从故事转移到叙述手法，从事件本身转移到对事件的态度。^①

由是观之，上述三大分类，是以文本意义生成为根据的。叙述角度的布局，是符号发出者自我权限设置的问题。它指引了受述者，也反指自身。框架叙述就是（相对而言）叙述者的隐射策略：把信息的传达、价值的引导布置在一个（对于受述者而言）自然而然的叙述语流中。这是一种处于认知高位及自信的表现，体现出对受述者的绝对引导。而处于另一极的人格叙述，是叙述者自我刻意暴露叙述痕迹的手法，与受述者建立某种“对话性”的认知关联，邀请受述者参与构建文本，甚至表明自身处于认知低位，以激发受述者的阐释动力来填充文本。若全知让位于旁观、叙述者让位于人物，叙述者与受述者的认知对话则在不同程度上游移于上述两种极端之间。

值得一提的是，叙述者选择隐身，不一定意味着降低了叙述干预的程度，有时，大方的自我暴露反而让人容易忘记这是叙述者的声音。框架叙述、人物叙述、人格叙述的划分依据并非叙述介入程度，而是介入的方式（这一问题在视觉文本中更为复杂，比如后经典叙述学中经常提到的“作者电影”，就是通过自由间接引语模式，使导演主体性在影片中与人物主体性争夺发言权^②）。并且，绝对的零度介入是不存在的。叙述发展的趋势在于，如何成功地抹除介入的痕迹。从这一点而言，本文的三种分类，所共享的意指目的是，去除叙述痕迹，以不同方式迫使文本呈现一定意义形态。这种效力被称为

① 西蒙·巴埃弗拉特：《圣经的叙事艺术》，李锋译，上海：华东师范大学出版社，2006年，第24页。

② 卓雅：《电影中的“自由间接引语”及其引发的主体冲突》，见曹顺庆、赵毅衡主编，《符号与传媒》（第11辑），成都：四川大学出版社，2015年，第40页。

“叙述的欣快感”，它意味着“读者—观众的优先地位未受质疑。尽可能全部抹去书面或电影陈述的痕迹是使他们心情平静的条件之一。只要意识到叙事的要素经过挑选、组织，服从于叙事外的一个叙述主体，就会损害相信和默契”^①。

那么，我们作此划分的理论意义何在呢？笔者认为上述分类在于“反指”叙述者的意向性，从而提示接收者如何反向追踪其叙述干预之处——这是理解文本的前提。我们不可能摆脱文本（对象）去奢谈文本价值（意义）。这也是为何赵毅衡明确指出，新批评提倡的“细读”研究有其合理之处。^② 总体而言，框架叙述，以认知高位迫使文本的意义接受。它以隐蔽话语源头的方式，来消除叙述痕迹，形成巴尔特所说的“快感文本”（即使人满足、带来欣快的文本，来自文化、不与文化脱节、与舒适的阅读活动相联系的文本）^③。人物叙述旨在以“认同”某人物的方式来消除叙述痕迹，从而牵引文本的接受。人格叙述则以“对话”的方式来消除叙述痕迹，恣意展示（有可能不一定符合阐释社群平均水平的）自我，来挑战文本的接受，从而形成“享受文本”（即令人迷失、沮丧，甚至有几分烦恼的文本，它动摇读者的历史、文化、心理根基，破坏其趣味和价值观的稳定，使其记忆力衰退，与言语的关系产生危机）。即使是刻意暴露叙述声音的角度，依然是以消除叙述干预意向，从而建立与接受者更为顺畅的意义关联为终极目的。这时候，消除暴露行为本身，亦反指自身，成为文本中指示文本价值取向的重要指示符。

进一步而言，框架—人物—人格叙述的区分，对应于叙述修辞的分化规律，即外在的统一性、内在的统一性和内在的异质性。事实上，叙述角度的分配，体现出多方主体对话权的争夺。甚至，文本中的叙述角度并不一定会自始至终恒定，有时会出现“抢话”的局面（人物与叙述者话语之间的争夺）。示意的一致性让位于竞争，是符号（语言）示意的宿命：对自我意义的否定。或许，分裂式的叙述不再是一种症候，正逐渐成为一种常态，甚至是一种“必须”。

① 弗朗索瓦·瓦努瓦：《书面叙事，电影叙事》，王文融译，北京：北京大学出版社，2012年，第219页。

② 参见赵毅衡：《文本如何引导解释》，《河南师范大学学报》，2013年12月。

③ 转引自弗朗索瓦·瓦努瓦：《书面叙事，电影叙事》，王文融译，北京：北京大学出版社，2012年，第21页。下面提到的“享受文本”同页。

作者简介:

文一茗,四川外国语大学英语学院副教授,硕士生导师,四川大学符号学—传媒学研究所特约研究员、文化与传媒符号学学会理事。研究方向为文学叙述学、符号学研究。