

论情节语言:句子的动态扩展

谭光辉

(四川师范大学 文学院,四川 成都 610068)

摘要: 只要一个语言单位能够被接收者理解为一个判断或一个动作描述,并拥有组合轴和聚合轴,就可以被认为是句子。仅有判断的句子是“陈述”或“描述”,包含了变化的判断是“叙述”,判断的变化过程就是“情节”。情节可以被视为是句子的延展,一个句子必须有一个主语和谓语,情节的主语就是“判断”或“事件”,情节的谓语就是“变化”。人参与情节的方式,并非只限于被叙述层上,更多的是体现在叙述层上。可以认为,情节就是“事件—故事”层的时间、因果关系与话语层的时间、因果关系的组合。

关键词: 句子结构;情节语言;双轴关系;意向性;心灵结构

中图分类号: H0

文献标识码: A

文章编号: 1008-6382(2016)03-0003-08

一、普通句子的基本结构

至今为止,语言学家对什么是句子仍有争论。张斌在《现代汉语》(第2版)中认为,“判断一个语言单位是不是句子,不是根据它的长短简繁,而是看它是不是起交际作用”^{[1]315}。他举例说,词典上的“当心”是一个词,而如果看到地上滑说一声“当心!”的时候,“当心”就是句子,因为它的“叙述内容跟客观现实有特定的联系”,“它包含了说话人的目的、意图之类”。据此,张斌认为句子有两个特点:“可以总称为表述性。表,指的是表达客观现实;述,指的是陈述主观意图。”^{[1]315}但是,能否起到交际作用显然需要接收者去判断,而接收者的判断依据是什么,仍是不明确的。周一民对句子的定义是“句子是由词和词组构成的,能表达一个相对完整的意思,具

有一定的语调,前后都有较大停顿的语言单位。”^{[2]334}辛菊对句子的定义与周一民如出一辙:“句子是在具体的语言环境里能够独立表达一个相对完整的意思,并且有一个特定语调的语言单位。”^{[3]274}黄伯荣对句子的定义是“句子是人们运用语言交流思想的基本单位。它能表示相对完整的意思,有一定的语调语气,有一定的结构形式。”^{[4]4}语言学家似乎只关注“是否表达一个完整的意思”,而忽视了“怎样才能表达一个完整的意思”。在书面语中,判断语言单位是否具有语调、语气是非常困难的。弗里斯(Fries)认为,“这个古老的定义(大约在公元五百年左右普里西安[Priscian]以前就有了)显然不能作为一个辨认句子的有效标准”^{[5]11}。他认为,几百年来,人们都认为“一个句子必须有一个‘主语’

收稿日期:2016-04-26

作者简介:谭光辉(1974—),男,四川南充人,四川师范大学教授,文学博士,主要从事中国现当代文学、符号学、叙述学研究。

和一个‘谓语’”^{[5]15}。加拿大学者莱昂兹对句子进行定义的依据正在于此“句子是具有完整意义相互关联的词的集合。句子包括一个主语和一个谓语,能够单独陈述事件。”^{[6]11}应该说,这个说法已经非常接近笔者对句子的定义。

句子的定义至少有两百多种^{[5]11},而且似乎还在增加(比如本文就将再增加一种),但是这些定义似乎都不能得到普遍的认可。弗里斯在评述了诸多关于句子的定义之后,也给出了他的定义:句子就是“一个单个的自由话语,包括最小的和扩展了的;也就是说,它不通过任何语法手段而被包含在任何较大的结构里”^{[5]25}。弗里斯认为,句子的核心要素是“自由话语”,即句子的意义不受句子之外的语法成分的影响。但我们不难发现,任何话语都不可能做到真正的“自由”,它必然受到其他没有出现在句子中的语言成分的影响和限制。任何一个完整意义的表达,不可能仅靠一个单独的句子就能够完成。例如,“猫在喝水”这个简单的句子中其实已经内嵌了很多语言成分:

(这是一只猫,不是狗或其他动物,是汉语中的“猫”)猫(不是喝过了,而是正在)在(不是吃或玩,而是喝)喝(不是其他饮料,而是水)水。

如果上下文情境改变,这个句子中内嵌的成分就会更多。简单地说,任何语言单位都同时包含组合轴与聚合轴两条轴线,即索绪尔说的句段关系和联想关系。索绪尔认为,“任何一个词都可以在人们的记忆里唤起一切可能跟它有这种或那种联系的词”^{[7]170}。语言中任何词的意义的确,都依赖于该词与其他词的差异。因此,句子看似是一个“自由话语”,其实根本就不存在自由。上例括号中的词显现的是聚合关系,呈现在句子中的词语被选出来,就是一个判断。词语组合成的句子,表现的是一个动作陈述。就是说,聚合轴上的选择是一个判断,组合轴上的动作是一个陈述。一个句子可以只有一个判断,也可以是由这些判断组合而成的陈述。如果该句

子同时包含了二者,我们便可以将其称为一个“动作陈述”。如果这个句子只有一个判断,就相当于把聚合轴上的选择变成了组合轴上的选择,该句子就只是一个判断句。在一个判断句中,被选出的词语仍然在聚合轴上,只不过该判断在组合轴中没有发生动作或变化。

因此,句子可能有两种类型:一种是仅含一个判断,另一种是将判断连接组合而成一个动作描述。前者是静态的,后者是动态的。前者表示状态或性质,后者表示变化。任何一个具有“完整”意义的句子,必然是这两种情况中的一种。这两种情况都因为句子有一个组合关系和选择关系而使词语的意义固定,因此才可能被认为表达了“一个完整的意思”。只要一个语言单位能够让接收者将其理解为一个判断或一个动作描述,并使其自身拥有组合轴和聚合轴,就可以被称为是句子。

在一个基础型句子中,有几个要件是必不可少的:主体、联系动词、状态。主体构成主语,联系动词和状态合称谓语。任何句子都不可缺少主语和谓语。即使主语或谓语被省略,也必须能够被接收者还原。如果不能还原,该语言单位就不能被认为是句子。祈使句省略了主语,但接收者必然知道主语是谁。有些句子没有谓语,但它一定能被还原为有谓语。例如这个句子“猫!”在上下文语境中,一定能被还原为“这是猫!”或者“猫在偷吃东西!”否则,这个句子就难以成立。哪怕是由一个叹词构成的句子,也是如此。“啊!”在多数情况下都可被视为是一个句子,因为我们往往知道发出这个感叹的人是谁。在诗歌中,发出感叹的人常常是抒情主人公,因此可还原为“我说‘啊!’”。在交流情境中,哪怕只说一个词,只要表达的意思能够被理解,这个词就可以被理解为是句子。也就是说,语境可以强迫某些语言单位具有组合轴和聚合轴。

我们还发现,很多动作描述其实是由多个判断组合而成的。例如,“他吃饱了”这个句子,

“吃”是一个动作,这个动作表达了一个复合状态的集合:他还没有吃饭,很饿(判断)→他是通过“吃”的方法解决问题的(判断)→他现在饱了(判断)。就是说,行为动词的内涵意义,就是一个状态的变化——“打”表示的是从“不打”到“打”的动作变化,“下雨”表示的是从“没有雨”到“有雨”的变化。判断是一切动作描述的基础,动作描述是多个判断的叠加,这就好像每一张照片是一个判断,把多张照片连续播放出来就是连续的动作。我们可以把仅有判断的句子称为“陈述”或“描述”,把包含了变化的判断称为“叙述”,而判断的变化过程就是“情节”。

二、情节的基本单位

因为情节就是判断的变化过程,所以情节不一定非有行为动词不可。余光中的《乡愁》,整首诗都是判断句,但是却可以理解为是有情节的,它讲述了一个人一生的经历。又如“三十五岁,他是老师。三十七岁,他是伟大的老师。”这是两个连续的判断,也能被理解成情节。费尔克拉夫认为“一个连贯的文本是这样的文本:它的构成部分(情节、句子)富有意义地联系在一起,因此这个文本作为整体‘具有了意义’,尽管对于这些有意义的联系来说,可能存在着相对少的正式标识——也就是说,存在着不那么明确的‘连贯性’。不过,问题在于,那个文本只对赋予了它以意义的某个人才有意义,即某个能够在缺少明确标识的情况下指出那些有意义的联系的人。”^{[8]77-78}换句话说,只要接收者能够把一系列的变化理解为某一主体的变化,就会被认为是具有意义和有情节的。例如,有一个系列漫画,图一是一双男鞋与一双女鞋脚尖相对,图二是这两双鞋子倒在地上,图三是这两双鞋子中间多了一双很小的鞋子,图四是男鞋与女鞋脚尖相反而小鞋留在中间。将四幅图联系起来看,我们可以发现其中只有状态变化而没有动作,但是不难看出这

四幅漫画讲述了一个恋爱、结婚、生子、离婚的有情节的故事。从理论上讲,所有的漫画都是状态,其情节必须依靠接收者的“二次叙述化”将其还原,而还原的依据正是“意义”。卡西奥(Caserio)借用本雅明的话将情节和意义的关系说得非常清楚“当小说的作者和读者对情节和故事失去兴趣的时候,他们也就失去了对行为的意义和道德价值的信心。”^{[9] X III}故事和情节是意义存在的依托,意义也是情节和故事之所以存在的原因。这正如肖娅曼对索绪尔语言观的总结:“语言不是分类命名集,而是互相规定的价值系统。”^①换句话说,情节与意义互相生成。

赵毅衡先生在讨论事件与情节的区别时指出“事件不一定发生在叙述里,而更多地发生在经验世界里,因此事件本身并不是叙述的组成单元,事件的媒介化表现才是情节的单元。”^{[10]166}也就是说,经验世界的事件被媒介化后进入叙述,就成为情节的基本单元,而有些事件本身就是具有情节性的。叙述学中的事件当然不能等同于经验世界中的事件,经验世界中的事件可能被叙述成各种不同的事件。本文所指的事件是叙述中的事件,这一点需要首先澄清。问题的关键在于,被叙述出来的事件,在什么情况下才可以称为情节?一个句子可不可能包含一个情节?

实际上,单纯的判断句不能被理解为一个事件。表示动作描述的句子,其中已经内含一个状态的变化,所以就可以被理解为一个情节。但是,动作描述也有两种情况:一种情况是该动作已经内含一个状态变化,另一种情况是判断该动作是否正在发生。例如“他吃饱了”和“他正在吃饭”,这两种描述就是有差别的。前者内含“吃”和“饱”两个状态的变化,后者只有“吃”的动作描述;前者是有情节的,后者就只是一个事件。因此,一个句子可能存在三种情况:如果是一个单纯的判断,就不是一个事件;如果其中仅

①肖娅曼. 超越轴心期的“词源”语源观预设: 开启语言学的再创时代[J]. 符号与传媒, 2013(06): 54-65.

包含对一个动作的描述,就是一个事件;如果该动作包含了状态的变化,就构成了一个情节。如果两个单纯的判断句并列在一起,可以被理解为状态的变化,也可以被理解为情节。综上所述,情节的基本单位可以是事件,也可以是状态。事件或状态都不是情节,事件或状态的变化才是情节。

换一个角度说,只有涉及变化时,事件之间才可能具有因果关系,所以姚国军认为“情节是按照因果逻辑组织起来的一系列事件”^{[11]96}。帕特森(Patterson)等人将情节分为因果情节和章回式情节^{[12]36},但他所指的章回式情节事实上并不是严格意义上的情节,而是依靠二次情节化整合而成的情节。赵毅衡认为,现代小说情节结构的“维系方式不再是因果律,现代小说的情节努力摆脱因果律”,但是“它们无法摆脱价值观和价值判断”,“这个结构的维系方式,只能说是一种‘可跟踪性’,没有这种可跟踪性,就不再存在情节”^{[13]195}。他说的“可跟踪性”,可以是时间关系、空间关系、因果关系这三种基本形式^{[13]213},而这三种关系之所以能够形成情节的核心要义,正是三种关系的“变化”。事实上,时间、空间的变化,如果不能被二次叙述重构成一个因果关系,则仍然很难被理解为情节。

布鲁克斯(Brooks)认为,情节就是叙述的设计和意图,是形成故事并给予其某种意义的方向或意图(意向性)的东西^{[14]VI}。赵毅衡所说的“可跟踪性”与布鲁克斯所说的意向性相当,情节即使没有因果关系,也必须具有因果关系的意向性。这样的理解让我们又回到了亚里士多德对情节的定义:情节是“事件的有序安排”^{[15]17}。“有序安排”之中已经包含了意向性,也包含了“可跟踪性”,而且还包含了时间性。由于亚里士多德没有注意到判断与事件之间的区别,所以他用了一个笼统的说法,但是这个说法仍然可以启发我们对情节的理解。情节至少包含如下几个特征:它必然包含或隐含至少两个“判断”或

“事件”;它必然有一个“意向性”意义;它必然包含或隐含一个时间向度;它必然包含或隐含一个因果关系。这几个特征包含两大核心要素:一是“判断”或“事件”,二是“变化”。只要有了变化,它就可能具有“意向性”的意义,也就可能有时间向度和因果关系。

托马舍夫斯基(Tomashevsky)认为,一个主题之下的事件可能有两种安排,一种是主题元素之间有“因果—时间”关系的,一种是无因果关系的,前者是故事,后者无故事。“我们必须强调,故事不仅需要时间指示,而且需要因果指示。”托马舍夫斯基把故事(story)视为“法布拉”(fabula),把情节(plot)视为“休热特”(syuzhet),认为情节就是根据作品中呈现的序列被安排、联系在一起的事件^{[16]164-165}。“法布拉”是底本,“休热特”是述本,他的意思是底本中的故事是有时间因果关系的,而述本中的情节只是事件的安排,不一定有因果关系。现在的看法恰好相反。他所说的“故事”(法布拉)其实是被二次叙述重新整理还原之后的情节,而他所说的“情节”(休热特)就是述本中的各种情节变体。本文认为,他所说的“法布拉”和“休热特”都是情节,其中都内含因果关系和时间关系。情节可以有多种安排方式,有不同的类型。任何事件,只有被叙述为情节,才能称其为情节。底本中的事件是杂乱的、无因果无时间关系的素材集合,理查森(Richardson)因此认为情节是“故事中的事件和这些事件被绑在一起形成故事的方法”^{[17]1}。

情节可以被看作是句子的延展。一个句子必须有一个主语和谓语,情节的主语就是“判断”或“事件”,情节的谓语就是“变化”。句子能够表达一个“完整的意思”,情节就是叙述文本中能够表达一个“完整的意思”的基本单元。在对话关系中,句子中的成分可以省略,所以情节中的某些成分也可以省略。只要语境逼迫二次叙述将叙述理解为判断或状态的变化,或者说意

向性压力迫使事件之间必然具有因果联系、意义或时间向度,单个状态仍然可能被还原为情节。例如,著名的照片《胜利之吻》只有一个状态,但可以被还原为情节,所以就可以被视为是叙述。我们也可以这样看:任何客观事件的状态被描述或陈述的时候,就已经被叙述主体“选择”了,就具有了聚合轴;当两个以上的相关事件或状态被描述出来显现出其变化时,就具有了组合轴。当事件具有了聚合轴和组合轴,它的意义就被固定下来了,也就能够表达一个完整的意思,就可以被称为情节。

三、情节与人物参与

情节是否必须有人物参与,叙述学界的意见很不一致。赵毅衡先生的观点非常明确“不卷入人物,就不称其为情节,讲述它的文本也就不是叙述,只是陈述。”^{[10]11}他的理由是“叙述的情节一旦卷入人物(人与拟人),情节就具有主观性,叙述文本就成为‘弱编码文本’,具有人的意识带来的不确定性,也获得了人文品质,给叙述文本带来认知、感情、价值这些因素,从而让二次叙述者能对人物的主观意义行为有所理解,有所呼应。”^{[10]11}笔者同意这个结论,但是叙述在哪个层面必须卷入人物,仍然需要讨论。赵毅衡先生举的例子是“讲北极熊因生态变化而死亡,不是叙述,是生态科学报告;而讲北极熊因为环境变化而悲伤,就是叙述,因为这是人性。”^{[10]8}本文就以此例展开讨论。

在讲述有关生态问题的文本中,处于生态环境中的动物或许并不具有人类的感情,然而讲述者可能带有感情。北极熊未必会如人那样悲伤,但是讲述者可以说它是悲伤的。当我们看纪录片《帝企鹅日记》的时候,企鹅并没有显现出高兴、悲伤、坚强等任何感情色彩,但画外音的解说却把它讲述成了一个生动的故事。我们可以明确地感觉到,并不是企鹅在这部纪录片中有了灵性,而是叙述者将它赋予了灵性。

那么,小说中的景物描写算不算是叙述的情

节?一个简单的景物描写,因为不涉及变化,当然不可能具有情节性。但是,有些景物描写非常富于变化性,其中隐含了叙述者的意图,似乎也可以认为是情节。“昔我往矣,杨柳依依。今我来思,雨雪霏霏。”有变化的不是“我”,而是景物,但是情节的意味还是很突出。在电影中,用一个快推镜头或慢拉镜头,以景物的变化来解释时间流逝等意义,也很难说不是有意义的情节。例如,《阿甘正传》结尾处羽毛翩翩起舞的镜头,表现了某种意义,仍然可以视为是一个情节。

就是说,人物参与情节的方式可以是多种多样的,并不一定必须是叙述文本中的一个“角色”。第一种方式是,通过对景物的描述而彰显出一个人物的视角变化,因视角变化而让观察者参与叙述。吴钧的《与朱元思书》全文没有一个人物,但是描述了“自富阳至桐庐”的所见所闻,暗含了一个人物的行踪和观察。第二种方式是蒙太奇式的剪辑,即把曾经的城市和现在的城市进行对比,显现今昔变化,也可以说是叙述。例如,李继祥的大型画作《图城》,用系列画的形式将20世纪50年代记忆中的成都与21世纪的成都集合在一起,展现了这个城市半个多世纪以来的变化,画中没有一个人物,但是我们却可以整理出一个情节来。第三种方式是景物的变化中蕴含了叙述者的情感。“登山则情满于山,观海则意溢于海”^{[18]250},说的正是这种情况。叙述者可以很有感情地描述景物的变化,从而让景物变化具有情节性。《春江花月夜》的前半段完全没有人物参与,但是我们从景物的变化中可以感受到叙述者强烈的情感和叙述意图。后半段有人物参与,然而人物也早已景物化。“借景抒情”之时,若通过景物的变化抒情,景物的变化就应视为是情节。第四种方式是,将自然现象进行特意的组织安排,讲述关于自然的“故事”。例如,在《动物世界》之类的纪录片中,动物并没有被人格化,但仍然可以将片中的影像视为是一种叙述。

弗莱(Frye)在《批评的剖析》中把各种意象划分成七种范畴。第一种是神性世界中神的死亡和复生;第二种是天体的火的世界的死亡、消失、复活;第三种是居于神灵世界与动物世界之间的人类世界;第四种是动物世界显示的生命过程的悲剧性;第五种是植物世界展示的一年一次的四季循环;第六种是文明生活的生长、成熟、衰老、死亡、再生的循环;第七种是水象征的循环:下雨、泉水、河流、江海或冬天的大雪。他认为这些循环都如同一年中的四季,具有生命周期,因而都涉及“灵魂”的运动^{[19]186-188}。他进一步认为,“我们可以把这一结构应用于我们所谓的叙述有两种基本运动这一原则:自然秩序内部的循环运动和从这一自然秩序上升到神启式世界的辩证运动”^{[19]190}。当然,弗莱的说法是比喻性的说法,但是却很有启发性:我们难道可以因为自然不是人物而失去叙述自然的权力?

上文提到,情节必然包含四个特征,第二个特征是必然有一个“意向性”的意义。也就是说,有没有一个作为“角色”的人物并非情节的必需元素,而让该情节的变化具有超出该变化本身意义之外的“意向性”意义才是情节之必需元素。该意向性的发出者即是情节的组织者,也就是叙述者。情节的底线要求是一个判断或一个事件的变化,表达出超出事件本身的意义,即表达出“变化”的意义,该“变化”的意义,正是叙述者如此安排情节的原因。所以,人物参与叙述并非只是表现在被叙述层,而更多体现在叙述层。米特里讨论电影时认为,“就表达的目的性而言,画面是服从导演的;但就画面的自身的存在而言,它就不是这样”^{[20]17}。画面被选出来已经包含了导演的意图,所以就有了聚合轴,而蒙太奇使画面具有了组合轴。按照现在电影研究界通行的分类,蒙太奇可分两大类,一类是起叙述作用的“叙述蒙太奇”,一类是起修饰作用的“表现蒙太奇”。表现蒙太奇只有对照式和积累式两种,所以不涉及变化。只要蒙太奇涉及变化,就

可以被称作叙述,也就具有了情节。该情节的意向性意义发出者正是导演。

四、情节与心灵结构

查特曼(Chatman)提出了“什么”(what)和“方法”(way)这两个概念,他把叙述中的“什么”称作故事(story),把“方法”称作话语(discourse),故事处理事件及其存在性问题,话语处理故事传达的方法^{[21]9}。查特曼认为,情节所处的位置在“话语”这一层次,申丹认为查特曼的这一认识助长了理解的混乱^{[22]31}。结合上文讨论的托马舍夫斯基的观点,我们发现查特曼的这一认识其实源于俄国形式主义。他们都认为“故事”是内容层面的,而情节是形式层面的,而除此之外的多数讨论,都把情节视为是内容层面的。申丹从普罗普与什克洛夫斯基的比较中发现“他们研究的情节分别处于故事和话语这两个截然不同的层次上”^{[22]33},这两种情节观之间的差异长期没有被发现。申丹实际上发现了一个很重要的问题:情节到底是对事件的安排,还是仅仅是对话语的安排?

伊根(Egan)概括了这样几种关于情节的理解:第一类是通常意义上的,指“事件的轮廓”或“叙述框架(skeleton)的接合”;第二类较为抽象,指“事件的安排”,或指事件之间、部分与整体之间的关系,是叙述的样式或几何学;第三类更为抽象,更多的是指进行组织的意识,在这种观念中,情节的叙述属性是第二位的,心灵属性才是第一位的^{[23]455}。他说的第一类相当于申丹所说的“事件—故事”层,第二类相当于话语层,第三类至今未被中国学界所充分注意。前两个分类,正是赵毅衡对内容与形式何者为主导的论述:“就作品而言,内容是主导,就类型而言,形式是主导”,“对于一般读者或评者,内容常为主导,对于文学理论或文学史,形式常是主导”^[24]。

通过前文论述可知,情节可以被认为是一种扩展了的句子。按照主流语言学的观点,语言的内容和形式是不可分离的关系,形式即内容。我

们知道,任何语言符号都是心灵的格式^{[25]171-178},所以,情节就是心灵整理事件的格式。描述事件的句子是心灵对静态世界的整理,情节是心灵对动态世界的因果关系的整理。不同的心灵,对同一个事件会整理出不同的情节。塞尔(Searle)认为,心灵与对象/事态之间的关系其实是相互的,不论是在行动中还是在知觉中,我们都可以知觉到“世界中的对象/事态与我们自己的意识之间的联系”,而且可以“将因果联结体验为我的意识经验次序的一部分”^{[26]181}。塞尔说的对“事态”的知觉,需要心灵把握情节结构的能力。正是由于交流双方具有相同的心灵结构或心灵状态,交流才是可能的。塞尔还说过,“正是由于说话者和听话者头脑当中的某种心理状态——掌握了一种抽象的实体,或者简单地说,具有某种意向内容的心理状态——说话者和听话者才能理解语言上的指称”^{[27]204}。这个判断对情节的理解同样有效。正是因为文本中的情节与读者心灵中认知情节的结构一致,所以理解情节、创造情节才是可能的。心灵创造、理解情节是在话语层上的,同时也是“事件—故事”层的。这二者是同时并存的,而不是割裂的。所以,第三个理解正好可以把前两个理解有效地整合起来。贝尔菲奥雷(Belfiore)指出,亚里士多德相信模仿是人类独有的特征,因为它是灵魂的理性部分的行为^{[28]47}。所以,情节就是心灵的理性部分对行为的模仿,情节就必然符合心灵的结构(格式)特点。简单地说,情节就是心灵整理有变化性的“事态”的结构,是这种心灵结构在叙述文本中的呈现方式。这就是刘勰所说的“心总要术”^{[18]252},也就是“物以貌求,心以理应”^{[18]253}的内涵。

心灵结构整理事态的方式既是事件层面上的,又是话语层面上的,这二者并不能完全分开,但是之前的讨论却常常将这二者割裂开来。分

开讨论的理由也是充分的、显而易见的:同一个故事,可以有多种叙述方式,情节可以有多种时间安排,但是内在的因果关系却只有一个。从这个意义上说,情节就是时间处理因果的方式。事实上,这种看法只是表面现象,并未涉及实质性问题。我们同样可以说,事件的因果关系并非只有一个,心灵对事件的处理,与时间对因果的处理其实面临着同样的问题。另一方面,话语的变化其实又意味着“事件—故事”的变化,而“故事—事件”的变化同样也意味着话语发生了变化。反驳者可能会这样辩解:故事总是会按照既定的时间和因果关系发展,但是话语层却可以有多种不同的安排。这在传统经典叙述中自然是不错的,但是我们同样可以说:不同的话语安排仍然需要被还原为对故事的时间与因果的理解。如果还原不能成功,对情节的理解就会受阻,这就说明情节不可能只存在于话语层,它同时也存在于“事件—故事”层。同样的道理,任何“事件—故事”只有被叙述出来,才可能存在并被理解。这就说明,情节不可能只存在于“事件—故事”层,它同时也存在于话语层。例如,林咏认为“谜题电影的情节叙述以多条线索、多重结构、多种结局,突破亚里士多德古典情节论的‘整一性’情节原则,更超越于被波德维尔强力附会的好莱坞经典叙述模式之‘延伸’、‘变体’、‘创新’等的限制”^①。话语层的多线索、多结构、多结局,必然也导致故事层的多线索、多结局。正是从这个意义上说,情节就是“事件—故事”层的时间、因果关系与话语层的时间、因果关系的组合。从总体上看,两个层面的时间关系和因果关系都是心灵认知与表现世界的基本格式。

综上所述,情节在形式上是句子的扩展,是拥有组合轴与聚合轴的事件或状态的变化;在内容上必须有人物参与,但是人物参与可以仅是叙述层面的参与;在本质上是心灵组织时间与因果

①林咏.谜题电影情节结构的“多重性”[J].符号与传媒,2012(05):66-74.

的方式。话语与故事不是可以截然分开的两个层次,而是互为表里的一体两面的整体。

参考文献:

- [1]张斌.现代汉语:2版[M].北京:中央广播电视大学出版社,2006:315.
- [2]周一民.现代汉语:修订版[M].北京:北京师范大学出版社,2006:334.
- [3]辛菊.现代汉语[M].北京:中国社会科学出版社,2004:274.
- [4]黄伯荣.句子的分析与辨认:2版[M].上海:上海教育出版社,1981:4.
- [5]弗里斯.英语结构:英语句子构造导论[M].何乐士,等译.北京:商务印书馆,1964:11-15,25.
- [6]约瑟夫·T·莱昂兹.英语写作基础[M].朱贵生,等译.北京:中国工人出版社,1991:11.
- [7]费尔迪南·德·索绪尔.普通语言学教程[M].高名凯,译.北京:商务印书馆,2009:170.
- [8]诺曼·费尔克拉夫.话语与社会变迁[M].殷晓蓉,译.北京:华夏出版社,2003:77-78.
- [9]Caserio R L. Plot, Story, and the Novel: From Dickens and Poe to the Modern Period [M]. Princeton: Princeton University Press, 2015: X III.
- [10]赵毅衡.广义叙述学[M].成都:四川大学出版社,2013.
- [11]姚国军.广东新时期三十年小说叙事艺术研究[M].北京:中国文史出版社,2014:96.
- [12]吉姆·帕特森.戏剧的快乐:8版[M].张征,等译.北京:人民邮电出版社,2013:36.
- [13]赵毅衡.当说者被说的时候:比较叙述学导论[M].成都:四川文艺出版社,2013:195-213.
- [14]Brooks P. Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative [M]. Massachusetts: Harvard University Press, 1992: VI.
- [15]亚里士多德.贺拉斯.诗学·诗艺[M].郝久新,译.北京:中国社会科学出版社,2009:17.
- [16]Tomashevsky B. Story, Plot, and Motivation [C].// Richardson B. Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure and Frames. Columbus: The Ohio State University Press, 2002: 164.
- [17]Richardson B. General Introduction [C].// Richardson B. Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames. Columbus: Ohio State University Press, 2002: 1.
- [18]周振甫.文心雕龙今译:附词语简释[M].北京:中华书局,2013.
- [19]诺思罗普·弗莱.批评的剖析[M].陈慧,等译.天津:百花文艺出版社,1998.
- [20]让·米特里.蒙太奇的心理[J].崔今衍,译.电影艺术译丛.1980(3):17.
- [21]Chatman S B. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film [M]. New York: Cornell University Press, 1980: 9.
- [22]申丹.叙述学与小说文体学研究:2版[M].北京:北京大学出版社,2001:31-33.
- [23]Egan K. What is a Plot? [J]. New Literary History, 1978(3): 455-473.
- [24]赵毅衡.形式与内容,何者主导? [N].社会科学报,2014-10-10(B01).
- [25]谭光辉.心灵的格式化与符号的普遍理据性[J].社会科学,2013(9):171-178.
- [26]约翰·塞尔.心灵导论[M].徐英瑾,译.上海:上海人民出版社,2008:181.
- [27]约翰·塞尔.意向性:论心灵哲学[M].刘叶涛,译.上海:上海人民出版社,2007:204.
- [28]Belfiore E S. Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion [M]. Princeton: Princeton university press, 2014: 47.

(责任编辑 周 骥)