

“广义叙述学”的建构与发展(专题讨论)

主持人: 赵毅衡

[主持人语]讲故事是人类的本能行为,是人类最基本的生存方式。随着当代电子传媒的飞速发展,大量新的叙述体裁(如“真人秀”、微博、微信)涌现出来,无论是旅游热、古迹热、消费热、食品安全忧虑,甚至国学热,都借叙述而取得公众关注。叙述学不得不面对文化实践,自我改造。不仅要有各门类叙述学处理各种体裁,还必须有覆盖各种叙述体裁的一般理论。“广义叙述学”是应文化的需要自然而然地产生;它不是一种人为的构筑,而是当代文化发展的总结。正因为此,我们组织了这组笔谈:五位多年在高校研究叙述学的学者对若干理论问题提出自己的看法:李卫华发现中国古人已经在讨论广义叙述学,金圣叹评论历史著作用的是类似评论小说的方式,而且意识到“纪实”与“虚构”的重大分野;谭光辉对拙作《广义叙述学》中提出的纪实与虚构的“区隔”原则提出值得重视的商榷;王瑛认为广义叙述学的提出,是中国学术界长期努力的结果,是叙述学发展的“第三阶段”;王委艳认为广义叙述学形成一种新的研究范式,使批评理论的中国化有了一种新的方式。本辑也附了一篇拙文,试图把一种似乎简单的现象——“分层”扩展到所有的叙述(尤其是“演示叙述”)中,此时出现了远远比小说复杂的情况。参与讨论者的共同看法是“广义叙述学”还远未形成一个体系,它作为一个新的学术生长点,等待着更多的学者参与、批评和发展。

[关键词]广义叙述学;分层;双层区隔

[中图分类号]I206 [文献标识码]A [文章编号]1003-7071(2015)01-0100-17 [收稿日期]2014-09-10

广义叙述分层问题: 构筑原则与应用

赵毅衡

(四川大学 文学与新闻学院 四川 成都 610064)

在小说叙述学中,“分层”是一个讨论比较多的问题,但在很多难点上,叙述学界一直未能分析清楚。实际上,如果把讨论局限在小说叙述中,这个问题的复杂性无法得到厘清,只有在覆盖所有叙述体裁的“广义叙述学”中,分层的本质才能充分显露。

热奈特2004年出版的《转喻:从修辞格到虚构》,全书都在讨论叙述分层的关系。可以说,现象越讨论越丰富,理论越讨论越仔细。热奈特再三宣称“虚构是一种修辞格的扩展”^{[1][P14]},而要证明这一点,则必须论证“纪实不是任何修辞格的扩展”。热奈特是虚构/纪实区分这一研究课题的先行者,但他没有看到,分层与虚构并无本质上的关联。纪实型叙述的分层—跨层现象比较少,却并非绝对没有。《史记》的“太史公曰”是叙述者评论干预,而评论干预在某种意义上便是跨层现象,只不过是程式冲淡了。

纪录电影是典型的纪实型叙述,在获奖纪录片《房东蒋先生》中,前半段拍摄者不出现,她只是作为一个记录者,采访这个孤独的人在自己房子里的生活。但

在最后,老人主动把拍摄者手中的摄影机拿了过来,拍起了这个外来的“闯入者”。这是一个跨层,而且是一个“回旋跨层”。热奈特认为,跨层只可能发生在虚构型叙述中,不可能发生在纪实型叙述中,看来不一定如此。热奈特提出有“作者转喻”,即作者“不小心”成为叙述中的一个人,例如希区柯克或伍迪·艾伦出现在他们的电影中,在纪录片中此种局面反而更多:纪录片经常记录摄影过程。因此,只有在广义叙述学中,也就是讨论所有媒介和所有类型的叙述时,我们才有可能弄清叙述分层的原理,总结它的各种构筑方式。

一、分层基本原理

讨论广义叙述学的分层,势必要触及跨媒介分层,既换一层次,又换一媒介。这样便会出现一系列问题:当跨层次与跨媒介同时发生,演示媒介的叙述分层有共时性,记录媒介分层则有异时性,混合起来便使时间变异多端;而且某些体裁的叙述提供人物作为分层后的次叙述者,某些体裁为次叙述设置叙述框架,一旦混

合 叙述层次便会形成更为复杂的关系。

首先要界定分层的定义,然后才能讨论各种复杂性的问题。“分层”是任何叙述分析的最基本概念,叙述学历史上已经有很多文献,竟然至今没有一个固定的西文术语。大部分叙述学著作称之为“叙述层次”,这倒是很清楚,但这不是一个动词,无法描述层次的生成,即“分层”,而广义叙述学主要讨论的是层次的生成方式。近年来有论者称之为“层控”,此名词一样,只有状态意义,没有生成意义。因此,本文建议一个简单的英译:分层。

笔者三十年前在《当说者被说的时候》一书中提出了一个叙述分层的简单定义:分层的目的是让上一叙述层次为下一个层次提供叙述者或叙述框架:上一叙述层次的某个人物,成为下一叙述层次的叙述者,或是上一叙述层次的某个情节,成为产生下一叙述层次的叙述行为,也就是设置一个叙述框架^{[2] P102}。热奈特对叙述分层问题讨论得最多,他给叙述层次下的定义却很模糊,“一个叙述讲出的任何事件,高于产生这个叙述的叙述行为的层次”。用热奈特的定义来分析分层,会出现很多误会。如果不以叙述者身份为唯一判别标准,会闹出很多说不清的纠缠。例如,《红楼梦》中贾宝玉游太虚幻境这一段“事件”,或许“高于”主叙述(太虚幻境是茫茫大士和渺渺真人的世界)。但是,这一段梦中经历在小说中不是次叙述,因为并没有换叙述者,这一段的叙述者与《红楼梦》主要部分相同,都是石兄。

同样,《枕中记》的“黄粱梦”不是次叙述,因为它与主叙述是同一个第三人称叙述框架内的故事;品钦的《万有引力之虹》以主人公的噩梦开场,直到他从梦中惊醒,我们才知道故事说到现在只是一个梦境,但是梦境与接下来的“第二次世界大战”中英国的情景属于同一叙述层次,因为叙述框架没有更换。《水浒传》第一回“洪太尉误走妖魔”、《说岳全传》的楔子大鹏与女士蝠转世为岳飞和秦桧、《隋唐演义》开头关于隋炀帝转世为唐明皇的故事,都是一种“因果框架”,却不是高一层叙述:它们没有为下面的“正文”提供一个新的叙述者,它们与全书共用一个叙述者:说书人。真正发生分层的是另换一个叙述者,如《红楼梦》中平儿讲述“石呆子扇子”的故事;或是另换一个叙述框架,如《哈姆雷特》的戏中戏。

在小说、历史、新闻等记录类叙述中,叙述行为总是在被叙述事件之后发生,被叙述内容必须是事后追溯。由此可得一条规律:叙述层次越高,故事发生的时间越晚。这也是判别叙述层次的一个最简单实用的方法。“洪太尉误走妖魔”发生在《水浒传》主叙述故事之前,因此不可能是上一层叙述。贾宝玉游太虚幻境,不

是他做了梦以后说给人听的,就不可能是次叙述。叙述分层就像建塔盖楼,越高的层次,在时间链上越晚出现,笔者称之为“宝塔结构”。

而记录类媒介是回溯性的,叙述者从定义上知道一切,因为叙述是回溯的,情节已经结束。本雅明有言,“讲故事的人所说的一切均得到死亡的批准,他的权威来自死亡”^{[3] P308}。这里的“死亡”,可以作“情节结束”来理解。叙述者的全知全能来自故事的结束。如果分层的叙述也是记录类媒介,就必然是回溯中的进一步回溯。例如,一篇关于曹操陵墓的发掘报告,说到某种专家认为新证据可以说明曹操当初下葬的情况,这段必然是已经发生的事之报告倒述历史上发生的事。一本关于晚清的历史书,可以用新发现的某段当事人在民国初年回忆;袁世凯在会见谭嗣同的当晚,去报告了荣禄。这种由叙述转次叙述的“倒述之倒述”构造,相当分明。“过去的过去”时间判断法,只限于记录式叙述媒介。

一部作品可以有一个到若干个叙述层次,一般分层至多是三至四层。我们遇到的最多是八层,例如电影《盗梦空间》和巴斯的小说《美纳拉乌斯》,其人为的复杂是有意让观众和读者脑子跟不上的叙述游戏。叙述的分层命名是相对的,假定一部叙述作品中有三个层次,如果我们称中间这层次为主叙述,那么上一叙述便是超叙述,下一层次则是次叙述;如果我们称最上面的层次为主叙述,那么下面两个层次则变成次叙述层次与次次叙述层次。一般叙述不太可能超过三个层次,再多的话,往往是着意复杂化的布局。热奈特把这三个层次称为“外叙述”、“内叙述”、“元叙述”^{[4] P234}。但在有些情况下,主叙述的确定并不是一件容易的事。例如,鲁迅的《祝福》有三个明显的叙述层次:第一层次“我”在鲁镇的经历,“我”遇到祥林嫂,“我”听到祥林嫂死去的消息;第二层次“我”关于祥林嫂一生的回忆;第三层次:在“我”的回忆中,卫老婆子向四婶三次讲祥林嫂的情形,祥林嫂自己讲儿子如何死。第一层次占的篇幅很长,约有五分之二,如果我们称之为叙述层,那么第二层次是次叙述,第三层次是次次叙述。从内容上看,“我”的回忆比较前后一贯地讲述了祥林嫂的一生,因此,可以第二层次为主叙述,第一层次为超叙述,第三层次为次叙述。因此,就《祝福》而言,两种划分法都是可行的。

热奈特把《天方夜谭》中阿拉伯苏丹与山鲁佐德的故事称为主叙述,而把山鲁佐德讲的故事称为次叙述层次^{[4] P229}。虽然《天方夜谭》用的是古代阿拉伯盛行的“小说集封套”传统,重心在山鲁佐德讲的故事,而不在她自己的故事。但山鲁佐德自己的故事,太适合现

代思维方式,用叙述的力量“改造”权力。现代学者把它视为主叙述,应当说是讲道理的。不过,与其做如此名称纠缠,理查森的命名方式为“第一层叙述”、“第二层叙述”循此展开,哪怕八个层次,也能应付裕如,倒也把问题简单化了^{[5] (P329)}。

二、演示类叙述如何分层?

演示类叙述的分层,其构筑方式与记录类叙述完全不同。演示叙述的叙述者不显身为人物,而是叙述框架。记录类叙述的人物开始讲故事时,他的叙述都明确隔出他说出来的情节,直到他的讲述结束,退出这个叙述世界,回到上一层叙述背景中。这个构造有个简单的辨别方式:前后可以(虽然有时很勉强)加引号。《红楼梦》中石兄“自述”的故事结束后,空空道人才能到急流渡觉迷津去找贾雨村。在演示类叙述中,也可以用别的方式标志叙述框架的开始与结束,如戏剧舞台的谢幕、体育的裁判吹哨鸣笛、游戏的启动与收结和电影的片头及片尾。但不管是哪一种方式,这种次叙述前后有边界,包裹在主叙述故事之中。霍夫斯塔德称前面的叙述框架边界为“推入”,后面的退出边界为“收拢”^{[6] (P178)}。框架的“推入”与“收拢”对应,隔出次一级的叙述层次,落在其中的是一个被叙(或演示)出来的世界。

媒介不同,时间本质会很不相同。在演示类叙述,包括电影这样的“记录演示类叙述”中,分层没有时间差:在结构上“包裹”在外的层次,提供了低层次的叙述框架。电影的叙述是基本线性(除非分裂镜头)的,所以必须另设框架。

在现代叙述中,我们经常只看见框架的“收拢”框架的前边界缺失,故事怪异的原因不说,就成为悬疑,有一半,另一半就可以猜出来。影片《香草天空》一开始就是主人公驾着车,纽约街头竟然空无一人,他惊醒了,原来是在做梦。在电影《美丽心灵》中,天才数学家纳什有三个好朋友,两位室友查尔斯、帕迪,以及室友的孤儿小侄女。直到故事进行了一大截儿,纳什被诊断出天生患有严重的精神分裂症,纳什才发现只有他看得见这三个朋友。叙述到此时,才揭示这些人物都生活在纳什的幻觉之中,这个“收拢”之前的影片都是他的主观镜头,是纳什的幻想所构成的次叙述。

费里尼的电影《八部半》,讲的是某电影导演计划拍一部人类末日题材影片,但困难重重。影片开始就是导演驾着车,走得很慢。他注视着窗外进入幻觉:他的身体在大地与天空之间飞翔……电灯陡地亮起,原来是医生在给他做检查。整个开车情节,以及开车中的幻觉,都是他在病床上的幻觉。但这两层幻觉都是

这位导演的“心眼”所见,都是“换叙述框架”次叙述:手术台上幻觉到开车,开车幻觉到飞翔。

至此已经可以看出,在广义的叙述中,分层实际上有两种:一种是同一种媒介中分层;一种是分层时换一种媒介。建立(或更换)下一层的叙述者人格—框架的方式虽然多变,却有以下常见类型:

演示类叙述,在上一层叙述展开中另外设立框架,做一个次叙述分层。此种局面,可以泛称作“戏+戏”,包括舞台剧+舞台剧,电影+舞台剧,舞台剧+电影等变体。赖声川的舞台剧《暗恋桃花源》是一个佳例。《暗恋》中有个人物,身份是导演。他喊“调灯光”时,观众所在的剧场灯光在闪烁调整,意思是整个叙述都是他导演的一部舞台剧,实际上是戏中戏。叙述学讨论戏中戏的原型,都说是莎士比亚的若干戏剧尤其是《哈姆雷特》。但当代我们常见到的大多数是电影中“另架舞台”,例如《夜宴》。这种次框架相当分明:戏中戏,且往往比较风格化,如木偶戏、动漫、歌舞剧、假面剧等。基耶斯洛夫斯基导演的电影《双面维罗妮卡》采用木偶剧进行次叙述。木偶剧中的舞蹈演员摔折了腿,对应电影中的维罗妮卡患有先天性心脏病。电影中穿插动漫次叙述,如黄军执导的《双胞胎》;电影中穿插京剧作为次叙述,如陈凯歌执导的《霸王别姬》;电影用歌舞剧作为次叙述,如陈可辛执导的《如果·爱》;电影用舞剧作为次叙述,如阿伦诺夫斯基的《黑天鹅》。反过来,舞台剧用电影次叙述,即戏+影,往往出现于实验戏剧中。孟京辉执导的“多媒体音乐话剧”《琥珀》,其中第六场在现场播放了关于女主角的一部“纪录片”作为次叙述,介绍她的恋爱经历。但是在《非诚勿扰》等真人秀中,可以看到许多录像次叙述,讲述参评人的背景。

娱乐游戏、体育比赛、电子游戏等,似乎不便称为“戏”。但它们经常与影视结合,或可称为影+游。电影带游戏的次叙述很常见:林子聪执导的电影《得闲饮茶》以游戏次叙述配合说明整个约会过程。此类例子还有波兰电影《杀人房间》、荷兰电影《本X》等。日本动漫电影《全职猎人》中,少年小杰一直在寻找失踪多年的父亲,唯一的线索是父亲开发的一款电子游戏。于是,小杰和他的伙伴们成为该游戏的玩家,进入游戏后,杀死怪物、完成各种任务、挣分升级。在这个游戏世界中,有些等级高的玩家生活得比(电影中的)现实世界更舒服,便永远留在了游戏里。由此可见,在超叙述(电影)中,人物是被动地被命运操控,而在主叙述(电影中的游戏)里,人物能参与掌控自己的命运。这实际上正是实在世界中的青少年游戏玩家上瘾的原因:他们只能在“实在的”游戏中控制自己的命运。

反过来,游+影,游戏带电影的次叙述比比皆是,

几乎所有游戏都带有过场动画或电影。近年出现的所谓“沙盒游戏”，一个主线带出许多分线，让玩家像陷入沙盒，越走越深，不能自拔。多数游戏将主叙述设定在一个根据某一部小说、某一段历史、某一段神话故事进行改编的主叙述中。例如贝瑟斯达公司创建的《上古卷轴》系列游戏，具有特殊的“次叙述开放性”：让玩家进入这个星球上产生的文明，然后玩家可以选择自己的生存方式，选择自己感兴趣的支线（如该星球某个国家的历史），这样，整个星球历史的主叙述几乎可以永远延续下去。

角色扮演类游戏，更是无一例外地会在以“过场动画”或“过场电影”作为超叙述，用以介绍玩家可以扮作人物参与推动的剧情。以第二次世界大战为题材的《使命召唤2》中，在每个游戏任务的开头，采用了真实的中苏德战争的惨烈场面历史纪录片作为背景介绍，然后让玩家体验战争。

我们看到更多的是电影拍摄+电影。拍摄电影的场面是超叙述，电影主叙述是影中影。怪才导演戴维·林奇的影片《穆赫兰道》多处显示次叙述框架。丽达与贝蒂争吵，之后镜头缓缓向后撤，观众发现丽达手中拿着剧本，原来二人在为第二天贝蒂的表演面试作准备，这是“收拢”；也有次叙述只显示框架的“推入”：贝蒂到电影班子试镜，镜头不断纵深，定格为两个正在表演中演员的面部特写，而周围的考官此时都被排除在画面构图之外。

可以看到，所有的戏+戏及其变体都是在戏中打开一个新的叙述框架，以隔开次叙述。在同媒介叙述中，新框架的识别会有一些困难。例如，彩色电影中分层映出另外一部彩色电影，就需要两者之间加有比较清楚的隔断。但跨媒介分层（如电影中嵌动画片）就方便得多，因为两种媒介往往外观断然有别。因此，无法变换一个媒介时，往往用风格变体作为框架隔断。例如，电影中人物的回忆（次叙述），想起很久以前的往日，就可以用（当年常见的）黑白镜头，或用不精确的模糊镜头。这种电影手法极为常见，但是次叙述多到一定程度又往往会让人觉得过分，例如内威尔导演的由狄更斯小说改编的电影《远大前程》。而在狄更斯的小说原著中，由人物讲述过去，叙述者换人比较清楚，便无须这种媒介质的转换。

心像叙述最难识别分层，很难讨论“梦中梦”（虽然电影《盗梦空间》整个情节都建筑在梦中梦之上），因为梦和幻觉不由接收者主体控制，叙述主体完全隐身。或许有梦中梦分层，就我们对梦叙述的了解程度而言，很难弄清其中的机制。但梦或白日梦经常在演出类叙述中出现，成为戏+梦分层叙述。例如，金兑容导演的

电影《晚秋》汤唯饰女主人公，见到公园里有一对男女在吵架，她的幻觉中，这对男女竟然成为芭蕾舞剧中的舞者。可以看出，此种戏+梦实际上还是戏+戏的变体。梦者是受述者，而不是叙述者，梦境或白日梦境一般被虚焦镜头隔出，把人物变成“观梦者”。

三、模拟跨媒介分层

不同媒介的叙述文本之间是可以互相模拟的，例如电影里读小说，戏剧里讲故事，小说里说戏剧演出，此时的情况会变得很复杂，因为不同媒介互相渗透。前述某些常见局面，例如各种媒介都可以说梦，分层看起来类似，实际上其中的时间跳动非常不同。

笔者更感兴趣的是跨叙述类别的分层“戏+文”，即演示类叙述中穿插文字叙述。由于位子是记录性的，文字可以带出戏中的倒述。许多游戏，例如从1970年代起至今的热门《龙与地下城》，以及从中发展出来的3D游戏《无冬之夜》等，都附带了文字次叙述：在游戏里能够得到一些类似“书”的道具，这些书都“真的能读”，它们提供游戏里的背景知识。

戏+文的困难是戏剧或电影很难展示较长的文字，因此只能与口述（朗读）结合。语言能意义明确地在镜头中隔出一个次叙述框架，而且因为朗读的是文字，叙述也出现记录性次叙述的倒述。电影中常常出现画外音口头叙述，以此引导转入次叙述。法国电影《唱诗班男孩》中的指挥家，翻开童年时音乐老师五十多年前的日记，指挥家和昔日老师一近一远接力朗读日记作为“推入”：“1949年1月15日，多年在不同领域尝试的失败之后，我深信即将面临最悲惨的未来”，而在回忆的结束部分，也以两个人的画外音作“收拢”。

文字文本内很难改换媒介，唯一的方法可能是文字+连环画插图，图像也是记录媒介，因此分层的方式依然清楚。而文+戏，媒介很难转换，而且演示是共时叙述，没有时间差，一旦成为文字媒介的次叙述，会出现时间混淆。《红楼梦》第五十三回“正唱《西楼·楼会》”这出将终，于叔夜因赌气去了。那文豹便发科诨道：“你赌气去了，恰好今日正月十五，荣国府中老祖宗家宴，待我骑了这马，赶进去讨些果子吃是要紧的。”说毕，引的贾母都笑了。”这是职业演员善于利用演示叙述共时性，哄得主人高兴。

这对常人来说就难了：昆德拉的小说《搭车游戏》中，一对男女朋友开车去度假，中途停车加油时两人模仿起高速公路上常出现的女郎和司机之间的搭车勾引游戏。其中一段：女的感觉到，男的似乎在向自己献媚，同时又是和那个搭车女郎调情。于是，她用挑衅的口吻问：“我倒挺想知道，你打算对我干什么？”“对这么

漂亮的姑娘 我不愿意多浪费脑汁。”小伙子大献殷勤，他这是在对扮演的搭车女郎说话 不是对自己的女朋友说话。这自大的话让女友愠怒 她反唇相讥 “你不觉得把自己估价过高了吗？”

分层的混淆让两人弄出了误会。在这段小说的文中 + 戏中 两者之间并没有时间差 哪怕是小说世界中演的戏 也具有演示叙述的“同时性” 除非媒介改变(如演员彻底转化为人物) 分层便不清楚。跨层的“推入”与“收拢”可以任意发生 以至于人物竟然不知道自己在特定时刻在哪个层次 忘了他在不同层次有不同的身份 说错话得罪了女友。这一段小说描述充分显示了不同媒介叙述之间的张力陷阱: 文字的记录类叙述一旦分层 有时间差; 身体语言的演示类叙述一旦分层 没有时间差 只有框架隔断。一旦如《搭车游戏》用文字描写演出 分层间隔 就成为人物的主观意图。

(赵毅衡(1943—) 男 广西桂林市人 四川大学文学与新闻学院教授 主要从事符号学、叙述学研究。)

(本文为 2013 年度国家社会科学基金重大课题《当今中国文化现状与发展的符号学研究》(13&ZD123) 阶段性成果之一。)

[参考文献]

[1]热拉尔·热奈特·转喻:从修辞格到虚构[M]. 桂林:漓江出版社 2013.

[2]赵毅衡·苦恼的叙述者[M]. 成都:四川文艺出版社 2013.

[3]瓦尔特·本雅明·讲故事的人[A]. 陈永国 等·本雅明文选[M]. 北京:中国社会科学出版社 1999.

[4]Genette, G. Narrative Discourse: An Essay in Method [M]. Ithaca: Cornell University Press 1980.

[5]Richardson, B. Narrative Dynamics [M]. Columbus: Ohio State University Press ,2002.

[6]Hofstadter, D. G. del , Escher , Bach: An Eternal Golden Braid [M]. New York: Penguin , 1979.

历史:作为一种叙述

李卫华

(河北师范大学 文学院 河北 石家庄 050024)

一、广义叙述学:更具普适性的叙述研究

广义叙述学是赵毅衡于 2008 年提出、至今仍在不断完善的叙述学理论。赵毅衡认为 广义叙述学是符号学的一个分支 也是叙述学发展的一个新方向^[1]。广义叙述学的提出 是对于全球范围内发生的当代文化的“叙述转向”的回应。这一转向发生于 1970 年代,蔓延至人文社会科学乃至自然科学的各个领域 在 1990 年代形成了普遍性的理论。而引领这一大潮的是“新历史主义”运动。

“新历史主义”以海登·怀特 1973 年出版的《元史学》为代表 开启了以叙述研究改造历史学的运动 并形成了全新的历史观。在新历史主义看来 历史并不是过去发生的客观事件 而是对这些事件的“叙述” 是一些叙述性的文本 所谓“客观事件”只不过是后人根据前人的“叙述”所作的推测。而任何一种叙述都不会是中性的 必然会带上叙述者的主观色彩 因此 纯粹客观的历史是不存在的。海登·怀特极力强调历史只不过是一个文本,“叙述”左右着历史的呈现。它引导人们从对某种历史叙述的迷信中解放出来 通过对历史叙述中的“诡计”的发现和 分析 加深了人们对历史的认识。

然而 由于海登·怀特对历史材料的某些忽视 也招致了许多批评。伊丽莎白·福克斯—杰诺韦塞指

出“当代批评家倾向于认为 历史就是历史学家描写过去事情的方式 至于历史上究竟发生过什么事情 他们则不管 他们认为历史主要是由一些本文和一种阅读、诠释这些本文的策略组成。”^{[2] P56} 应该说 这一批评是有道理的。海登·怀特实际上是“悬置”了历史事实的存在 只关注它是如何被叙述的。对于以求真为标的、以探索历史事实为己任的史学研究来说 海登·怀特的理论显然存在明显的偏颇。

但是,“新历史主义”运动推动了将历史视为一种“叙述”的研究 其影响溢出历史学 冲击了整个人文学科。1980 年代以后 心理学、教育学、社会学、法学乃至医学领域都出现了明显的“叙述转向” 至 1990 年代,终于形成了对于“叙述”的普遍关注。跨越学科界限寻找叙述规律 成为整个人文学科研究的新潮流。就叙述学建设而言,“经过叙述转向 叙述学就不得不面对既成事实: 既然许多先前不认为是叙述的体裁 现在被认为是叙述体裁 那么叙述学就应当自我改造: 不仅要处理各种体裁的门类叙述学 也必须有总其成的广义叙述学。”^{[3] P17} 广义叙述学不是各门类叙述学的简单相加 而是为不同门类的叙述学搭建可以相通的研究平台 从而以跨学科的方法和更为宽阔的理论视野,为涵盖各个学科的叙述提供有效而通用的理论基础。

从广义叙述学出发 历史也是一种“叙述” 而只要是叙述 就“不可能‘原样’呈现经验事实。在叙述化过

作者、接受者在网络游戏叙述中的界限模糊,而且对网络游戏叙述的研究可为各种网络叙述提供示范。

无论如何,叙述学必须面对叙述转向给叙述学的学科发展带来的种种挑战。我们必须拿出足够的勇气迎接这种挑战,这样,挑战才有可能变成机遇。否则,叙述学就真的会在自我封闭中走向死亡。“叙述转向使我们终于能够把叙述放在人类文化甚至人类心理构成的大背景上考察,在广义叙述学真正建立起来后,将会是小说叙述学‘比喻地使用’广义叙述学的术语”^{[1][P17]}。这意味着,叙述学在历经经典和后经典之后,为迎接叙述转向带来的学科挑战而进行的又一次自我调整,是叙述学发展的新范式革命。广义叙述学学科框架的建构,意味着以后的叙述学研究很难再返回以文学叙述为研究对象的经典叙述学与以理论侵入为特征的后经典叙述学轨道上去。因为传统叙述学研究那种对叙述概念的“默认程序”已经被打破,文学叙述研究在广义叙述学的学科框架中已经成为一种类型研究,而不再具有普遍价值。

笔者认为,赵毅衡的广义叙述学在叙述转向背景下建构了一般叙述的学理框架,对于叙述学研究来说,新范式革命才刚刚开始。托马斯·库恩曾经对“范式”

(王委艳(1977—)男,河南省内黄县人,四川大学在读博士后,平顶山学院文学院讲师,主要从事当代文学理论、叙述学研究。)

有精彩论述,按照库恩的观点,范式的建立必须具有两个条件:一是能“空前地吸引一批拥护者,使他们脱离科学活动的其他竞争模式”;二是“这些成就又足以无限制地为重新组成的一批实践者留下有待解决的种种问题”^{[4][P10]}。也就是说,新范式的建立要求其具有足够的魅力吸引一批追随者,而且会为追随者留下足够的发展空间。笔者认为,赵毅衡对于广义叙述学的理论框架建构是建立在“形式研究”基础之上,这意味着在形式之外,对一般叙述的理论建构还远没有结束。共性研究与个性研究作为广义叙述学研究范式的双翼,预示着叙述学研究进入第三阶段后富有充足的发展潜力。

[参考文献]

- [1]赵毅衡.广义叙述学[M].成都:四川大学出版社,2013.
- [2]韦恩·布斯.隐含作者的复活:为何要操心[A].詹姆斯·费伦等.当代叙事理论指南[C].北京:北京大学出版社,2007.
- [3]Martin Payne.叙事疗法[M].北京:中国轻工业出版社,2012.
- [4]托马斯·库恩.科学革命的结构[M].北京:北京大学出版社,2003.

Construction and Development of General Narratology (topic for a special discussion)

Chairman: ZHAO Yi - heng

Chairman's words: The general narratology appears naturally, which is not a man-made but a cultural development. It is because of this that we have this discussion. Li Wei-hua finds out that ancient Chinese people talked about “general narratology”, such as Jin Shen-tan who was conscious of document and fiction. Tan Guang-hui's principle of “difference and separation” from General Narratology by Zhao Yi-heng is well worth discussing. Wang Ying thinks that general narratology is the third stage of narratology. Wang Wei-yan thinks that general narratology represents China's theory of criticism. Zhao Yi-heng's division of level can be used in all kinds of narrations. The common sense of scholars is that general narratology does not have its own system, but as an academic area it needs more scholars, criticism and development.

Key Words: general narratology; division of level; double levels of difference and separation

[责任编辑、校对:王维国]