



## 叙事学研究

主持人 傅修延 教授

- ▶“叙述转向”之后:广义叙述学的可能性与必要性/赵毅衡
- ▶论《水浒传》的叙事潜隐结构/郑铁生
- ▶文化研究语境下后经典叙事学的现状与走向/胡俊飞

## 主持人语

在本刊今年第8期的“叙事学研究”专栏中,我们刊发了国际叙事学研究协会前主席、美国《叙事》杂志主编、俄亥俄州立大学杰出人文教授詹姆斯·费伦教授的《竞争中的叙事:叙事转向中的又一转向》一文。该文提出了“叙事转向”中的再次转向概念,对不同语境叙事间的相互竞争现象进行了深入的分析。本期专栏我们重点推出赵毅衡教授的《“叙述转向”之后:广义叙述学的可能性与必要性》一文。

在该文中,赵毅衡首先分析了存在于各门学科中的“叙述转向”,认为“叙述转向”这个词实际上包含三层意思:(1)把人的叙述作为研究对象(在社会学和心理学中尤其明显);(2)用叙事分析来研究对象(在历史学中尤其明显);(3)用叙述来呈现并解释研究的发现(在法学和政治学中尤其明显)。接下来,赵毅衡分析了“叙述转向”与“语用转向”、“伦理转向”等其他“转向”的关系,并着重谈到了“叙述转向”给叙述学带来的挑战。赵毅衡认为,要建立广义叙述学,就必须打破小说叙述学的边界,因为“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来加以考察,小说叙述的特殊性因此得以彰显。赵毅衡建议,只要满足以下两个条件的思维或言语行为,都是叙述:(1)叙述主体把人物参与的事件组织进一个符号链;(2)这个符号链可以被接受主体理解为具有内在的时间和意义向度。在文章的中间部分,赵毅衡研究了广义叙述的分类问题,其中涉及到根据虚构性与事实性进行的叙述分类、根据文本媒介进行的叙述分类以及根据语态进行的叙述分类。接下来,赵毅衡还探讨了“现在时叙述”卷入的难题等问题。最后,赵毅衡指出:“叙述转向”迫使我们给叙述学扩容,新的广义叙述学必须能够涵盖所有被认为是叙述的新类型。这就迫使我们给予叙述新的定义,提出可能的分类,并且设法找出一些共同的规律。应该说,赵毅衡教授的这篇文章涉及到当今叙事学研究中的许多带有根本性的重大问题,值得我们好好地重视。

此外,本期“叙事学研究”专栏还刊发了郑铁生教授的《论〈水浒传〉的叙事潜隐结构》和胡俊飞讲师的《文化研究语境下后经典叙事学的现状与走向》两文。前者在厘清前人探索的基础上,论证了《水浒传》的叙事潜隐结构,说明了其叙事结构的“有机”内涵;后者则对当今文化研究语境下后经典叙事学的现状与走向问题提出了自己的看法。



# “叙述转向”之后:广义叙述学的可能性与必要性

■赵毅衡

近20多年来,许多领域经历了“叙述转向”。从历史学、心理学开始,在各种人文社会科学领域出现了叙述转向,甚至经济学、法学、人工智能等“准科学”,都开始采用叙述分析作为研究模式。这个转向对当今学术思想影响深远,因为它不仅关系到人类如何把经验转化成知识,更是关系到人类心灵对自身活动与身份的基本态度。本文认为,当代叙述学应当从当今叙述转向的大局面着手,把视野拓宽到各门类叙述已经取得的成就,着手建立一门广义的理论叙述学。为此,本文试图提出“最简叙述”定义,提出几种根本性的叙述分类方式,并且试图提出无论哪种叙述都遵守的几条原理。

【关键词】叙述转向,叙述化,广义叙述学,最简叙述

【中图分类号】I206 【文献标识码】A 【文章编号】1004-533X(2008)09-0031-11

赵毅衡(1948—),男,四川大学文学与新闻学院教授,博士生导师,主要研究方向为符号学与叙述学。(四川成都 610064)

## 一、关于叙述转向

“叙述转向”(Narrative Turn)并不是一个自觉的运动,它既没有明确的起点,在各种人文社会科学科目中发生的时间先后错落;也没有领袖人物,只能说不同而同地暗合。但是,今天回顾,可以看到一个比较清晰的潮流,或许能说是个并非偶然的历史潮流。

很多人认为是利奥塔首先在《后现代状况》中首先提出了这个问题,实际上,利奥塔只是提出人类知识可以分成“科学知识”与“叙述知识”两大类,影响最大的是他给“现代性”意识形态一个奇怪的称呼:“大叙述”(grand-narrative),创造了一个人人乐用的时髦批评术语<sup>[1](P78)</sup>。其实,在利奥塔之前,萨特已经开始强调叙述之意义,他认为人的生存等同于讲故事:“人永远是讲故事者:人的生活包围在他自己的故事和别人的故事中,他通过故事看待周围发生的

一切,他自己过日子像是在讲故事。”<sup>[2](P12)</sup>而巴尔特强调叙述跨越人的各种活动:“人有可能不断地把自己的知识和经验注进叙述里……在阅读一本小说时,能点燃我们的激情的……是意义。”<sup>[3](P295)</sup>

但这些都是批评家个人超前的见解。叙述学从20世纪初开端,近80年之久一直没有超出小说范围。当然,人们都意识到许多领域(例如历史、新闻)都是叙述,但作为叙述,它们似乎“自然”的不必进行研究。巴尔特说“叙述并不表现,并不模仿”,指的是小说,新闻和历史明显是表现,是模仿,所以不能与小说相提并论。

最开始自觉地用“叙述化”改造一个学科行动的是卡波提,他在1966年的《冷血》中开始提出了“新新闻主义”,即所谓主观性新闻与“非虚构小说”或报告文学,成为小说与新闻的中间体裁。这个流派改变了新闻学,却没有影响到叙述在其他

学科中的地位。

真正的叙述转向,应当是从20世纪七八十年代的历史学开始,一般都认为海登·怀特的《元史学》开创了用叙述化自觉地改造历史学的“新历史主义”运动。此后,闵克、格林布拉特、丹图等人进一步发展这一趋势,造成了一个声势浩大的运动。闵克在1987年的著作《历史理解》中清晰地总结了历史学叙述转向的基本点。这个运动的成果与争议都广为人知,其影响溢出历史学,冲击了整个人文学科。

叙述转向发生的第二个重要领域是心理学。1987年,布鲁纳在两篇重要论文《生命与叙述》<sup>[4](P11-32)</sup>、《现实的叙述构建》<sup>[5](P1-21)</sup>中,提出了“没有叙述就没有自我”这个重要命题。布鲁纳在认知心理学上的工作首先在教育中得到响应,其影响之大,使布鲁纳成为这个领域的“元老”,2007年,奥尔森的著作《布鲁纳:教育理论中的认知革命》对布鲁纳的贡献做了出色的总结<sup>[6]</sup>。泰勒的《跨文化研究中的自然探索》一书,发现“叙述法”在科学教学中都非常有用,此方法把文化对学习的影响考虑进来。教育学大规模的叙述转向,在20世纪90年代中期形成潮流,恐怕教育学是迄今为止中国学界认真考虑叙述转向的唯一学科<sup>[7]</sup>。

社会学家普伦默1983年创作的《生活文件》开创了记录叙述方式的社会学新研究法。至今,普伦默依然坚持叙述法,例如,1995年,《讲性故事》一书对同性恋的研究被认为具有突破性意义,非实证研究所能解决。社会学的范围很广,叙述转向对社会调查和救助领域冲击极大,尤其是关于苦难病痛的讲述,自我建构就成为救助的关键。叙述把“生活经验”转化为建构自我的有效手段。叙述转向甚至进入非常专业的领域。一些社会工作者开始盛赞叙述转向,认为叙述不仅是意识形态的权利表现,也是一种解放力量,可以让先前被迫沉默的阶层“获得声音”。

叙述转向在法学中的发生,应当说是最为惊人的,因为法律一向以依据事实量刑为己任。布鲁克的著作《恼人的供认》把法庭上各方关于犯罪的叙述比拟于文学叙述。讨论法学中叙述的著作,绝大

部分只是把法律叙述与文学叙述对比,这也许是因为文学热衷于描写法庭场景,但法学本身的叙述转向的确还有待深入。

叙述转向在政治学中的发生,也很有趣。政治策略从有天才政治家掌握的复杂韬略,变成容易操作的方法。霍顿在论文集《文学与政治想像》中,以文学叙述作为政治的样本;罗伯茨的论文《国际关系中的历史、理论与叙述转向》总结了这方面近年来的发展。美国民主党竞选战略顾问卡维尔甚至提出:“叙述是竞选的钥匙。”他认为2004年克里败于布什,是因为“没有能(把政策)形成叙述”<sup>[8]</sup>。

叙述转向最终在医学中发生:进入科学,应当说是叙述转向成功的最终证明。讲故事被证明有治疗作用。著名文学批评家哈特曼也被这个效用所吸引。他特地为《文学与医学》刊物撰写了著名论文《叙述及其后果》。有的医学家甚至为叙述转向找到了科学根据:芝加哥的心理医生麦克亚当斯认为故事构筑的“个人神话”,是最有效的自我治疗,为此写了一系列用叙述进行心理疗法的普及读物《我们藉以生活的故事》等和许多专业文献。近十年叙述转向最有戏剧性的发展,可能是在人工智能方面。本来人工智能是强烈科学化、逻辑化的领域,但叙述转向使人工智能专家发现,在这个方面进一步发展,就必须有模仿人的头脑讲故事的能力,大量文献与多次国际会议,使叙述与人工智能融合成一个特殊学科分枝——“叙述智能”<sup>[9]</sup>。

在若许多学科发生的“叙述转向”,究竟是什么意思呢?实际上,这个词包含了三层意思:1. 把人的叙述作为研究对象(在社会学和心理学中尤其明显);2. 用叙事分析来研究对象(在历史学中尤其明显);3. 用叙述来呈现并解释研究的发现(在法学和政治学中尤其明显)。应当说,这三者的对象、研究方法、呈现方式是不同的,但若要在具体领域中分清它们,却相当困难,只能说不同学科重点不同。

叙述转向在20世纪90年代终于形成声势,最近开始出现从哲学方面综合研究各种叙述的著作,如,心理学家布鲁纳2002年的《编故事:法律·文学·生活》、雷斯曼2008年的《人类科学中的叙述

方法》。

有人提出小说中也出现了“叙述转向”，这个说法似乎有点自我矛盾，小说本来就是叙述。提出这个观点的批评家指的是近30年小说艺术“回归故事”的潮流：以法国“新小说”为代表的先锋小说派别，反对巴尔扎克式的故事，强调对“物自身”的描写，严重忽视情节。而20世纪70年代之后，小说开始回到叙述。在法国，主要标志是图尼埃作品的风行：图尼埃特别擅长重写旧有传说故事，独创一番局面。在英语世界中，讲故事的好手如美国的罗丝·德里罗，英国的麦克尤恩等。小说研究者的眼光，也开始从博尔赫斯、卡尔维诺、罗布格里耶等先锋作家转向“经典性作家”狄更斯、巴尔扎克、亨利·詹姆士等，以及侦探小说、冒险小说等类型小说。

## 二、叙述转向与其他“转向”的关系

后皮亚杰时代的心理学，自称经历了“语用转向”、讲述转向，甚至一度把“存在”称为“文在”，而法律上有过“阐释转向”但最后归结到叙述转向，因为叙述包含了所有这些成分。而最重要的是叙述转向与所谓“伦理转向”的关系。有不少学者指出只有用叙述，才能在人类经验中贯穿必要的伦理行动：叙述的目的是意义，但首先是道德意义。

叙述转向，与同时出现的其他转向（尤其是“伦理转向”）是什么关系？怎么会有那么多“转向”同时发生？实际上这是同一个转向的几种不同说法。这听起来这有点奇怪：叙述转向似乎是个形式问题，伦理转向是内容或意识形态问题。实际上，它们是一个问题的两个方面。正是因为叙述化，才彰显了伦理问题。1995年，文学批评家牛顿的名著《叙述伦理》已经提出两者的合一。这点在神经心理学家加扎尼加2005年的著作《伦理头脑》中总结得比较清楚。这本书跨越了科学、哲学、人文学的界限，引起广泛的轰动。叙述学家费伦在与中国学者唐伟胜的对话“伦理转向与修辞叙述伦理”中，也提出这两者是同一个转向的两个方面。费伦指出：读者的伦理判断是阅读（读者的“叙述化”）过程中不可能减省的部分。

可以看到，从叙述转向中得益的科目，基本上

都是以追求“真相”为己任，也就是不可能摆脱伦理考量的科目。关于“真相”独立存在的观念早就过时，但一般心理学、历史学等，依然认为被追寻出来的“真实性”中包含着“有效性”。当社会学变成“讲故事的社会学”，叙述就成了直接建构自我的手段；真相有效性问题，也就被自我的有效性所替代，“真实性”就变成了“故事的可信度”问题。

20世纪社会科学领域的主导方法，是量化的调查，其支撑理论是实证主义，认为世界是一种客观现实，人作为认识主体，渐渐总能接近这个客观现实，其原因是语言作为研究工具，本身是透明的、中立的，能够指涉客观世界的：语言转向的根基建筑于此信念。

叙述转向之所以产生，是因为人们开始认识到人的生存方式无法经由语言来掌握，因为语言无法超越经验的历史性，而历史性本身就是叙述性。怀特说：“叙述作为一种形式从来不是中立的。”叙述转向召唤一种新的具体化，语言的具体化，通过叙述，才能获得把握存在经验“有意义地联系”的方式。为什么叙述能达到这个目的？因为叙述不可能“原样”呈现经验事实。在情节化过程中，意识不得不对经验进行挑选和重组。生活经验的细节之间本是充满大量无法理解的关系，所谓“弄不懂”的事情，所谓“叙述化”，即在经验中寻找“叙述性”，就是在经验细节中寻找秩序、意义、目的，把它们“情节化”地构筑成一个具有内在意义的整体。

一旦情节化，事件就有了一个时间序列，人就能在经验的时间存在中理解自我与世界的关系。因为获得了时间中的意义，叙述就起了一般讲述所不能起到的作用：叙述是构造人类的“时间性存在”和“目的性存在”的语言形式。用哲学家顿奈特的话来说：人脑不是按计算机的方式构成的，而是按讲故事人的方式构成的<sup>[10] (P23)</sup>，叙述本质上是人与世界的中介，即叙述给予存在以意义和可掌握的时间形式。

“计算机”与“讲故事人”究竟有什么不同？叙述性认知试图理解的是人类的思想和行动：人类行动是过去的经验、当下的情境压力和预期的目标之间

交互作用的产物,人类行动是独一无二的,无法完全重复。环境问题研究学者指出,叙述才能凸显环境问题中的道德问题,靠科学或经济学的量化研究,永远无法解决为何要保护环境这个伦理问题<sup>[11]</sup>。

科学式认知关注的是自然客体,是社会行动中的共同一面,叙事性认知则专注于每一行动的独特性。所以,叙述性思维通过人类行为的多样性,将之放在特定的时间脉络中,抓住的是人类经验中意义的丰富性和微妙差别。这是无法通过概念界定或者抽象命题来表达的。只有叙述才能做到这一点:情节将特定行动的诸种要素连为一体,构成道德意义。叙述性并不提取抽象原则,不可能把意义从时空背景中抽离出来,因为人与世界的特殊联系植根于个别故事的体验之中<sup>[12](P3-13)</sup>。

由此,某些论者认为叙述转向是“二十世纪语言学范式相继更迭的结果:从结构主义语言学(经典叙述学)、生成叙述学(文本语法)、语义学和语用学(言语行为理论)、文本语言学(会话分析,批评话语分析),到现在的认知语言学(认知叙述学)”<sup>[13]</sup><sup>(P44)</sup>。这话实际上是说叙述转向是语言转向的最新一环。我个人认为认知理论与叙述理论已经超越了语言学,叙述转向与伦理转向的密切结合就是明证。叙述转向实际上为被后现代理论所摧毁的自我找到了一个替代品:自从后结构主义把主题视为零散碎裂不可复原之后,学界进入了一个虚无主义时代,无主体的话语成为虚空中的声音,而后现代人的自我也就无从整合。叙述转向后,至少自我现在处于叙述的中心,叙述给了自我暂时立足的一个支撑点。哪怕叙述无法够及“真理性”,至少叙述为人构筑了一个从自身通向世界的经验形式。这个“后门进来”的自我,至少比完全没有着落的破碎主体令人有一些依恃。

虽然故事内部情节的前后一致并非世界的规律性,但至少能成为想象或行动的一个凭据。叙述形式取代论辩,成为道德变迁的主要方式。哲学家罗蒂在近20年前出版的《偶然、反讽与友爱》中就看到了这层转变的重大意义:基于“客观真实”的分析方法已经无法处理当代文化的困境。他所谓的

“友爱”,是从实用主义出发接近社群主义,是一种建设性的后现代主义。而要在当代社会达到这个伦理目标,只能通过“类似普鲁斯特、纳博科夫、亨利·詹姆斯小说”的叙述。<sup>[14]</sup><sup>(Pxxi)</sup>这恐怕是现代思想界对叙述寄托的最大伦理希望。

### 三、叙述转向对叙述学的挑战

声势浩大的叙述转向,应当是历史悠久的叙述学发生革命性变化的契机,从目前局面来看,反而给叙述学带来了难题。

所谓“新叙述学”,又名“多种叙述学”,意思是把小说之外的叙述也作为考察对象。但是“新叙述学”有没有准备好为如此多样式的叙述,提供崭新的定义,以一套有效通用的理论基础、一套方法论以及一套通用的术语来涵盖各个学科呢?应当说,这个任务只有叙述学才能完成。叙述学,不管现在自称新叙述学、后经典叙述学,还是后现代叙述学,都必须迎接这个挑战,但叙述学家有迎接这个挑战的愿望吗?对此,叙述学家各有不同的回应方式。赫尔曼在为《新叙事学》一书写的引言中认为:“走出文学叙事……不是寻找关于基本概念的新思维方式,也不是挖掘新的思想基础,而是显示后经典叙事学如何从周边的其他研究领域汲取养分。”<sup>[15]</sup><sup>(P78)</sup>这位新叙事学的领军人态度十分清楚,所谓“后经典叙事学”依然是小说叙事学,只是需要从叙述转向“汲取养分”。

弗卢德尼克在专门讨论叙述转向时,态度几乎是无可奈何的容忍,她说:“非文学学科对叙事学框架的占用往往会写若叙事学的基础,失去精确性,只是在比喻意义上使用叙述学的术语。”因此,“叙事理论不应该一味反对将叙述学术语应用于不同专业。”<sup>[13]</sup><sup>(P40-41)</sup>本文的看法正好相反:叙述转向是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,小说叙述的特殊性才易彰显,因此,叙述学(包括小说叙述学本身)变得更为精确了,在广义叙述学建立之后,将会是小说叙述学“比喻地使用术语”,这才是正常的。

如果有意如此,首先要做的就是改变叙述的定义,“扩容”一涵盖“转向”过来的许多新型叙述。新叙述学的领军人物之一费伦斩钉截铁地表示:“叙述学

与未来学是截然对立的 two 门学科。叙述的默认时态是过去时，叙述学像侦探一样，是在做一些回溯性的工作，也就是说，实在已经发生了什么故事之后，他们才进行读听看。”<sup>[16]</sup>阿博特为《当代叙事理论指南》做结论时也强调：“事件的先存感(无论事件真实与否，虚构与否)都是叙述的限定性条件……只要有叙述，就会有这一条限定性条件。”<sup>[13](P623)</sup>

他们是在坚持小说叙述学的边界，而要建立广义叙述学，就必须打破这条边界。远自亚里士多德，近到普林斯，都顽强地坚持这个边界，为此不惜排除最明显的叙述类型——戏剧。柏拉图和亚里士多德认为模仿与叙述对立，因此戏剧不是叙述。两千三百年后，1988年，叙述学家普林斯在《叙述学辞典》中提出过对叙述的最简定义：“由一个或数个叙述人，对一个或数个叙述接受者，重述一个或数个真实或虚构的事件。”但普林斯接着提出附加条件：因为叙述必须是“重述”，而戏剧是“台上正在发生的”，因此不是叙述；因为要排除三段论，所以这些事件“逻辑上不能有必然联系”；因为要排除“不相干事件”，又提出“事件必须有延续主题，构成一个整体”。这样一来，定义原先的一条变成了四条<sup>[17](P58)</sup>。下文会说到，排除“正在发生的戏剧”，也就排除了影视、电视广播新闻、电子游戏等当代最重要的叙述样式。

有的叙述学家在这个问题上态度极端犹豫，其结果是自相矛盾。阿博特在本文上引文中坚持认为，哪怕“现场报道的赛事或新闻”也是过去：“我们在阅读或听的同时也能意识到报道中介涉及的瞬间，这些瞬间发生在时间的踪迹从随时消失的绝对现在进入表达它们的媒体之时。”<sup>[13](P623)</sup>阿博特这段话是说从“绝对现在”进入“媒体表达”有个“瞬间性的”时间差，使现场也成为过去。不明白他是在说电子物理学还是感知神经学？况且，三页之后，这位叙述学家开始抱怨电子游戏的叙述，而且与“委员会会议、战斗、大会、有咖啡间歇的研讨会、滚石乐、派对、守夜、脱口秀”等等“无目的的折腾”，“反对叙事主导的一种无政府主义思想”，因为它们都“体现了一种对叙事已知性的烦躁不安”<sup>[13](P626)</sup>。我倒是觉得这些乱糟糟的论述倒是一种清晰的症状。这位

叙述学家似乎很难对付目前文化提出的任务。

叙述学家赖恩提出过叙述的定义有四个要素：“叙述再现包括一个设定在时间中的世界(背景)，居住着参与行动或发生(事件，情节)的个体(人物)，从而发生变化。”她又补充说：“叙述再现是读者在文本基础上建构的。”<sup>[18]</sup>也就是说，靠文本本身，无法自我确定为叙述。要靠读者在阐释文本基础上建构出背景、事件、人物、变化，那么，叙述文本本身中只是隐性地包含这些因素，在叙述的接受中才必须显现。赖恩对电脑的数字叙述特别感兴趣，因此，强调接受与互动，从这个角度考虑，她的定义有一定道理。叙述定义应当考虑整个叙述过程。

这个问题，牵涉到叙述意识的本质：胡塞尔着重讨论主体的意识行为，讨论思与所思的关联方式；利科着重讨论主体的叙述行为，讨论叙述与被叙述的关联方式。而叙述的接受如何相应地重现意图中的时间，成为他们留下最大的理论困惑。虽然，利科在三卷本巨作《时间与叙述》临近结束时声明：关于时间的意识，与关于意识的时间，实际上不可分：“时间变成人的时间，取决于时间通过叙述形式表达的程度，而叙述形式变成时间经验时，才取得其全部意义。”

本文建议：只要满足以下两个条件的思维或言语行为，都是叙述。即：1. 叙述主体把人物参与的事件组织进一个符号链；2. 这个符号链可以被接受主体理解为具有内在的时间和意义向度。

本文的这个定义，只要求叙述必须安排人物和事件，让接受主体能够把这些人物和事件“情节化”为有内在时间和意义向度的文本即可。究竟情节如何组成才成为有意义的，实际上并非符号链本身的特征所决定，意义是接受者重构方式的产物。

叙述主体可以把叙述放在任何媒介组成的，从而能被感知的符号链中。事件中的时间性——变化，以及这个变化的意义是在叙述接受者意识中重构而得到的：时间变化及其意义是阐释出来的，不是叙述固有的。

这个叙述的最简定义，不再提普林斯和费伦所说叙述必须是“重述”这个条件，也解除了对叙述的

各条修正限定,从而涵盖人类文化使用的各种叙述。

#### 四、叙述分类之一:虚构性与事实性

在这个定义的基础上,我们可以对广义的叙述进行几种最基本的分类。

任何叙述研究首先遇到的问题是虚构性与事实性(非虚构性)。事实性叙述不一定说出“事实”,但其期待接受者解读的方式是“事实性”的。所谓“事实”指的是内容的品格;所谓“事实性”指的是叙述的解读方式,这两者的区别至关重要:内容不受叙述过程控制,要走出文本才能验证,而解读方式却是叙述分析范围中的事。

有一个时期,“泛虚构论”曾经占领学界。提出这个看法的学者,大多是根据后现代主义的语言观:“因为所有的感知都是被语言编码的,而语言从来总是比喻性的,引起感知永远是歪曲的,不可能确切。”<sup>[19](P165-187)</sup>这个说法是过于笼统的,实际上引起很多争议。

如果对某些叙述的确切性有所怀疑,那与语言本身的“不透明本质”没有多少关系,而是虚构与非虚构体裁本身的建构要求。法律叙述、政治叙述、历史叙述,无论有多少“不确切性”,说话者是按照非虚构性的要求编制叙述,接收者也按照非虚构性的要求重构这些叙述。既然是事实性的:叙述主体必须对叙述“问责”。例如,希拉里在竞选中说她在波黑访问时受到枪手狙击,她在非虚构的叙述中做了虚构,她就必须在记者追问时对此负责。如果真真此事,那么,民众或许可以从希拉里的叙述中读出意义:“此人具有外交经验和勇气,堪当总统。”希拉里把叙述体裁弄错了,就不得不承受其伦理后果:哪怕不是有意撒谎,至少也是容易夸大其词,这就牵涉到是否具有总统品格这个伦理问题。《中国日报》环球在线消息 2007 年 2 月 5 日报道,希拉里做了个关于未来的叙述:“如果美国国会无法在 2009 年 1 月(下任美国总统上任)之前结束这场战争,我作为总统也将会让它结束。”这话是否虚构?如果从问责角度,可以说既是又不是虚构,因为 2009 年希拉里是否能成为总统是个虚拟的问题。可以说,所有的广告、宣传、预言、承诺,都超越了虚

构性/事实性的分野:它们说的事件尚未发生,因此是虚构;它们要人相信,就不可能是虚构。因此,这些关于未来的叙述,是一种超越虚构与非虚构分野之上的“拟非虚构性”叙述。之所以不称为“拟虚构性”,是因为它们绝对不希望接收者把它们当作虚构,不然它们就达不到目的。

当心理病人向医生陈说梦境或幻想,此时的叙述明显是虚构,但医生却必须把它们当作事实性的,而且叙述主体对这些叙述是部分负责的——它们在头脑中产生时,是事实性叙述,不是虚构性叙述,叙述主体有意讲述发生的事实,也期盼医生视之为“事实性”的。也就是说:它们叙述的内容是虚构的,但是接收方式却是非虚构的。

这样,我们可以把叙述按虚构性分成四种:小说、戏剧、电影、叙事诗、电子游戏等是虚构叙述;新闻、历史、法庭辩词是非虚构叙述;广告、宣传、预言、承诺是拟非虚构性叙述;而梦境与幻想是拟虚构性叙述。这个问题之所以重要,是因为接受者构筑的叙述意义必须有个最基本的“虚构性与事实性”分类。

这个分类中包含一个更加根本性的问题:虚构性叙述,在叙述主体之外,必然虚构一个叙述主体:讲话者(作者)只是引录一个特殊人物(叙述者)对另一个特殊人物(叙述接受者)所讲的故事,用来呈现给接收者(读者、听者等)。这内一层的叙述者对故事的态度可以是虚构性的,也可能是作为“事实性”的。由于被作者所抄录这个叙述架构是虚构性的,整个叙述就依然是虚构的。麦克尤恩的小说《赎罪》以及由此改编的电影,其魅力正在于叙述者布里尼奥的叙述,有的时候的确是“真实性”的,有的时候作为“真实性”的回忆出现,后来,叙述者出乎意料地承认是“虚构性的”。甚至,在《红楼梦》里也可以看到贾宝玉“梦游太虚幻境”的虚构性叙述,与秦可卿的暧昧关系的“事实性”叙述之混合。

虚构性叙述的主体,必然分化出虚构的叙述者;反过来说:如果叙述主体不分化,那就不可能是虚构,而必然是“事实性”的。这不是说此种叙述必然是真实的,而是说,如果此种叙述不真实,那就是

谎言，例如假新闻。而虚构性叙述从形式上就是“谎言”，因为无须讨论真假。“拍摄到华南虎”之所以是谎言，因为其体裁规定的叙述形式是事实性的。

### 五、叙述分类之二：文本媒介分类

文本的媒介可以成为叙述分类的原则。中文中“文本”这个术语特别麻烦：似乎必有文。西文 text 希腊词根原意为“编织”，其意义弹性就较大。任何文本必须通过人们能感知的媒介，反过来，表意的媒介可以是能够感知的任何东西。

特别应当强调的是：用来表意的都是替代性的符号，例如文字、图画、影片、姿势（例如聋哑语）、物件（例如沙盘推演）、景观（例如展览）。偶尔我们可以看到“原件实物”出现在叙述中，例如，展览会中展现的出土的真实文物，但是基本的原则是叙述必须用“再现”的符号媒介，而不是用课题实物：哪怕军事演习用实枪实弹“叙述”一个抵抗入侵的战斗进程，哪怕消防演习中真的放了一把火，也都是真实的替代品。哪怕是法庭上出示证物以“叙述”一桩谋杀案，也是一种提喻：这把手枪只是“曾经”用于发出杀人的子弹，放到法庭上时，已经不是当时状态的那把手枪。这样也就决定了一个基本原理：叙述本身把被叙述世界（不管是虚构性的，还是事实性的）“推出在场”。但在某些叙述（例如在电视的“现场转播报道”）中，“现在在场”性至关重要，那是阐释的“意义在场实现”，而不是客观世界的在场。“媒介”这个词的定义，就决定了它并非实物，只是在叙述中替代实物。

叙述最通用的媒介是语言：即文字与话语，语言是人类所有的符号体系中的超大体系。口头话语是人类最基本的叙述方式，而文字文本记录了人类大量的叙述；两者有根本性的区别：文字是记录性的，而记录文本是固定的文本，抄写—印刷技术的巨变，（不管是西方的纸草、羊皮，还是东方的龟甲、骨版、竹简、纸张），没有改变其基本的本质，一旦文本形成，它不会再变化。它的“成品”格局让我们不得不视这种文本为如琥珀中的虫子一般“历史地固定”了的叙述，它的意义流变只是在阐释中出现。只有近年出现的数字化书写与互动文本，才

发生了文本流变的可能——阅读时由于读者控制方式不同而发生变化的可能。这样就超出了传统文字叙述的边界。

口头讲述却是不断变化的，不仅语言文本难以固定，而且常常不是单媒介叙述，不管是收音机新闻广播，还是电视新闻，都附有大量“类语言因素”，语言本身之外的因素，例如口气、场合等，口头文本是变动不居的，每一次被表现，都会有所不同。自从现代技术加以录音固定化后，口头叙述开始具有较强的记录性，出现了固定文本。这就出现了与书面文本相反的变化。

在语言叙述之外，图像是最重要的叙述媒介。多媒介叙述一般都是以图像为主，例如电影、电视。这个问题似乎极为简单，但是心理符号——例如白日梦中的形象——不一定能落在有形媒介上，它是不成其为可感物质的“心像”构成的。我们的思索不可能脱离语言，但是日有所思或夜有所梦，主要由形象构成。所以，我在上面的叙述最简定义中称之为符号链，而不称之为“文本”。如果心理医生让我们说出梦中或心中的事，一旦形诸语言，这故事实际上与心中原先所梦或所思，会非常不同，叙述的“治疗功能”就在于这种语言转换。

心理学家如顿奈特，从认知科学提出：人的神经活动实际上是在不断地做“叙述草稿”，而“心灵”的发展实为此种能力的消长<sup>[10]</sup>。可以说，生活经验也是一种叙述材料，但不是“草稿”；生活经验不同于心有所思，它没有经过主体的选取。从这个意义上来说，心思或梦境，哪怕没有“说出来”，也已经是一种叙述。

心理叙述实际上“没有叙述对象”。它不能比之于日记：日记是有意给自己留作记录的，也就是说，叙述者明白地以自己为叙述接受者。在日记体小说中，框架超叙述的叙述接受者是另一个主体，因此，叙述本身不是自言自语。在真正的日记叙述中，日记的确是给自己讲故事。而所思所梦只是叙述可能的草稿，它没有完成讲述过程，是一种未能完成的表意：它有意义，甚至充满了意义，它因为意义而发生。但作为意义表达，它实际上甚至并不以

叙述主体自身为对象。因此,他只是一种很特殊的叙述,我想可以称之为“潜文本叙述”。可以说,潜叙述是任何叙述的基础,毕竟我们想的比讲的多了很多:讲出的只是冰山一角。

### 六、叙述分类之三:语态分类

第三种分类方式,恐怕是最复杂的,那就是语态。语言学家班维尼斯特在《一般语言学诸问题》中提出,语态的三种基本方式,具有传达表意的普世性:“任何地方都承认有陈述、疑问和祈使这三种说法……这三种句型只不过是反映了人们通过话语向对话者说话与行动的三种基本行为:或是希望把所知之事告诉对话者,或是想从对话者那里获得某种信息,或是打算给对方一个命令。”<sup>[20](P10)</sup>(黑体是笔者加的)他已经暗示了现象学的看法:讲述背后的主体关注,是一种“交互主体性”的关联方式<sup>①</sup>。

班维尼斯特说的三种“讲述”,讨论的不只是讲述行为,不只是讲述内容,更重要的是讲述人希望讲述接受者回应的意向,是贯穿说话人-话语-对话者的一种态度。他没有说这是三种可能的叙述形态,也没有说这三种句式隐含着不同的“时间向度”,有的叙述学者已经注意到语态模式在叙述学上的意义<sup>②</sup>,但是笔者至今没有看到在叙事研究中实质性的应用。

本文仔细检查各种叙述类型,以及它们的表意方式,发现叙述主体能够把他意向的时间向度,用各种方式标记在文本形式中,从而让叙述接受者回应他的时间关注。三种时间向度,在叙述中不仅是可能的,而且是必须的。没有这样的三种时间向度关注,叙述就无法对人的意识提供基本的语态方式。

观察当今文化中各种叙述体裁不同的内在时间向度,大致上可以作出以下的划分:

陈述式(过去向度叙述):历史、小说、照片、文字新闻、档案等;

疑问式(现在向度叙述):戏剧、电影、电视新闻、行为艺术、互动游戏、超文本小说、音乐、歌曲等;祈使式(未来向度叙述):广告、宣传、预告片、预测、诺言、未来学等。

上述三类叙述的时间区别,不在于被叙述事件

发生的时间:就被讲述的事件时间而言,各类叙述可以区别不大,甚至可以讲同一个故事。它们的真正区分在于叙述关注的时间方向。未来叙述眼光在将来:宣传叙述中的故事是为了“如何吸取过去的教训”,广告以“发生过的故事”诱劝可能的购买者。广告研究者告诉我们:这种意义不是广告灌输的,而是观众(爱好运动的少年)的意识构筑的。他们急需用幻想中的未来,实现自我的转换<sup>[21](P56)</sup>。而广告叙述必须构筑明确的未来向度。

未来叙述的最大特点是承诺(或是反承诺,即恐吓警告),这是叙述行为与叙述接受之间的意图性联系,而叙述的故事倒是灵活多变,从过去延伸到现在,再进一步延伸到未来。因此,“未来小说”不是未来叙述,未来小说发生在未来的过去,实际上是过去型叙述。其内容的未来性质,不能否定其叙述形式的过去性质。

只有很特殊的先锋小说可以是未来叙述,例如,杜拉斯的小说《绝症》,一步步指导读者如何追求某女士:这样做不会成功,那样做就会征服芳心。玛戈琳认为这种叙述,是“从结构主义范式向认知范式的转移”后出现的未来型小说,这个例子显然只是小说中的特例<sup>[15](P90)</sup>。

### 七、“现在时叙述”卷入的难题

现在时叙述,问题最为复杂,因为容易与过去时叙述混淆。很多人认为小说与电影相似,实际上它们相似之处在于内容,在于叙述的事件,两者的内在时间向度很不同:过去叙述给接收者“历史印象”(典型的体裁是历史等文字记录式的叙述);现在叙述给接收者“即时印象”(典型的体裁是戏剧等演示性文本)。

由于电视、电影已经成为当代文化中最重要叙述体裁,我们不得不首先讨论影视的现在时间品格。电影学家阿尔贝·拉菲提出:“电影中的一切都处于现在时。”<sup>[22](P18)</sup>麦茨进一步指出这种现在时的原因是:“观众总是将运动作为‘现时的’来感知。”<sup>[23](P20)</sup>画面的连续动作,给接收者的印象是“过程正在进行”。但是也有一些研究者有不同看法:戈德罗和若斯特认为电影是预先制作好的(已经制成胶卷,或

DVD),因此“电影再现一个完结的行动,是现在向观众表现以前发生的事”<sup>[24](P135)</sup>。所以,电影不是典型的现在叙述。他们认为“(只有)戏剧,与观众的接受活动始终处于现象学的同时性中”<sup>[24](P135)</sup>(黑体是笔者加的)。但是,最近也有叙述学家认为戏剧电影都是“重述”过去的事,它们与小说不同之处只在于“戏剧和电影不是一个故事的表现而是再现,这个故事作为手稿,脚本,小说,历史,神话或一个想法而现存于人们的头脑之中”<sup>[13](P624)</sup>。

看来,电影与小说在时间性上的区别,是个学界争论至今未休的大难题。本文的观点是:第一,戏剧与电影,因为它们都是演出性叙述,在意图性的时间方向上与小说等典型过去叙述有本质的不同。从文本被接受的方式上看,电影与戏剧的内在时间向度,没有根本的不同。也就是说,就意图的时间模式与被意图的模式关联而言,都具有“现象学的同时性”。说两者不同的学者,认为戏剧的叙述(演出)像口述故事,叙述人(演员)有临场发挥的可能,下文有相当大的不确定性,而电影是制成品,缺少这种不确定性。但是这种区别,不是接收者(不是很了解影视制作方式的人)所能直接感知的。对初次看某部电影的观众来说,被放映的文本,与被演出的文本,叙述方式都是演示式的,没有根本的区别。在叙述展开的全时段中,文本使接受者始终占有印象中的共时性。而直觉印象,对于现象学的时间观念来说,至关重要。但是电影与录音带类似,已经带有记录性,文本无法变更,因此其不确定性就大为降低。

各种演示叙述时间概念的关键是“不确定性”,是“事件正在发生,尚未有结果”的主导印象。演示,就是不预先设定下一步叙述如何进行,情节如何发展。正因如此,在演示性叙述中,一切意义必然是即时现场实现的,随时可能被后来的事件所修正。舞台上的叙述行为,与台下叙述接受之间的,确存在异常的张力。小说和历史固然有悬疑,但是因为小说内在时间是回溯的,不管什么情节,一切都已经写定,已成事实,已经结束。读者会急于知道结果,会对结局掩卷长叹,却不会有似乎可以参

与改变叙述的冲动。而或银幕上的叙述,介乎二者之间:这看来是媒介演变(电子化)给叙述研究添加的新难题。在今日的网上互动游戏与超文本(情节可由读者选择的动画或小说),更扩大了进程的不确定性:接受者似乎靠此时此刻按键盘控制着文本的发展,在虚拟空间中,“正在进行”已经不再只是感觉。康德称这种现时性为“现在在场”,海德格尔引申称之为“此刻场”<sup>[25](P235)</sup>。在现象学看来,内在时间不是客体的品质,而是意识中的时间性;而本文是说,叙述现在向度,不是叙述的固有品格,而是特定叙述体裁接受方式的固有程式,是叙述接受者构建时间意图性的综合方式。

与此类似,平面(纸面)新闻为过去叙述,其表意方式类同于历史;电视新闻为现在叙述,其表意方式雷同戏剧。同是新闻,内容往往相同,这两者的内在时间区分,更加微妙而不容易解释。

玛格丽特·莫尔斯在传媒研究一篇具有开拓性的论文中指出:在电视新闻或“现场报道”中,“新闻播音员似乎自然而然地与观众对话”。播音员好像不是在读新闻稿,而是在做实在的口头叙述。“这种做法有意混淆作为新闻从业人员的播音员,与作为发表意见的个人之间的区别”。电视观众会觉得播音员在直接对他说话,因为观众觉察到叙述行为本身,播音员启合的嘴唇“发出”新闻消息:“我们看到的讲述说出的时间,与(被叙述)信息本身的时间同步。”<sup>[26]</sup>

电视新闻的这种“同步”,大部分情况下只是假象。但是对于绝大部分观众,预录与真正的直播效果相同。社会学调查证。明:绝大部分观众认为新闻是现时直播的<sup>[27](P12-22)</sup>。

新闻实际上是旧闻,是报道已经发生了的事件,这一点在文字新闻报道中很明显,而电视播音的方式,给过去的事一种即时感,甚至如现场直播一样给人“正在进行因而结果不可预测”的感觉。电视新闻冲击世界的的能力,就在于它的现在时间性:它把叙述形式变成可以即时实现的时间经验。

“现在在场”是许多重大的公众关注的群体政治事件背后的导火线:电视摄影机的朝向,使叙述

的意图方向本身如此清晰,以至于意图叙述的事件果真应叙述意图在现场发生。“现在式”叙述发展的不确定性,诱导了被叙述事件朝预设意识形态的方向发展。此时,叙述主题(全球影视网)、叙述文本(处于政治事件中的被叙述者)和叙述接收者(所有的观众,包括上述叙述者与被叙述者自己),全部被悬挂在一个貌似不确定的空白之中,朝下一刻的不明方向不可阻挡地奔泻而去,而这个方向实际上是自我预设的。

例如,1997年英国王妃黛安娜不幸死亡引发的英国全民悲痛,发展成与英国王室的对抗情绪:在全世界媒体注视下,这种情绪愈演愈烈,而聚集在白金汉宫前的世界媒体,也几乎有意寻找发泄愤怒情绪的人采访(是采访更具有新闻价值),而被镜头注视的伦敦市民也明白镜头需要什么,情绪就更不控制。我不是说双方互相作假,我是说由于现在时叙述造成的下一步不可预测性,叙述主体的预设意图会变成被叙述内容:其结果是差一点弄成推翻王室的“黛安娜革命”。

时间的在场性就把预设意义,以我们的内心叙述方式强加给当今,“新闻事件”就变成一场我们大家参与的演出。预设意义本来只是各种可能中的一种,在电视摄影机前,却因为我们的注视而在场实现于此刻,其结果是被叙述加入叙述主体,而叙述主体叙述自己。

#### 八、叙述转向结束了吗?

叙述转向迫使我们叙述学扩容,新的广义叙述学必须能够涵盖所有被认为是叙述的新类型。这就迫使我们给予叙述新的定义,提出几种可能的分类,并且设法找出一些共同的规律。这样,每一种叙述似乎能在三分类中找到一个比较固定的位置。如:

小说:虚构,文字文本,过去向度;

广播新闻:非虚构,以语言为主渠道的复合文本,现在向度;

电视广告:拟非虚构,以画面为主渠道的复合文本,未来向度;

欲望之梦:拟虚构,以心像为主渠道的潜文本,

未来向度。

我列举的各种体裁,本来就是叙述,无人能否定它们是叙述,只不过没有进入学界法眼,一般认为过于简单,而只有小说,或许还有电影,才是叙述学值得为之努力一番的对象,其他叙述只需要简化小说叙述学就能理解,看来无须单独建立。经过叙述转向,叙述学就不得不面对已成事实:既然若干多体裁已经被公认为叙述,而且是重要叙述,那么叙述学就必须自我改造,即不仅要有能对付各种体裁的门类叙述学,也必须有能总其成的广义理论叙述学。门类叙述学,很多人已经在做,有时候与门类符号学结合起来做,应当说至今已经有很多成果。事实证明,门类叙述学绝不是“简化小说叙事学”就能完成的:许多门类的叙述学提出的问题,完全不是小说叙述学所能解答的。应当说,对“叙述转向”现实持否定态度的人也是有的。这些反对意见大部分出现于2000年之后,这就说明这是思想界对“既成说法”的一种平衡企图。

叙述学元老普林斯的说法很讽刺:“用‘叙述’代替‘解释’或‘论辩’,是为了听起来更具有试探性;用‘叙述’代替‘理论’、‘假定’或‘证据’,是为了听起来不那么科学死板;用‘叙述’代替‘意识形态’,是为了听起来不那么妄作判断;用‘叙述’代替‘信息’,是为了听起来不那么独断”。因此“叙述”成了万能代用语<sup>[28]</sup>;应当说,这是很敏锐的见解,但是某些基本术语成为通用语,并不是坏事。某些研究诗歌的学者认为这个局面有点不合理,因为强调故事性,诗歌就更加边缘化了。某些文字只是说“叙述转向”可能过分了,例如,2000年,索特维尔提出“反对叙述”<sup>[29]</sup>;2004年,阿特金森认为医学中的“叙事转折”转进了一条死胡同<sup>[30]</sup>(P325-343),等等。甚至叙述学家费伦都承认有可能已经出现了包打天下的“叙述帝国主义”。

在这一片反思的号召中,叙述转向似乎在受到质疑。叙述转向对中国学界的冲击尚未开始,就讨论其结束,似乎是个悖论。但是,任何范式一旦形成,不可避免会引发挑战。既然学术界至今没有人能系统地提出反对意见和替代范式<sup>⑧</sup>,叙述转向及其后果,

首先应当得到充分的总结,而对叙述学界来说,建设一门广义叙述学,已经是迫在眉睫的任务。

#### 注释:

①胡塞尔对“交互主体性”的解释是:“我们可以利用那些在本己意识中被认识到的东西来解释陌生意识,利用那些在陌生意识中借助交往而被认识到的东西来为我们自己解释本己意识……我们可以研究意识用什么方式借助交往关系而对陌生意识发挥‘影响’,精神是以什么方式进行纯粹意识的相互‘作用’。”(《胡塞尔文集》,倪梁康选编,上海三联书店,1997年,第858-859页)。  
②胡亚敏在她的《叙事学》一书中引用了班维尼斯特这段话,但是没有扩展应用。乌里·玛戈琳也提到“未来时叙述”与“条件式、祈愿式、义务式”等句型有关,但是她与“现在时”、“进行时”等时态混合在一道讨论(戴维·赫尔曼主编的《新叙事学》,第91页)。  
③有个自称为“游戏学”(ludology)的心理学新学派,提出“潜入游戏法”,以代替叙述学派(Narratologists)的外部观察法。见Noah Wardrip-Fruin所编*First Person: New Media as Story, Performance and Game*一书中收的部分文字,其中称叙述派为“叙述帝国主义”(Narratological Imperialism)、“学界殖民主义”(Academic Colonialism),甚至“故事拜物狂”(Story Fetishism)。

#### 【参考文献】

[1] Jean-Francois Lyotard, *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979. [2] Jean-Paul Sartre, *Nausea*. New York: Penguin Modern Classics. [3] Roland Barthes, “Structural Analysis of Narratives”, *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag, New York: Hill & Wang. [4] Jerome Bruner, “Life and Narrative”, *Social Research*. 54, 2007. [5] Jerome Bruner, “The Narrative Construction of Reality”, *Critical Enquiry*. 18. [6] David Olson, Jerome Bruner: *The Cognitive Revolution in Education Theory*. Continuum, 2007. [7] 侯怀银, 王震. 论教育研究的叙事学转向[J]. 教育理论与实践, 2006, (6). [8] Rory O’Connor, “Shoot the Messenger”, *Mediachannel*. New York, November 11, 2004. [9] Michael Mateas and Pjoebe Sengers (eds), *Narrative Intelligence*. New York: John Jameson, 2003. [10] Daniel Dunnett, *Kinds of Minds: Understanding Consciousness*. Basic Books, 1996. [11] Roger King, “Narrative, Imagination,

and the Search for Intelligibility in Environmental Ethics”, *Ethics and the Environment*. Vol. 4, No. 1, 1999. [12] D. E. Polkinghorne, “Narrative Configuration in Qualitative Analysis”, in *Life History and Narrative*, eds. J. A. Hatch and R. Wisniewski, London: Falmer, 1995. [13] James Phelan等主编. 当代叙事理论指南[C]. 北京:北京大学出版社, 2007. [14] Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989. [15] (美) 戴卫·赫尔曼. 新叙事学[M]. 北京:北京大学出版社, 2002. [16] 费伦. 文学叙事研究的修辞美学与其他论题[J]. 江西社会科学, 2007, (7). [17] Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*. Aldershot: Scolar Press, 1988. [18] Marie-Laure Ryan, “Beyond Myth and Metaphor: The Case of Narrative in Digital Media”, *The International Journal of Computer Game Research*. vol. 1, no. 1, July 2001. [19] Marie-Laure Ryan, “Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality”, *Narrative*. 5: 2, 1997. [20] Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*. Coral Gable: University of Miami Press, 1971, p. 10. [21] Judith Williamson, *Decoding Advertisements*. London: Marion Boyars, 1978. [22] Albert Laffay, *Logique du Cinéma: Création. et Spectacle*. Paris: Masson, 1964. [23] (法) 麦茨. 电影语言: 电影符号学导论[M]. 刘森先, 译. 台北: 远流, 1996. [24] (加) 安德烈·戈德罗, (法) 若斯特. 什么是电影叙事学[M]. 北京: 商务印书馆, 2005. [25] Martin Heidegger, *Contributions to Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, 1999. [26] Margaret Morse, “The Television News: Personality and Credibility”, (ed.) Tania Modleski, *Studies in Entertainment*. Bloomington: Indiana University Press, 1986. [27] Fanie Feure, “The Concept of Live Television: Ontology as Ideology”, (ed.) E. Ann Kaplan, *Regarding Television*. Frederick MD: University Publication of America. [28] Marie-Laure Ryan, “Toward a Definition of Narrative”, *Cambridge Dictionary of Narratology*. [29] Crispian Sartwell, *End of Story: Toward an Annihilation of Language and History*. Albany: SUNY Press, 2000. [30] Paul Atkinson: “Narrative Turn or Blind Alley”, *Qualitative Health Research*. 7.

【责任编辑:龙迪勇】

# “叙述转向”之后:广义叙述学的可能性与必要性

作者: 赵毅衡, Zhao Yiheng  
作者单位: 四川大学文学与新闻学院, 四川成都, 610064  
刊名: 江西社会科学 PKU CSSCI  
英文刊名: JIANGXI SOCIAL SCIENCES  
年, 卷(期): 2008 (9)  
被引用次数: 6次

## 参考文献(33条)

1. Jean-Francois Lyotard La Condition postmoderne:Rapport sure le savoir 1979
2. Jean-Paul Sartre Nausea
3. Roland Barthes Structural Analysis of Narratives
4. Jerome Bruner Life and Narrative 2007
5. Jerome Bruner The Narrative Contruaction of Reality
6. David Olson;Jerome Bruner The Cognitive Revolution in Education Theory 2007
7. 侯怀银;王霞 论教育研究的叙事学转向[期刊论文]-教育理论与实践 2006(06)
8. Rory O' Connor Shoot the Messenger 2004
9. Michael Mateas;Pjoebe Sengers Narrative Intelligence 2003
10. Daniel Dunnett Kiads of Minds:Understanding Consciousness 1996
11. Roger King Narrative, Imagination, and the Search for Intelligibility in Environmental Ethics 1999(01)
12. D. E. Polkinghorne Narrative Configuration in Qualitative Analysis 1995
13. James Phelan 当代叙事理论指南 2007
14. Richard Rorty Contigency, Irony, and Solitarilty 1989
15. 戴卫·赫尔曼 新叙事学 2002
16. 费伦 文学叙事研究的修辞美学与其他论题[期刊论文]-江西社会科学 2007(07)
17. Gerald Prince A Dictionary of Narratology 1988
18. Marie-Lanre Ryan Beyond Myth and Metaphor:The Case of Narrative in Digital Media 2001(01)
19. Marie-Laure Ryan Postmodernism and the Doctrine of Panfictionulity 1997
20. Emile Benvesniste Problems in General Linguistics 1971
21. Judith Williamson Decoding Advertisements 1978
22. Albert Laffay Logique du Cinéma:Création. et Spectacle 1964
23. 麦茨;刘森先 电影语言:电影符号学导论 1996
24. 安德烈·戈德罗;[法]若斯特 什么是电影叙事学 2005
25. Martin Heidegger Contributions to Philosophy 1999
26. Margaret Morse The Television News:Personality and Credibility 1986
27. Fanie Feure The Concept of Live Television:Ontology as Ideology
28. Marie-Laure Ryan Toward a Definition of Narrative
29. Crispan Sartwell End of Story:Toward an Annihilation of Language and History 2000
30. Paul Atkinson Narrative Turn or Blind Alley

31. [倪梁康](#) [胡塞尔文集](#) 1997
32. [戴维·赫尔曼](#) [新叙事学](#)
33. [Noah Wardrip-Fruin](#) [First Person:New Media as Story,Performance and Came](#)

#### 本文读者也读过(10条)

1. [赵毅衡](#) [欧洲:破碎之美](#)[期刊论文]-[新一代](#)2008(7)
2. [赵毅衡](#) [破碎之美](#)[期刊论文]-[视野](#)2008(5)
3. [赵毅衡](#), [ZHAO Yi-Heng](#) [单轴人:后期现代的符号危机](#)[期刊论文]-[学习与探索](#)2010(4)
4. [赵毅衡](#) [我们需要补一个“语言转折”吗?——形式文论在中国六十年](#)[期刊论文]-[西南民族大学学报\(人文社科版\)](#) 2009, 30(9)
5. [赵毅衡](#) [中国侨居者的外语文学:“获得语”中国文学](#)[期刊论文]-[西南民族大学学报\(人文社科版\)](#) 2008, 29(10)
6. [赵毅衡](#) [生死关头“您先请”](#)[期刊论文]-[文化博览](#)2005(10)
7. [赵毅衡](#) [了不得的“中国式自夸”](#)[期刊论文]-[冶金企业文化](#)2005(2)
8. [赵毅衡](#), [Zhao Yiheng](#) [两种经典更新与符号双轴位移](#)[期刊论文]-[文艺研究](#)2007(12)
9. [赵毅衡](#) [读者](#)[期刊论文]-[语文教学与研究\(学生版\)](#) 2007(2)
10. [赵毅衡](#) [敦煌书写](#)[期刊论文]-[西北成人教育学报](#)2010(2)

#### 引证文献(6条)

1. [伏飞雄](#) [从叙述学发展史看建立“广义叙述学”的必要性](#)[期刊论文]-[当代文坛](#) 2011(6)
2. [钟杰](#) [莎士比亚《哈姆莱特》的戏剧叙事](#)[期刊论文]-[湖州师范学院学报](#) 2010(4)
3. [徐强](#) [跨媒介叙事研究的范例——从《小说与电影中的叙事》看雅各布·卢特的叙事学研究](#)[期刊论文]-[江西社会科学](#) 2011(1)
4. [马明奎](#) [叙述话语及其存在方式](#)[期刊论文]-[江西社会科学](#) 2010(7)
5. [董乃斌](#) [论中国文学史抒情和叙事两大传统](#)[期刊论文]-[社会科学](#) 2010(3)
6. [卢红芳](#), [高晓玲](#) [故事世界:跨越与互动——跨媒介视域下的数码叙事](#)[期刊论文]-[河南社会科学](#) 2010(6)

本文链接: [http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical\\_jxshkx200809005.aspx](http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_jxshkx200809005.aspx)

## “符号学研究”笔谈(共三篇)

编者按：符号学研究的是人类如何表达意义的，因为任何意义活动都必须通过符号。人时时刻刻在自己的存在中追求意义。而一个社会追求意义的符号活动之总集合，就是我们天天浸泡在其中的“文化”。因此，符号学，就是研究文化规律的学问。本期选编了三篇笔谈：赵毅衡的《广义符号叙述学：一门新兴学科的现状与前景》从符号学角度审视叙述学这门历史悠久的学科，试图把两门学科结合起来；饶广祥的《广告符号学研究现状与发展》试图用符号学把广告研究这样一门强调实践的学科加以学理化；陆正兰的《流行歌曲：性别符号学研究的一个特殊领域》则用符号学讨论当代流行文化现象中复杂的性别问题。它们各自处理文科完全不同的题材，解决完全不同的问题，但是合起来它们显示了符号学的巨大弹性和解决不同问题的潜力。符号学在中国近年兴起成为显学，意味着文科学者手中有了一件犀利的手术刀，文科研究不再是材料的收集整理，专家不再是能说会道的读者观众。我们对文化问题的讨论，就能进入根本规律。

# 广义符号叙述学：一门新兴学科的现状与前景

□ 赵毅衡

**摘要：**符号叙述学是符号学的一个分支，也是叙述学发展的新方向。符号叙述学研究的对象是所有各种“讲故事”的符号文本，因此又可以称作广义叙述学。近年发生的大规模“叙述转向”使当代文化出现深刻的“叙述化”，迫使叙述学离开以小说研究为基本模式的传统叙述学与“后经典叙述学”，一门广义的符号叙述学已经呼之欲出。本文提出一种“最简叙述”定义，依据事实性/虚构性、媒介种类、内在时间意向这三个分类标准，把所有的叙述做了大致分类，最后提出了符号叙述学必须解决的一些最基本问题。

**关键词：**符号叙述学 广义叙述学 叙述 事实性 虚构性

**中图分类号：**I206 **文献标识码：**A **文章编号：**1009-5675(2013)03-191-05

### 一、符号学与叙述学的关系

符号叙述学，就是广义叙述学(general narratology)，就是研究所有可以用来讲故事的符号文本的共同规律。简历这

样一门学科，一方面是符号学学理的非功利彻底性本身的要求：任何理由都不能使符号学家在一个课题前退缩；另一方面，却也是当代文化发展的实际需要：小说的影响力已经在衰退，某些精美的形式(例如短篇小说)几乎与诗歌一样濒

\* 基金项目：四川大学中央高校基本科研业务重大项目“广义叙述学的理论基础及其在各种媒介中的应用”(skqy201301)成果之一。

作者简介：赵毅衡，四川大学文学与新闻学院教授，博士生导师，四川成都，610000。

危。而电影、电视、广告、广播新闻、游戏、体育、梦幻等等各种各样叙述形式,在我们的生活中越来越重要。

符号是用来传达意义的,符号学讨论所有的意义表达与理解方式,讨论其共同规律。但是符号学必须对人类意义活动的多样性保持谦卑态度:某些领域虽然明显在使用符号,符号学对之不一定能有太多的助益。如地质勘探,地震预测;如风水堪舆,中医经络:它们各有系统而严格的专业知识训练。

另一方面,某些理应从属于符号学的领域,发展极快,自成系统,此时符号学应当乐观其成。最明显的例子是语言学:语言是人类所用符号体系中最大的最复杂的体系,索绪尔与巴尔特甚至为语言学与符号学谁主谁从有过一番隔阴阳两界的争论。正因为语言这对象过大,语言学单独成为学科,符号学转而更注意打通语言与其他符号体系。

另一个类似的学科是叙述学:叙述是人类组织个人生存经验和社会文化经验的普遍方式。学界很早就注意到叙述的普遍性。所有的符号文本可以分成两种:包含情节的叙事,不包含情节的陈述。法国哲学家利奥塔(Jean Francois Lyotard)首先区分所有的知识为“叙事知识/科学知识”两种;<sup>[1]</sup>政治哲学家罗蒂(Richard Rorty)把所有的哲学命题分为两种“分析哲学”与“叙事哲学”。<sup>[2]</sup>其后,十位哲学家就这个问题的讨论合成一本文集《分析哲学与叙事哲学》。<sup>[3]</sup>普林斯则把所有文字段落分为“评述”(commentary)、“描述”(description)、“叙述”(narrative)三种。<sup>[4]</sup>布鲁纳对此有比较清晰的讨论:“有两种认知功能,两种思维方式,为了整理经验,建构现实,说服对方,有两种完全不同的方式:论述(arguments)试图说服人相信一个‘真相’,叙述(stories)试图说服人接受一个‘似真’(lifelikeness)。”<sup>[5]</sup>

许多学者同意叙述学是符号学的一个分支:卡勒认为“叙述分析是符号学的一个重要分支”;<sup>[6]</sup>查特曼认为,“只有符号学才能解决小说与电影的沟通问题”。<sup>[7]</sup>因此,叙述学就是关于叙述的符号学。

符号学界很早觉察到一般叙述研究是符号学应当承担的任务:格雷马斯与库尔泰等人早在七十年代初就已经尝试建立一般叙述语法。利科对叙述中的时间性的研究,丹图对叙述与认识能力的研究,试图从哲学上处理叙述的一般规律。叙述学界也明白这两者的关系:巴尔很早指出有两种叙述学“文学叙述学属于诗学,非文学叙述学属于文本学”;里蒙-基南认为对后者更准确的说法应当是“非文学叙述学属于符号学”;恰特曼则指出:要说清小说与电影的异同,只有依靠一种“广义叙述学”。<sup>[8]</sup>

## 二、叙述转向

最近几十年,当代文化中出现了声势浩大的“叙述

转向”(Narrative Turn)这个大潮,始自七八十年代的历史学。海登·怀特出版于1973年的《元史学》,开创了用叙述化改造历史学的“新历史主义”运动。此后,冈克,格林布拉特,丹图等人进一步推动,造成了一个影响深远的运动。然后,叙述转向在心理学、教育学等学科大规模出现。社会学开创了记录叙述方式的社会学新研究法。叙述转向对社会调查和救助领域冲击极大。

叙述转向在法学中的发生,应当说是最令人吃惊,因为法律一向以“依据事实量刑”为己任。叙述转向在政治学中的发生,使政治策略从由政治天才掌握的复杂韬略,变成具有操作性的方法。叙述转向最终在医学中发生:讲故事被证明有治疗作用。叙述转向在90年代终于形成声势,开始出现从哲学方面综合研究各种叙述的著作。

叙述转向在不同的学科重点不同:在历史学,是用叙述分析来研究对象;在社会学和心理学,主要是把人的叙述作为研究对象;在医学、法学、政治学中,主要是用叙述来呈现并解释研究的发现。

经过叙述转向,叙述学就不得不面对已成事实:既然若干种体裁已经被公认为叙述,而且是重要叙述,那么叙述学必须自我改造:不仅要有能对付各种体裁的门类叙述学,也必须有能总其成的广义叙述学。门类叙述学,有时候与门类符号学结合起来做,应当说至今已经有很多成果。但是门类叙述学绝不是“简化小说叙事学”就能完成的:许多门类的叙述学提出的问题,完全不是小说叙述学所能解答的。自囚于小说叙述学,就无法适用于这些体裁。因此,符号叙述学不得不特别重视小说之外的叙述体裁。近年,国际学界都感觉到这任务已经迫在眉睫,不约而同地做出应对:国际“叙述文学研究协会”,于2009年改名为“叙述研究学会”(ISSN);而欧洲叙述学网络(ENN)于去年出版了大规模的网上版“活的叙述研究词典”(Living Handbook of Narratology),鼓励各界学者参与补充扩容。

近年来已有一些学者提出新的想法,逐渐逼近了这样一门符号叙述学,瑞恩提出新的媒介(尤其是电子游戏)要求“跨媒介叙述学”。<sup>[9]</sup>中国学者也开辟了叙述学的一系列新阵地:例如青铜器铭文与图案叙述,《礼记》建筑叙事、牌坊叙事、缙绅叙事等,一门广义符号叙述学已经呼之欲出。

符号学界很早觉察到一般叙述研究是符号学应当承担的任务,因为一般叙述学即是符号叙述学。<sup>[10]</sup>格雷马斯与库尔泰等人早在七十年代初就已经尝试提出“一般叙述语法”。利科对叙述中的时间性的研究,<sup>[11]</sup>丹图对叙述与认识能力的研究,<sup>[12]</sup>从哲学层面考察了一般叙述的本质特征。

因此,所谓“后经典叙事学”依然以小说叙事学为核心,只是从各种其他叙述“汲取养分”。而本文的看法正相反: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,在广义叙述学建立之后,将会是小说叙述学“比喻地使用广义叙述学的术语”。

### 三、最简叙述定义

几乎所有的符号都可以用来叙述,即讲故事,但是讲述方式会因不同体裁变异极大:一次忏悔,与一个广告、一场比赛、一次幻觉,几乎没有任何可比性,没有共同点。但是它们既然都在讲故事,就有共同的本质特征。

叙述化,就是在一个文本中加入叙述性,也就是把一个符号文本变成叙述文本。本来,任何符号文本必须满足以下两个条件:

1. 一些符号被组织进一个符号组合中;
2. 此符号组合可以被接收者理解为具有合一的时间和意义向度。<sup>[13]</sup>

这个定义虽然短,实际上牵涉两个过程六个因素:一定数量的符号被组织进一个组合中,让接收者能够把这个组合理解成有合一的时间和意义向度。在符号表意过程中,接收者是必需的环节,而符号发送者却不一定必须有。

叙述的最基本定义,只是在这个定义上加上一条:这个符号组合必须有情节,情节既是叙述文本符号组合方式的特点,也是叙述文本的接受理解方式。由此,只要满足以下两个条件的符号文本,就是叙述,它包含两个“叙述化”过程:

1. 有人物参与的变化,即情节,被组织进一个符号组合;
2. 此符号组合可以被接收者理解为具有时间和意义向度。<sup>[14]</sup>

这两个叙述化过程之有无,把所有的符号文本,分成“陈述”与“叙述”两种。两者的区别是:叙述的对象是“情节”,即有人物参与的变化。如果文本没有写到变化,或是写到变化而不卷入人物,即是陈述而不是叙述。<sup>[15]</sup>上述定义中的所谓“人物”不一定是人格;动物,甚至物,甚至概念,只要“拟人”,都可以是“人物”,例如在童话中,在广告中。动物一般不具有人类的主体意志特征,哪怕描述动物经历了某事件(例如在描述生物习性的科学报道中)也不能算叙述,而是陈述。叙述中的“人物”必须是“有灵之物”,也就是说,他们对所经历的变化,具有一定的经验能力,并且能做出具有一定的伦理意义的行为或感受。如果广告中描述的熊猫,为某种伦理目的(例如保护人类的环境),对某种变化(例如山上不长竹子了)感到痛苦,这熊猫就是“人物”,这段文本(例如生态公益广告)就是叙述。如果只是描述熊猫因环境而落入濒危状态,则是一个陈述。

应当承认:不少论者的“最简叙述”定义,没有涉及人物这个必要元素。例如语言学家莱博夫的定义“最简叙述是两个短语的有时间关系的序列”;<sup>[16]</sup>哲学家丹图的定义:叙述事件包含以下序列:在第一时间  $x$  是  $F$ ;在第二时间  $H$  对  $x$

发生了;在第三时间  $x$  是  $G$ 。<sup>[17]</sup>这两个定义没有把叙述局限于“有灵之物”,如此定义的叙述显然可在科学中找到,例如实验报告。也有一些论者认为叙述必须有物,不然叙述与陈述无从区分。把描述“无人物事件变化”的机械功能、化学公式、星球演变、生物演化、生理反应的文本也能视为叙述,叙述研究就不再有与科学对立的人文特点,而人文特点是叙述研究的基础。

为什么人物会影响文本的本质?因为人物(人与拟人)具有主观性,给叙述文本带来极大的不确定因素,从而读者能对人物的主观意义行为有所理解,有所呼应。而科学或日常的陈述无须读者做二次叙述,只需要对应理解。

丹图的定义只写到时间中的事态变化,没有说明这个变化发生在何处:如果这变化发生在自然状态中,在直接经验中,就不是叙述;叙述只存在于符号再现中。火山爆发不是叙述,目击火山爆发也不是叙述,用任何一种符号再现出来才是叙述。而莱博夫的定义要求了是在“语句”中,又过窄。任何可以用来再现的符号文本,都可以用来叙述,但叙述也只出现与符号再现之中。

不仅如此,两人都没有提到,时间变化及其意义不是客观存在与文本之中的,而是解释出来的,是在文本接收者的接受中归纳出来的。例如闭路电视的图像不是叙述,某段闭路电视被解释为“出事了”才是叙述。

### 四、符号叙述学的基本问题范畴

符号叙述学的考察应当从符号学的符形、符义、符用三个分科出发,但是重点更在符用学,也就是看叙述文本的使用语境,以及如何卷入文本的接收方式。

本文提议把全部各种叙述体裁,按叙述者的形态变化,以及媒介性能,分成五个类别:

1. “事实性”叙述(历史、新闻、庭审、汇报、揭发、忏悔等)(包括亚类“拟实在性未来叙述”诺言、预测算命、宣传、广告等);
2. 记录性虚构叙述(小说、叙事诗、连环画、壁画等);
3. 演示性叙述(电影、电视、戏剧等);
4. 参与式互动叙述(游戏、比赛、电子游戏等);
5. 梦叙述(梦、白日梦、幻觉等)。

这是五种完全不同形态的叙述体裁,其大类的排列,是从叙述者极端个人化到叙述者极端框架化。任何叙述必然有一个叙述者作为文本发出人格,叙述者的首要任务是从底本的备选细节中,选择一部分构成文本。

事实性叙述只是“有关”事实,却很难说是在说出“真相”,其叙述者与(执行)作者合一,作者必须对叙述内容负责。当然他说的可能谎言,他也可能翻案,但是翻案本身就说明这叙述式“事实性”的。而在虚构性叙述(小说,故事片等)

中的叙述者是发出者构筑的一个虚拟人格,作者只是“引录”这个特殊人物(叙述者)对另一个特殊人物(受述者)所讲的“事实性”叙述。在非语言符号叙述(例如影视、图像、电子游戏中),叙述主体变得相当抽象,它是整个叙述架构形成的集体人格,即“演示框架”。这种局面,可以称为叙述者的“框架-人格二象”。<sup>[18]</sup>

虚构性/事实性是任何叙述研究首先要处理的问题,它并非纯然是文本品质,而更是符号文本发出主体与接受主体的关联方式。事实性叙述(如历史、新闻、法庭辩词等)期待接收者视之为在叙述事实,接收者则可以要求叙述人对事实性承担责任;虚构性叙述(如小说,故事影视,戏剧,游戏等)公开说明所述为虚;而广告、预言等,则是“拟事实性”叙述。

内在时间向度,是叙述主体期待接受主体认知的意图的时间方向。话语的意图方向对应三种“语态”:过去向度着重记录(历史、小说等),类似陈述句;现在向度着重演示(戏剧、游戏等),结果悬置,类似疑问句;未来向度着重说服(广告、预言等),类似祈使句。三者的区别,在于叙述意图与期待回应之间的联系方式。

以戏剧为典型的各种“演示叙述”,主导时间特征是“事件正在发生”。电影与戏剧的内在时间向度,给接收者的印象是事件发生与接收共时;在网上互动游戏与网络超文本中,接收者似乎手中控制着事件发展,更扩大了这种“待决”张力。在直播电视新闻中,现时在场性最为明显:新闻本是讲述已经发生的事件,而电视直播叙述方式给人“事态尚在发展中,结果未知”的强烈感觉,电视新闻对当代世界的冲击,正在于此。

任何文本都有文本身份,即文本的文化资格、社会地位、体裁范畴等,这些文本身份需要一个拟主体作为价值支撑。接收者很难处理真实叙述主体的“他者之心”,而一旦构筑起来这样一个隐含的拟主体,即普遍隐含作者,便可以通过它统摄文本意义解释。由此引向可靠/不可靠叙述:一旦接收者发现叙述文本因各种原因不可接受,传达只能中断。但如果接收者穿透叙述文本的不可接受表象,找出背后隐藏的意义,他依然可以超越文本表面理解此叙述。不可靠叙述期盼接收者的穿透性解释,可以出现于各种符号叙述文本。<sup>[19]</sup>

可能世界与虚构世界,任何叙述世界,不管是事实性还是虚构性,都是一种介于实在经验世界,可能世界,与不可能世界之间的符号构筑,但它们必须与“真实世界”有一定的关联,因此在人类经验认可的相关背景上有若干“锚定”点。锚定点的数量和“具体程度”可以有很大差异,此种差异决定了不同叙述题材的差别,不同文本的“风格”,决定了叙述世界与经验世界的距离。

既然叙述是一种符号表意行为,就可以在符号学基础上,从一般符号叙述的大范围出发,找出它们共同规律与分

类特征,一门有用的符号叙述学不仅必须归纳总结得出原理,还必须进一步在一个个体裁中验证,以证明其有效性,并且显示这些原理的各种变异可能。

在当代文化剧变压力下,符号学和叙述学都面临一场革命性的变化,符号叙述学集中处理两个学科的结合部,希望在学科融合上做出一些贡献,为理解当代文化提供一个新的角度。符号叙述学试图在一般叙述的共性背景上重新理解传统体裁(小说、电影)的特征,同时也为被叙述学与符号学忽略的叙述体裁(新闻、广告、游戏、体育等)提供一个学理化的研究模式。建设一门广义叙述学,是符号学界与叙述学界都没有能成功地面对的任务。当代文化的叙述转向发生后,这个任务已经迫在眉睫。本文能做到的,只是提出这个任务,并且试图勾勒出最基本的框架。

这个工作任重而道远,却是世界符号学运动不得不完成的任务。

#### 注释:

[1]利奥塔:《后现代状况:关于知识的报告》,湖南美术出版社1996年版,第74页。

[2]Richard Rorty. *Analytic Philosophy and Narrative Philosophy*, University of California, Irvine Libraries. Special Collections and Archives. Critical Theory Archive. Irvine, California, 2003.

[3]Analytic Philosophy and Narrative Philosophy, eds. Tom Sorell and G. A. Jagers. New York: Oxford University Press, 2005.

[4]Gerald Prince. *Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press, 2003.

[5]Jerome Brunner. *Actual Mind, Possible Words*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1986, p30.

[6]Jonathan Culler. In *Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca: University of Cornell Press, 1981, p186.

[7][8]Seymour Chatman. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, 1978, p2, p3.

[9]Marie-Laure Ryan. *Avatar of Story*. University of Minnesota Press, 2006.

[10]Noth, Winfred. *A Handbook of Semiotics*. University of Indiana Press, 1995, p367.

[11]Paul Ricoeur. *Time and Narrative*, 3 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1984-88.

[12]Arthur Danto. *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press, 1985.

[13]赵毅衡:《符号学:原理与推演》,南京大学出版社2011年版,第23页。

[14]菲歇对叙述的定义:“具有序列的符号性行为-词语与/或时间,对于生活在其中的,讲述以及解释的人具有意

义”(Fisher, Walter. *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. U of South Carolina Press, 1987)与我的定义有点相近。具体的分歧下面会一一谈到。

[15]关于这个定义的详细讨论,见赵毅衡“‘叙述转向’之后:广义叙述学的可能性与必要性”《江西社会科学》2008年9期,31—41页。

[16]William Labov. *Language in the Inner City*. Univ

of Pensilvania Press, 1972, p360.

[17]Arthur C Danto. *Analytical Philosophy of History*. Cambridge Univ Press, 1965, p236.

[18]参见赵毅衡:《叙述者的广义形态:框架-人格二象》,《文艺研究》2012年第5期。

[19]参见赵毅衡:《身份与文本身份,自我与符号自我》,《外国文学评论》2010年第2期。

责任编辑:禹兰

# 流行歌曲:性别符号学研究的一个特殊领域\*

□ 陆正兰

**摘要:**流行歌曲作为当代文化中影响力最大的体裁之一,曲折地映现了当代文化的很多观念。流行歌曲文本性别性比其他艺术体裁更容易被遮蔽。中国流行歌曲有其不同于特殊的性别文化生成和传播机制,在传统观念、商业机制和当代情感的多重合力中,更能反映出当代社会新的性别伦理关系诉求,从而也深刻影响着当代性别文化的建设。

**关键词:**流行歌曲 性别研究 传播

**中图分类号:** I206 **文献标识码:** A **文章编号:** 1009-5675(2013)03-195-05

性别符号学研究,在中国学界,乃至在世界范围内,理论成果相当丰富,成为性别研究的新的突破口。<sup>[1]</sup>对当代流行歌曲的社会学和传播学研究,在国内外学界和评论界已经有不少的成果。但这两者的交叉之处——流行歌曲作为性别符号的传播研究——却仍是一个空白。而这个空白亟待当代学界给予足够研究,正如卓菲娅·丽萨指出:“音乐文化的整体是有许多过程和现象构成的,忽视了哪怕其中的一个领域也会歪曲你所研究的那个历史时期的面貌。”<sup>[2]</sup>流行歌曲正是这样一个容易被认为文化上简单的领域。

人类文化是一种性别文化。文化中的各种符号表意方式,因为表意中的主体站位,不可避免地渗透了“性别性”,即性别意识。然而,在各种艺术门类文本中,性别性的清晰程度并不一样。性别性最明显的是流行歌曲,流行歌曲大部分是“直抒胸臆”的情歌,最复杂的也是歌曲,因为其感情表达与

社会心理的关联相当曲折。

尤其在当代中国,现代传媒技术促进文化迅猛发展,当代流行歌曲影响力之深广,其生产和接受卷入的各种主体关系,透露的性别问题也更为复杂,它们曲折地映现了当代文化的许多观念。然而,歌曲的文本性别性比其他艺术体裁更容易受到遮蔽。当代流行歌曲有其特殊的性别生成和传播机制,并形成了性别文化的另一种场域。对其所建构的性别文化,显示出自身的特点,无法套用中西方性别研究的现成结论。

## 一、流行歌曲“文本性别身份”分类

文学文本的性别身份划分,一直是当代批评理论的重大问题,因为它是文学性别研究的主要对象。对“女性文学”这一性别文本的界定,学界讨论很多,却没有达到一种共识。至

\* 基金项目:“新世纪优秀人才支持计划”(NCET),四川大学2013年中央高校基本科研项目学科前沿与交叉创新课题“中国当代歌词文化的符号学分析”成果之一。

作者简介:陆正兰,四川大学文学与新闻学院教授,硕士生导师,四川成都,610064。

作者: 赵毅衡  
作者单位: 四川大学文学与新闻学院 四川成都, 610000  
刊名: 湖南社会科学 PKU CSSCI  
英文刊名: Social Sciences Hunan  
年, 卷(期): 2013(3)

## 参考文献(18条)

1. 见利奥塔 后现代状况:关于知识的报告 1996
2. Richard Rorty Analytic Philosophy and Narrative Philosophy, University of California, Irvine Libraries 2003
3. Tom Sorell;G. A. Jagers Analytic Philosophy and Narrative Philosophy 2005
4. Gerald Prince Dictionary of Narratology 2003
5. Jerome Brunner Actual Mind, Possible Words 1986
6. Jonathan Culler In Pursuit of Signs:Semiotics,Literature,Deconstruction 1981
7. Seymour Chatman Story and Discourse:Narrative Structure in Fiction and Film 1978
8. Marie-Laure Ryan Avatar of Story 2006
9. Noth, Winfred A Handbook of Semiotics 1995
10. Paul Ricoeur Time and Narrative 1988
11. Arthur Danto Narration and Knowledge 1985
12. 赵毅衡 符号学:原理与推演 2011
13. Fisher, Walter Human Communication as Narration:Toward a Philosophy of Reason 1987
14. 赵毅衡 “叙述转向”之后:广义叙述学的可能性与必要性 2008(09)
15. William Labov Language in the Inner City 1972
16. Arthur C Danto Analytical Philosophy of History 1965
17. 赵毅衡 叙述者的广义形态:框架人格二象 2012(05)
18. 赵毅衡 身份与文本身份,自我与符号自我 2010(02)

本文链接: [http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical\\_hunshkx201303049.aspx](http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_hunshkx201303049.aspx)

# 从叙述学发展史看建立“广义叙述学”的必要性

伏飞雄

**摘 要:**“广义叙述学”的提出,为重新审视叙述学发展史提供了历史契机。一方面,广义叙述学是“经典叙述学”一项未竟的事业;另一方面,尽管“经典叙述学”甚至“后经典叙述学”为广义叙述学的建立提供了基础,但它们又无法完成后者之学科理论的建构。

**关键词:**广义叙述学;经典叙述学;后经典叙述学

2008年,赵毅衡先生于国际叙述学界如何应对西方整个人文社会科学“叙述转向”挑战的问题语境中,提出建立一门“广义叙述学”的具体方案,从符号叙述学的立场提出了极具操作性的叙述底线定义与叙述分类原则<sup>①</sup>。

这个建议为我们重新审视西方现代叙述学发展史提供了历史契机。本文试图表明:“广义叙述学”是“经典叙述学”一项未竟的事业;“经典叙述学”甚至“后经典叙述学”由于自身的种种局限,已无法完成广义叙述学之学科理论的建构。

—

综合西方学者(赫尔曼·弗卢德尼克等)的看法,我们倾向于把西方现代叙述学发展史分为这样三个阶段:20世纪20至30年代德俄“形态学”模式、英美“现代小说理论”阶段,即“前经典叙述学”阶段;20世纪60至70年代法、德、美、以色列、荷兰等以结构主义为范式的“经典叙述学”阶段;20世纪80年代以后的“后经典叙述学”阶段。

叙述学的命名者托多罗夫在《〈十日谈〉语法》一书中,把叙述学(narratologie)定义为“关于叙事作品的科学”。此书是要讨论“一般的叙述结构,而不是一本书的叙述结构”<sup>②</sup>。换言之,对《十日谈》“叙述语法”的探讨只是作为他阐发其叙述理论的例证。这种理论取向也突出体现在法国其他叙述学家身上。作为较早认识到叙述普遍存在的理论家,罗兰·巴尔特不但研究了叙述作品的结构,还对“神话”、“时装体系”、“摄影”、“摔跤比赛”、“博物馆展览”、“广告”等的符号叙述进行了符号学的探索。格雷马斯认为在电影语言、梦的语言和形象绘画等地方也存在叙述结构,他操心的是,“如何尽量扩大叙述分析的应用领域,如何使研究中出现的局部模型变得更加形式化”,进而完全从“普通符号学”的角度分析叙述作品的叙述结构、叙述语法

的成分等等<sup>③</sup>。克洛德·布雷蒙则从符号学角度,运用逻辑方法探索所有叙述作品之叙述的可能逻辑。杰拉尔·热奈特对“批评”与“理论”谁服务于谁的问题相当纠结,但还是企图通过普鲁斯特《追忆逝水年华》这个小说文本来探讨“叙述理论”(“叙述话语”),并以“方法论”作为其书的副标题<sup>④</sup>。

普罗普与俄国形式主义学派的理论基础都源于20世纪初德国的形态学。这种形态研究范式采取有机模式来理解世界的结构,注重对部件“合成”为复杂的、更高级别的有结构的整体的研究,尤其重视对从整体到部件的“分布”的研究<sup>⑤</sup>。对于普罗普来说,他关心的是“俄罗斯民间神奇故事”的结构形态,但他也认为“按照角色的功能来研究叙事体裁”的方法,也可以应用到其他故事样式,甚至应用于整个世界文学中的叙述性作品(尽管结论须受严格限制)<sup>⑥</sup>。

俄国形式主义学派的影响,主要表现在语言研究角度,打破文体界限关注艺术文本与非艺术文本差异的立场,及其着重艺术文本形式结构分析的态度与方法。赫尔曼对此有着十分精当的概括:

俄国形式主义者力图建立种种文体模型来尽量涵盖各种散文形式,包括叙事体裁的全部类型……形式主义者关注更高层面上的叙事结构……后来的情况表明,这些关注焦点的扩展是现代叙事理论史上的一次关键性发展。新焦点的出现推动了叙事理论与小说理论的分离,研究者的注意力从一种具体的文学体裁转移到所有话语,甚至可以说,转移到所有按照叙事原则组织起来的符号活动。形式主义者为后来的法国结构主义文论家布雷蒙和巴尔特等人的跨文类乃至跨媒质的理论探索开创了先例。<sup>⑦</sup>



对“经典叙述学”做出较大贡献的其他国家的叙述学家,米克·巴尔、西摩·查特曼、里蒙-凯南、F. K. 斯坦泽尔等,基本都沿袭了法国叙述学的理论取向与方法,在自己的著作中表明了对叙述学研究对象的关注。米克·巴尔认为,叙述学就是研究“叙述文本”的理论,即研究由语言符号组成的叙述性文本。她也对叙述文本的构成要素作了说明<sup>⑧</sup>。查特曼主要从形式的角度讨论了叙述的构成要素(事件、存在者),从符号学的角度指出叙述之能指与所指所包含的三个要素(事件、角色、情景细节),也简要谈到不同媒介的叙述类型<sup>⑨</sup>。里蒙-凯南指出,我们的生活中充满叙事作品(新闻报道、历史书、小说、电影、连环漫画、哑剧、舞蹈、闲聊、精神分析记录等等),并在简要辨析叙述作品与非叙述作品、虚构叙述作品与非虚构叙述作品之间差异的基础上,把“叙事虚构作品”定义为“叙述一系列虚构事件的作品”<sup>⑩</sup>。斯坦泽尔也试图为所有可想象到的叙述结构勾画出综合的类型学<sup>⑪</sup>。

问题在于:既然把所有叙述类型作为研究对象已经是经典叙述学的理论逻辑,那么,还有必要提出广义叙述学吗?看来,非常有必要对经典叙述学的理论建构作进一步的研究。

## 二

(一)从事实上说,整个经典叙述学阶段并没有完成研究所有叙述类型的目标。

由于语言研究远远领先于人类其他交际符号的研究,经典叙述学家们几乎没有涉及非语言符号叙述的领域。巴尔特对时装、摄影、广告的研究,也基本基于报刊杂志、广告等的文字叙述。米克·巴尔的“文本”定义,就直接排除了非语言符号叙述。同时,由于研究口语表达的困难,他们只探讨了书面语言叙述,而没有研究同样属于自然语言的日常口头叙述。对以书面表达为媒介的叙述来说,也主要局限在神话、民间故事、小说等文学叙述类型(个别人也研究电影、连环画等)。里蒙-凯南就有意识地把自已的研究限定于虚构叙述作品。

人类的叙述表意,无疑与其媒介、形式、语境等密切相关。这些叙述的“形式要素”具有自身的“形式的内容”,往往内在规定了某叙述类型所要表达的意义。比如说“历史叙述”研究,学术界至今争吵不休。其原因,就与承载历史的媒介、形式(比如口传)、语境紧密相关。而在研究上取得进展的,也多以研究这些承载要素作为突破口。如此看来,如果还没有对一些叙述盲区进行深入研究,我们就不能说是在为所有叙述类型建立叙述结构或语法。另外,事实证明,小说叙述学不可能完全成为叙述学的“公分母”。它的“模式”无法对所有其他符号叙述类型完全有效(比如音乐叙述、计算机中的叙述,尤其是历史叙述等)。

(二)经典叙述学中具有“总体理论”性质的部分并未得到充分展开,一些基础概念也未得到基本阐明。

法国叙述学理论建构有两种趋势。其一以托多罗夫、

热奈特为代表。他们结合具体小说文本推出具有较强操作性的叙述文本分析工具——具体操作方法、术语与概念等。其所概括出的叙述语法之理论性普适性是较为有限的。热奈特的“理论”与“批评”的犹豫似乎是这一点的极好注脚。而托多罗夫注重文学批评也是众所周知的事实。

另一种趋势以罗兰·巴尔特、格雷马斯为代表。他们的叙述学理论可称为“叙述符号学”,强调从普通符号学层面来研究“符号系统如何以叙述方式来表达意义”,建立叙述模型。格雷马斯强调普通符号学先于语言学,认为“叙述结构模型属于符号学总体经济内部的自主机制”,它的“普遍性完全由其符号语言属性得以保证”;认为“没有完整的符号学理论,就很难建立一套公理系统来支撑叙述结构”<sup>⑫</sup>。巴尔特尤其强调建立叙述模型对于研究不同叙述类型的重要性,叙述分析之演绎逻辑的必要性<sup>⑬</sup>。这样,在他们的理论研究中,“总体叙述理论”占有很大比例。

经典叙述学在发展过程中,有一种不自觉偏向“小说叙述学”的理论建构与批评实践的趋向,或者说有偏重批评而非纯理论建构的取向。这尤其体现在法国叙述学家之外的其他国家的叙述学家身上。他们的叙述学理论,多与以亨利·詹姆斯、E. M. 福斯特、G. 卢伯克、埃德温·缪尔、韦恩·布斯等为代表的英美两国现代小说理论,以及受此传统影响的美国新批评思想整合。在这种理论语境中,他们多接受热奈特、托多罗夫的影响,并比较系统地发展了他们的观点。正因为如此,弗卢德尼克选择以热奈特的影响来展开经典叙述学发展史的论述<sup>⑭</sup>。

巴尔特与格雷马斯的一些基本观念、术语,也得到了其他叙述学家的广泛运用与讨论,格雷马斯曾抱怨叙述学界“凡话语皆叙述”,“叙述性”被掏空了内涵<sup>⑮</sup>。这个抱怨无疑是经典叙述学“事业未竟”的最基本表征(多“意会”这两个概念的含义)。因为,“叙述”与“叙述性”是两个事关叙述学大厦基业最为基础的概念。

(三)从理论上说,经典叙述学也完成不了为所有叙述类型提供叙述文本分析工具的任务。

从逻辑上说,法国叙述学的理论范式或预设,似乎可以使之完成其目标。也许源于这种自信,早在上个世纪60年代末,格雷马斯就预言“一门一般叙述学已经在望”(另外,梵·迪克也对积极建立一门“广义叙事学”投以极大的热情)<sup>⑯</sup>。然而,结构主义语言学范式的局限,无疑也是经典叙述学无法超越的。

赫尔曼指出,法国经典叙述学把句子层面的语法范畴拔高到话语层面,是大有问题的<sup>⑰</sup>。话语并非句子的简单相加,它的表意已经涉及语言学句子层面之外具体的交流实践了。叙述话语的表意、表意结构、表意形式,由于交流实践的介入,已经超越了经典叙述学家从语言学句子层面所构建的叙述表意结构模式。这也为索绪尔之后发生于西方语言学界重视意义、语境、文本等因素的“语用学”革命所证实。这样,从语言学句子语法层面所构建的“叙述图式”,就很难对“叙述”本身行使完全有效的描述与说明



功能。

经典叙述学是在“文本自足”理论预设的前提下,抽象、静态、逻辑地甚至主观地为种种叙述材料“预构”认识结构的。然而,这些结构并非事物本身的结构。从理论上说,“文本自足”本身就足以导致叙述话语的分析完全排除叙述话语的生产与接受,从而排除生产主体与接受主体。这样,只能从文本内部结构的层面来探讨叙述的构成要素,对之做出静态的描述。如此方式描述的叙述话语,既不能全面描述“叙述”本身,也很难具有实践意义。从符号意义的生产与接受来说,这也是一大弊端。

另外,经典叙述学的这种结构逻辑或逻辑结构,也无疑弱化甚至遮蔽了时间性这个对于叙述来说最重要的向度。而没有时间性,这样的叙述结构的确也就只具逻辑合理性,而无法对实际的叙述做出客观描述。对此,利科有着深入的研究。从时间向度出发,以“现象解释学”的立场,他对普罗普、法国主要叙述符号学家的叙述结构图式重新进行了比较全面的解释,最终他认为,正如“法则论解释”不能取代“叙述智力”,逻辑化的解决办法也不适合于叙述学<sup>⑩</sup>。

再有,经典叙述学沿袭了亚里士多德以来的叙述传统,排除了戏剧这一叙述类型。经典叙述学家之一的普林斯在其所编纂的叙述学词典中就认为,戏剧所描述的事件,不是被叙述的,而是直接呈现在舞台上的<sup>⑪</sup>。这也就逻辑地排除了当下这个时间点所发生的叙述之叙述类型。

无疑,从根本上说,这里所涉及的问题,还是如何看待“叙述”与“叙述性”这两个事关叙述学大厦基业的的概念的问题。但由于结构主义叙述学无法在理论上给予解决,也就事实上宣告其建立“一般叙述学”的难产。

### 三

在笔者看来,“后经典叙述学”实在是一个“大拼盘”。之所以这样说,不在于它打破了经典叙述学的结构主义范式、形式论立场,引入了新的认识论、方法论,或西方其他文论思潮,而在于它对西方整个人文社会科学“叙述转向”诸多成果的吸收。它已经“内爆”,不再能沿袭传统意义上的“叙述学”的理论架构以概之。

就说上文提到的“叙述”与“叙述性”这两个术语。无疑,真正把它们视为人类经验表达的最基本形式,从范畴层次上加以深究的,还是“叙述转向”之中或之后的西方哲学家们,比如海登·怀特、利科、阿瑟·丹图、F. R. 阿克施密特等。这两个范畴在他们那里才真正得到基本阐明。这得益于他们的理论视野。

如此看来,包括赫尔曼·弗卢德尼克、费伦等在内的西方新叙述学家们囿于“文学叙述学”门户之见,实在没有必要。基本问题没有弄清楚,也很难对文学叙述学做出进一步的阐释。颇有趣味的是,在他们所阐述的叙述学发展史

中,都事实上涉及到了他们。然而,他们这种对待西方“叙述转向”成果的犹抱琵琶半遮面的暧昧态度,是断然不能“为涵盖各个学科的叙述,提供一套有效通用的理论基础,一套方法论,以及一套通用的术语”的。

考察至此,传统意义上的叙述学学科理论的局限已经非常清楚,建立“广义叙述学”的必要性昭然若揭。但是,我们也不能脏水孩子一起泼掉。经典叙述学或后经典叙述学已经取得的成果或经验,比如其跨学科研究范式、符号学学科在研究中的基础性地位、其分类尝试、所提出的一些基础术语、观念等等,无疑是建构广义叙述学的坚实基础。

### 注释:

①赵毅衡:《“叙述转向”之后:广义叙述学的可能性与必要性》,《江西社会科学》2008年第9期。

②张寅德编选《叙述学研究》,中国社会科学出版社1989年版,第6页。

③⑫⑮[法]A. J. 格雷马斯:《论意义——符号学论文集》(上),吴鸿缈、冯学俊译,百花文艺出版社2005年版,第165-166页,第165-170页,第2-13页。

④[法]杰拉尔·热奈特:《叙述话语——新叙述话语》,王文融译,中国社会科学出版社1989年版,第4页及第195-198页。

⑤⑦⑭⑰James Phelan, J. Rabinowitz:《当代叙事理论指南》,申丹等译,北京大学出版社2007年版,第9页,第11页,第27-29页,第18页。

⑥[俄]普罗普:《故事形态学》,贾放译,中华书局2006年版,第182页。

⑧[荷兰]米克·巴尔:《叙述学:叙事理论导论》,谭君强译,中国社会科学出版社1995年版,第7页。

⑨S. B. Chatman: *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978, pp21-28.

⑩[以色列]里蒙·凯南:《叙事虚构作品——当代诗学》,姚锦清等译,北京三联书店1989年版,第1-3页。

⑪F. K. Stanzel: *A Theory of Narrative*, Trans. C. Goedsche, Cambridge: the press of Syndicate of University of Cambridge, 1986.

⑬赵毅衡编选《符号学文学论文集》,百花文艺出版社2004年版,第406页。

⑭李幼蒸:《理论符号学导论》(第三版),中国人民大学出版社2007年版,第420页。

⑮Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol. II, Trans. K. Mclaughlin and D. Pellauer, Chicago: University of Chicago Press, 1985, p32.

⑰Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*, Scholar Press, 1987, P58.

(作者单位:宜宾学院文学与新闻传媒学院。本文系国家社科基金西部项目“一般叙述的符号学研究”阶段性成果,项目编号:11XWW001)。

责任编辑 郅然



# 从叙述学发展史看建立“广义叙述学”的必要性

作者: 伏飞雄  
作者单位: 宜宾学院文学与新闻传媒学院  
刊名: 当代文坛 PKU CSSCI  
英文刊名: Modern Literary Magazine  
年, 卷(期): 2011(6)

## 参考文献(14条)

1. 赵毅衡 “叙述转向”之后:广义叙述学的可能性与必要性[期刊论文]-江西社会科学 2008(09)
2. 张寅德 叙述学研究 1989
3. A. J. 格雷马斯;吴鸿缈;冯学俊 论意义——符号学论文集(上) 2005
4. 杰拉尔·热奈特;王文融 叙述话语——新叙述话语 1989
5. James Phelan;J. Rabinowitz;申丹 当代叙事理论指南 2007
6. 普罗着;贾放 故事形态学 2006
7. 米克·巴尔;谭君强 叙述学:叙事理论导论 1995
8. S. B. Chatman Story and discourse:narrative structure in fiction andfilm 1978
9. 里蒙-凯南;姚锦清 叙事虚构作品——当代诗学 1989
10. F. K. Stanzel;C. Geedsche A Thoery of Narrative 1986
11. 赵毅衡 符号学文学论文集 2004
12. 李幼蒸 理论符号学导论 2007
13. Paul Ricoeur;K. Mclaughlin;D. Pellauer Time and Narrative 1985
14. Gerald Prince Dictionary of Narratology 1987

本文链接: [http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical\\_dct201106005.aspx](http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_dct201106005.aspx)

X-PDFMerger

# 元叙述：普遍元意识的几个关键问题

赵毅衡

**摘要：**元叙述是人类思维方式的一个重要特征，是与表意程式化对抗的一个主要途径。元叙述一词，已经在当代文化研究和叙述学中广泛应用，但是意义歧出，难以厘清。仔细检查各种体裁的元叙述，可以看到元叙述化有五个方式：露迹式、多叙述合一式、多层联动式、寄生式、全媒体承接式。所有这些元叙述化方式的共同点，是“犯框”，是破坏叙述世界的区隔边界。元叙述的目的，是破坏结构叙述的“逼真性”，暴露其人为的构筑过程，从而使意义从文本束缚中解脱出来。

**关键词：**广义叙述；元叙述；元意识；犯框

**中图分类号：**I0 **文献标识码：**A **文章编号：**0257-5833(2013)09-0161-10

**作者简介：**赵毅衡，四川大学文学院新闻学院教授、博导、符号学-传媒学研究所所长（四川 成都 610064）

## 一、何为“元”？

本文要讨论的题目比较特殊：探讨各种体裁元叙述共同的构成原则。

“元”（meta-）这个前缀，原是希腊文“在后”的意思。亚里士多德文集最早的编者安德罗尼库斯把哲学卷放在自然科学卷之后，名之为 Metaphysics。由于哲学被认为是对自然科学深层规律的思考，因此 meta- 这个前缀具有了新的含义，指对规律的探研。简单地说，就是说：关于 X 的 X，称为“元 X”。例如，语言的控制规律（语法、词解、语意结构）被称为“元语言”，元语言就是“关于语言的语言”。

以此类推，“元历史”大致上就是历史哲学，“元逻辑”则是逻辑规律的研究，“元批评”类近于文艺学。港台学者把 meta- 译为希腊原意“后设”。但早从康德起我们就知道规律并不出现于现象之后，“后设”这译法不妥。“元”当然是《周易》起开始使用的旧词，《春秋繁露》云：“元者为万物之本”，这译法很能达意。亚里斯多德的哲学，晚清译为《形而上学》，也极为传神。

此术语虽然源头古老，关于元叙述的理论，却是一个当代问题。20 世纪初在科学与哲学界就开始了元理论的讨论。1920 年罗素给维根斯坦《逻辑哲学论》写的序言，是元语言观念在现代的第一次明确描述，点明层控关系是元语言的根本：“每种语言，对自身的结构不可言说，但是可以有一种语言处理前一种语言的结构，且自身又有一种新的结构”<sup>①</sup>；同年著名法国数学家

收稿日期：2013-06-06

<sup>①</sup> Bertrand Russell, “Introduction”, in Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, London: Routledge, 1987, p. 7.

希尔伯特 (David Hilbert) 提出了“元数学” (metamathematics); 1937 年逻辑哲学家蒯因 (Willard Van Orman Quine) 提出逻辑体系的“元公理” (metatheorem)。由此, 元概念成为各学科共同的范畴, 二十世纪中期以后, “元”成为各学科理论界热衷探寻的范畴。

1979 年人工智能专家霍夫斯塔德 (Douglas R Hofstadter) 的迷人的“科普”著作《哥德尔、艾歇、巴赫：一条永恒的金带》 (*Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*) 获普利策奖,<sup>①</sup> 此书用美术和音乐为例, 把艰深的逻辑哲学说的极其生动, “元”概念开始普及。此后 meta-成为西方大学生喜欢拽的概念: 他们会说: “我们来‘元化’一下” (Let's get meta.), 大致意思是“让我们深入一层看这个问题”。这可能是西方大量的电影、游戏中的元叙述, 激发了青少年的想象。这种普遍元化, 也是元叙述脱离了单纯技巧层次, 成为一种现代“元意识”的标志。

自从六七十年代元戏剧与元小说的理论开始出现, 至今也积累了大量研究文献, 但是在学界实践中, 对体裁有所偏颇: 固然二十世纪后现代元小说的实践, 产生了大量典范作品, 但是元小说的讨论远远超过其他体裁, 以至于至今没有看到综合所有元叙述体裁的讨论。更令人困惑的是: 术语“元叙述”已经被用得意义歧出, 几乎难以收拾。1979 年利奥塔的《后现代条件》一书,<sup>②</sup> 把“元叙述” (meta-narrative) 作为“宏大叙述” (grand narrative) 的同义词, 指的是那些类似黑格尔体系的“超越性普世真理”, 或“主导意识” (Master Idea), 而这种宏大叙述, 是后现代主义一心要加以批判质疑的对象。用在这个意义上的“元叙述”, 勉强可以说是“关于叙述的叙述”——控制所有其他叙述的叙述, 不过这实际上是一个比喻用法, 利奥塔所用的“元叙述”, 意义类近意识形态。

另一些叙述学家则将“元叙述”概念用在小说分析中, 例如热奈特用“元叙述” (metadiegetic) 指小说叙述分层中的主叙述层。<sup>③</sup> 王丽亚指出, 叙述学家往往只是把元叙述看作元小说手法的一种, 也就是说一种小说技巧。<sup>④</sup> 热奈特还使用了另一个词“元文本”, 指的是一个文本产生之后, 是此文本生成后被接受之前, 有关此作品及其作者的新闻、评论、八卦、传闻、指责, 等等, 即能对接收产生影响的关于此文本的评论,<sup>⑤</sup> 这些当然也是“关于文本的文本”。

上面的两种“元叙述”一词的用法, 利奥塔的“意识形态用法”, 只能当做一个比喻; 而热奈特用于叙述文本形式分析, 有其合理性, 可能过于细微。本文希望从文本的构造原理上讨论元叙述, 找出横跨各种媒介的所有的符号叙述文本“元叙述化”的规律。元叙述化, 就是各种叙述文本在层次上扩展的方式。本文首先检查几种主要叙述体裁“元叙述化”的现象, 包括各种事实型叙述与虚构型叙述, 最后从各种体裁的纷纭众相中总结元叙述的一些基本规律, 以利于我们理解这个当代文化的重要概念。

## 二、什么是当代文化中的“元叙述”?

可以检查各种叙述体裁中的元叙述, 包括纪实型叙述的元历史、元新闻、元广告, 虚构性叙述的元戏剧、元电影、元小说、元游戏, 我们可以看到元叙述几乎无所不在, 任何叙述体裁都有元叙述化的变体。尤其是当代的叙述体裁, 几乎都可以说成有元叙述成分, 其表现多样繁杂, 不易总结, 是元叙述研究的一个大难点。至今没有人来总结出各种叙述体裁共同的“元叙述化”途径, 因此, 本文以下的讨论, 只能是一种尝试:

① Douglas R Hofstadter, *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York: Basic Books, 1979. 中译本见乐秀成编译《GEB, 一条永恒的金带》, 四川人民出版社 1984 年版。

② Jean-Francois Lyotard, *Introduction: The Postmodern Condition, A Report on Knowledge*, 1979, xxiv-xxv.

③ Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

④ 王丽亚:《“元小说”与“元叙述”之差异, 及其对阐释的影响》, 《外国文学评论》2008 年第 2 期。

⑤ Gerard Genette, *Paratext: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 427.

首先，元叙述的因素的确在叙述中普遍存在，但只有当元叙述因素成为文本主导，整个文本才能被视为“元叙述文本”。成为主导有几条清晰途径可循。而所有这些“元化”途径，共同特点是“犯框”，即破坏叙述再现的区隔。最后，本文要指出：元叙述除了让文本“陌生化”而显得生动新鲜，利于传达，更重要的是提示并解析叙述的构造，是文本突破有机整体的茧壳。

应当说，没有归成一类的“元叙述”，只有各种体裁的“元叙述化”方式，用以获得有某种相类似“元叙述”的品质。如果我们能总结出各种元叙述的共同点，那么我们就找到抽象地思考这个问题的可能。

必须指出，程式化是抵消元叙述化效果的最有力手段，如平话小说中常出现“看官有所不知”，实为一个元叙述技巧，但程式化了。而元叙述技巧一旦程式化，就让读者觉得十分自然，“不像”元叙述。因此，没有绝对的元叙述化，也没有绝对的程式化，二者力量消长，引出“元叙述化程度”问题，元叙述化效果达到一定程度后，无法被读者依照文化程式加以“自然化”，就成为元叙述。所以下面说的各种“元叙述化”途径，都只是取得元叙述化效果的相对途径。元叙述因素是无处不在的，元叙述因素被前推，成为文本的主导，才能成就一个元叙述文本。

有些小说“元叙述化”走到一半。王安忆《锦绣谷之恋》中的叙述者，急不可耐地想取得自我意识。叙述者自我取消了客观性，似乎比主人公——一个寻找婚外恋的女人——对情节发展更感兴趣，但是这作品的“元叙述露迹”只是偶一为之，适可而止，因而是一种“中小说”（mid-fiction）。这是艾伦·准尔德（Alan Wilde）的用词，据称是“现实主义小说与自反小说的中间地带，其实验性相当强。但主要不靠自反方法”<sup>①</sup>。他的这个看法很精彩，指出了元小说没有绝对界限，只是一个程度问题。

这就是为什么元叙述这样的抽象理论问题，有强烈的“文化特殊性”：不仅“元叙述化”的途径因文化而异，而且现代与传统的元叙述大不相同，在一个文化中能体会到的元叙述，在另一个文化语境中则是再正常不过。下面总结的五条元叙述化方式，呈现一个从内到外的过程：前两条是在文本之内展开，第三条已经跨出文本单层次的范围，而第四、第五两条，则是在文本间进行元叙述化的途径。

第一，“露迹”式：暴露构筑叙述文本的过程，是最明白无误的“关于叙述（过程）的叙述”。媒介化使叙述得到一个创造独立世界的机会。但是一旦暴露这个制作过程，叙述独立世界的神话就破灭了。元戏剧角色暴露自己是演员，元小说暴露文字是编造，元广告暴露布景是纸糊的，元电影暴露情节是剪辑的，或是摆拍的：任何体裁都有无数暴露自身制作过程的方式。这是一种最基本的元叙述化方式，也是所谓“自我意识”的最清晰的表现方式。例如大卫·芬奇的《搏击俱乐部》（Fight Club）把剪辑过程放在制成的电影里；中国学者支宇评论邓贤写的缅甸远征军的报告文学《大国之魂》时，也用“元叙述”一词指作者在文本中的大量的直接评论，诉说自己作为远征军后代长期忍受的政治恐惧，以及他采访这段历史的过程。<sup>②</sup>

正常小说中，叙述者有权做各种干预评论。元小说中，叙述者则有意要弄自己控制一切的权利。维尔托夫以“电影眼睛论”拍出《带电影摄影机的人》（1929年）等，已经采用“倒卷”（rewinding）制作，例如让肉回到牛的身上，用以让人们看到电影是一种欺骗眼睛的艺术；福尔斯特（John Fowles）《法国中尉的女人》（French Lieutenant's Woman），“作者”竟然出来，把表拨慢了一刻钟，情节就出现了一种完全不同的结果。

此种“自我暴露”揭示出来的不一定是真实的创作过程，有时候被暴露的过程是个更加无稽的虚构，例如巴斯（John Barth）《顿妮亚扎德传》（Dunyazadiad），写的是《天方夜谭》是如

① Alan Wilde, *Middle Ground: Studies in Contemporary American Fiction*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, p. 4.

② 支宇：《历史还原、元叙述、文体混杂：邓贤长篇纪实文学研究》，《四川教育学院学报》1995年第4期。

何写成的，山鲁佐德用讲故事迷惑残暴苏丹，原来她有个妹妹顿妮亚扎德，每天从一个叫巴斯的小老头那里取得一个故事告诉姐姐，巴斯当然是从他的现代书房得到这些《天方夜谭》故事。

以拍电影为情节主体的电影。例如戈达尔（Jean-Luc Godard）的《芳名卡门》（Prenom Carmen），戈达尔自己作为一个导演出现在电影中，指导剧中人物如何拍摄一个“卡门故事”电影；费里尼的《81/2》中说到导演黔驴技穷，求助于梦境；《阮玲玉》《我与梦露相处的一个星期》这样的电影也应当算元电影；至于《录影带谋杀案》《纸袋头》等，直接就把自身这部电影如何形成的过程作为电影的主要情节，可以称为“自生电影”。

另一种以“叙述中的叙述”为主导方式的叙述，是靠生成别的叙述而形成的叙述。一般的“故事中的故事”并非一定是元叙述，因为叙述分层经常是程式化的叙述手段，例如《十日谈》就不算元叙述，因为没有写出让我们出乎意料的“生成叙述”。但是如果以某种方式有效地突出了叙述中的叙述，元叙述就出现了。小说如塞尔维亚作家帕维茨的《哈扎尔词典》，韩少功的《马桥词典》；电影如希区柯克的《后窗》，主人公拉开窗帘，就等于在电影中看电影。

例如戏中戏放在戏剧和电影中，就很可能效果不显，而小说中的次叙述（人物说起故事来），大部分都已经很正常。放到广告中，就可能是“元叙述化”的手法。



这是 Clear Channel（一家户外广告公司）的广告。一家广告公司做自己的广告，已经是元广告。但是它采取了更进一步的“自指”方式，屏幕上斗大字说“嗨你！让你看你就看了吧！”，看到这广告的人不禁吓了一跳：“的确我着了招”。然后潜在的客户就会想到：它让每个人不由自主看它要人们看的東西，说明这家公司的广告“到达率”极高。这是一幅“自我生成”广告，是一幅不失幽默，不乏惊奇，而且构思新颖的元广告。

这种叙述中的叙述，还有一种亚型，即多体裁“拼贴”：正常小说中，文体不免有混杂之处，例如中国小说中的“以诗为证”，《红楼梦》中画出了贾宝玉身佩之玉的正面反面图案字样。这种拼贴可以来的更自然，例如鲁迅《高老夫子》中高老夫子接到贤良女校的聘书，作为叙述内容，原可把聘书语句转述出来，但是小说中把聘书格式原样印下，而且民初格式，不用任何标点。美国作家厄普代克（John Updike）的小说《跑吧，兔子》，其中有一行是这样的：

He drives too fast down Joseph Street, and turn left ignoring the sign saying STOP.

他快速驶过约瑟夫街，不顾写着“停车”的牌子就打左转。

就叙述文本的非图像性而言，交通信号的 STOP 也不应大写，这是印刷文字的图像性能被调动进入叙述。但是偶一用之，读者不会感到是元叙述。只有当叙述者有意把拼贴做过头，元叙述才会出现：例如巴塞尔姆（Donald Barthelme）《白雪公主》（Snow White）中画了国旗、太极图、卡车、手枪，甚至有读者调查问卷，有点像电影中拼贴动漫镜头。

第二，多叙述合一：同一个文本中有多个叙述展开，可以让读者自行选择。其中任何一种选择都具有元叙述性，是因为读者的选择僭越文本构筑过程。爱尔兰作家奥布莱恩（Flann O'Brien）的《双鸟戏水》（At Swim-Two-Birds）一直是元小说论者喜欢讨论的名著，奥布莱恩解

释说“一本好书可以有三个完全不同的开端，它们之间的关联性仅仅在于都源于作者的预知能力。正因为如此，故事可以有上百种不同的结尾”。另一本“后现代主义”的小说，库佛（Robert Coover）的《保姆》（Babysitter），小说中有 14 个并列的不同情节（保姆杀了孩子，保姆自杀，等等）。这些情节在逻辑上不能共存，但是它们偏偏就共存于一本小说。任何一个情节线索单独拉出，是正常的叙述，并存而互相对照，而且强迫读者面临选择，才构成元叙述。

这样的叙述文本，实际上是在同一个文本中，几个文本有某种关联地共存，也就是说，是以文本间性为主题的文本。这已经成为当代电影最喜欢用的元叙述方式：从《罗拉快跑》（Run Lola Run），到《滑门》（Sliding Door），到《源代码》（Source Code），都是这样一个叙述的多重变体共存文本。在纪实性叙述中，这种方式只能在很特殊的情况下出现，例如说“关于李自成的下落，有几种说法”，而且因为读者与作者一样，没有挑选的可能，实际上不是元叙述。

第三，多层联动式：叙述暴露层次间的控制。戏剧元意识不仅是明确演与被演的关系，即层次控制关系，也不仅是布莱希特所强调的“被演出意识”或“引证意识”，即剧场性，而且是层次替换意识，即二者相互影响，非此非彼，亦此亦彼。正常小说中，叙述者可以打乱情节的顺序，用倒述、预述、伏笔等，目的是把故事说得生动，而元小说“力求一种总体的随意性，以表现当代社会的杂乱无章、疯狂恣肆、冲突横生”<sup>①</sup>。极端的例子如胡里奥·柯达扎（Julio Cortazar）的《跳房子》（Hopscotch）。

游戏这种特殊的叙述，<sup>②</sup>经常可以元叙述化。很多游戏是在别的游戏的基础上延伸出来的，依赖于另一层游戏而进行的，是“关于游戏的游戏”。最常见的就是“赌其他游戏的结果”。这种游戏方式与历史一样古老：赌赛马、赌赛狗、读赛蟋蟀、赌赛球等。注意这与观看比赛不同，一般观赛者自己并没有进行另一层游戏，而赌另一层赛事者，自己在进行另一场游戏，只是他们在另一个层次上游戏，两场游戏联动，由此构成“经典的元游戏”<sup>③</sup>。

元广告也可以做的更加微妙。例如下面这张 LV 公司的广告，法国名演员卡特琳·德纳芙（Catherine Deneuve）在给 LV 公司拍广告：道具火车，灯光架子，历历在目，场面很大。看来广告原是拍德纳芙拎 LV 箱包上火车回家的情景。似乎是 LV 公司很认真，德纳芙很投入，过程繁复而细致，只能中途休息。此时德纳芙坐在 LV 箱子上揉脚，松一口气，广告语说“有时候，家只是一种感觉”。这是一幅非常有创意的广告：广告拍做广告，以做广告作为广告，暴露做广告的过程，自嘲工作的辛苦，让法国的第一美女受累了，幸好可以坐在 LV 箱包上，略有安慰。的确是自曝控制层次的“元叙述式广告”，很有想象力和幽默感。



第四，“寄生”式：依靠已知叙述才成立的文本，即明显地关于另一个或另一批的叙述的叙述，这也是一种“叙述文本共存”。但是这种“后文本”<sup>④</sup>，是正常的程序化的各种“后传”、“续篇”、“再写”、“归来”，甚至“前传”，这些叙述形式都已经自然化了。

① Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Routledge, 1984, p. 12.

② 关于游戏作为一种叙述，参见赵毅衡《演示性叙述：一个符号学分析》，《文学评论》2013 年第 1 期。

③ Roger Fisher et al., *Getting to Yes: Negotiating Agreement Without Giving In*, Harvard University Press, 1991, p. 5.

④ 关于“先后文本”，请参见赵毅衡《论伴随文本》，《文艺理论研究》2010 年第 4 期。

正常小说中，有大量典故，对先前文本的影射，这是无所不在的“文本间性”。纳博科夫的《洛丽塔》据他自己说“暗指和戏拟了60多位作家”，但是读者多半难以觉察。而元小说中有意戏仿各种体裁。例如布罗提根（Richard Brautigan）的《在美国钓鳟鱼》（Trout-Fishing in America）戏仿禅宗公案，霍克斯（John Hawkes）的《菩提枝》（Lime Twig）戏仿通俗惊险小说，加德纳（John Gardner）《格伦代尔》（Grendel）颠覆英国史诗《贝尔武甫》（Beowulf）。

大部分电影中这种“尊敬的点头致意”几乎看不出来。例如特鲁福的《日以继夜》中引用了自己的电影《四百击》，其中的一个镜头是人物撕下美国片《公民凯恩》的海报。伍迪·艾伦的《星尘往事》戏仿费里尼的《81/2》，他的《开罗紫玫瑰》（The Purple Rose of Cairo, 1985）向巴斯特·基顿（Buster Keaton）的名作《小福尔摩斯》（Sherlock Jr., 1924）致意。只有明显直接“寄生于”其他作品，才让观众明白不得不如此读才行。如里斯的《藻海无边》那样的小说，如黄哲伦（David Henry Hwang）的《蝴蝶君》（M. Butterfly）那样的舞台剧或电影，对不了解《简爱》或《蝴蝶夫人》的读者，这些作品的立意无法成立，因为《藻海无边》就是要显示纯洁爱情的《简爱》，有个对照之下令人战栗而读之的前文，而《蝴蝶君》则以东西方文化关系，进入同性恋之复杂冲突为主题。

第五，全媒体承接式：一个叙述文本被许多媒体承接衍生成多种体裁。尽管这种情况在传统文化中不乏先例，小说的故事被改编成戏剧、评书等，一直是常见的事，但这种“全媒体承接”却是当代传媒文化的一个特殊现象，是元叙述发展的新趋势。当今时代传媒文化的发达，一个媒介中的叙述可以衍生到整个文化：是连环画人物的唐老鸭、超人、变形金刚、黑衣人、蝙蝠侠，原是武侠小说英雄如郭靖，东方不败，几乎都衍生成“全媒体叙述”：电视连续剧、电影、动漫、游戏、电子游戏、玩偶商品、次生小说，等等一而再，再而三地改编，以至于到最后超人与蝙蝠侠等人物，替代真人，成为当代大众文化的偶像。1999年，蝙蝠侠“诞生”60周年，不少文化论者为他“庆生”，不少论者对当代大众文化这种永恒的童心，感到迷惑不解。<sup>①</sup>当代传媒的无穷变身所创造的元叙述变身能力，为先前时代所不可思议。

更剧烈的“元广告”是对广告内容做反讽性的评论，或者是相反，用商品来反指与广告图像正相反的意义。这在中国的“政治波普”艺术中，几乎成了套式，例如王广义的成名作，借广告对比文化革命的大批判之无的放矢，或借大批判来反说今日商业化浪潮，尤其是西方进口货受欢迎之空泛。这是体裁之间的互相衍生互相评论。

### 三、“犯框”：元叙述对抗区隔

所有以上五种“元叙述化途径”，共同特点是侵犯破坏叙述的框架区隔。区隔在符形、符号、符用三个层次上把纪实叙述经验区隔开来，再把虚构叙述与透明的纪实再现区隔开来，让它成为一个可以不透明的独立的世界。

一度区隔把符号再现与经验区隔开来，这个区隔的特征是媒介化：经验的再现，则必须用一种媒介才能实现，符号必须通过媒介才能被感知。一旦用某种媒介再现，被再现的经验之物已经不在场，媒介形成的符号代替它在场。我们可以称这个一度区隔为“媒介化区隔”，其结果是一个符号文本构成的世界，这种基础叙述文本是“纪实的”。

虚构叙述必须在符号再现的基础上再设置第二层区隔，也就是说，它是再现中的进一步“再现”。为了传达虚构文本，作者的人格中分裂出一个虚构的叙述者人格，而且提醒接收者，他期盼接收者分裂出一个人格接受虚构叙述。这个双层区隔里的再现，与经验世界就出现了“不透明性”，接收者不再期待虚构文本具有指称性。

<sup>①</sup> David Finkelstein and Ross Macfarlane, "Batman's Big birthday". *The Guardian*, March 15, 1999. <http://www.guardian.co.uk/g2/story/0,,314504,00.html>. Retrieved June 19, 2007.

霍尔对“再现”的区隔作用解释得非常简明清晰：“你把手中的杯子放下走到室外，你仍然能想着这只杯子，尽管它物理上不存在于那里。”<sup>①</sup>这就是脑中的再现：意义生产过程，就是用媒介（在这个例子中是心像）来表达一个不在场的对象或意义。我们可以延伸霍尔给再现举的简单例子：我看到某人摔了一个杯子，这是经验。我转过头去，心里想起这个情景，是心像再现；我画下来，写下来，是用再现构成纪实叙述文本。当我把这情景画进连环画，把这段情景写进诗歌小说，把这段录像剪辑成电影，就可以是虚构叙述的一部分，它可以不再纪实。米切尔在《图像转向》一书中认为元概念（concept of meta）的基础是“二度再现”，他引用福柯，说这是“再现再现的力量”（to represent its representation）。<sup>②</sup>

有一种“元电影”比较特殊，是其他叙述样式所无：从银幕上直接对观众说话。在戏剧里，人物直接向观众说话，是很自然的，就不能算“元戏剧”；广告因为其单向诉求性质，也经常会对观众直接说话，也不能算“元广告”。但是电影的表演性质是被程式化遮掩的，不存在第四堵透明的墙，无法对观众说话。一旦用上，就比较特殊。伍迪·艾伦（Woody Allan）的《安妮·霍尔》（Annie Hall），他自己出镜扮演的主人公直接向观众说话，问观众对戏中人物的看法，更是翻出一个层次；谢尔（Charles Shyer）导演的电影《公子阿尔菲》（Alfie）主人公一直向着观众说话。看着某女郎来了，对观众说“对不起，我先要去办点事”，转身进入情节。

不少论者已经谈过框架在叙述文本中的重大作用。苏克尼茨克在1985年的著作中指出元小说的反身指涉目的在于“把读者愿意相信和不愿意相信的同时予以搁置”，因为框架是相信的前提，但是框架在元小说中并没有被全部破坏。<sup>③</sup>次年，马丁比较详细地讨论了元小说与框架的关系：“这个框架告诉我们，在解释它里面的一切时，要用不同于外在于它的东西的方式。但是为了建立这一区别，这个框架就必须既是画面的组成部分，又不是它的组成部分。为了陈述画面与墙壁，或显示与虚构之间的规则，人们就必须违反这条规则，正如罗素不得不违反它的规则，以避免在陈述规则是陷入悖论。”<sup>④</sup>

最具体直观的框架，莫过于美术的画框与标题，画框把美术世界与周围的墙壁隔开，也就是将再现与经验世界隔开。如果一幅画自己画出画框，那就是自我“元化”。荷兰版画家艾歇（M. C. Escher）的下面这幅画，几乎囊括了本文上面讨论的各种元叙述化途径：它暴露了自身在区隔框架内的构筑方式；它提供了左手画右手与右手画左手两种选择；它提供了立体与平面两个层次；他提示了我们画的“立体感”实际上依赖画框的区隔作用，而这区隔功能可能是可能被破坏的；它提示了此画的“现实效果”完全依靠媒介——简单的铅笔线条。



① [英] 斯特亚特·霍尔：《表征》，徐亮、陆兴华译，商务印书馆2005年版，第4页。

② W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 42, p. 58.

③ Ronald Sukenick, *Form: Digressions on the Act of Fiction*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985, p. 99.

④ Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca: Cornell University Press, 1986. 中译文见华莱士·马丁《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社1990年版，第238页。

因此，“正常的”叙述，满足于在这框架内处理文本。而任何元叙述，其本质是“犯框”，侵犯这个框架，虽然元叙述不一定如这幅画那样完全推翻框架，但是它试探“逗弄”或“暴露”框架的区隔性，有意卖弄这种冒犯，让读者意识到叙述虽然落在区隔框架中，却并不一定要尊重这个区隔框架：“犯框”是所有元叙述的根本特征。

#### 四、“元叙述”与叙述理论

马丁说：一旦叙述冒犯框架，“这位作者就立即成了一位理论家”<sup>①</sup>。的确，元叙述的主要意义，就是“用叙述讨论理论”，尽管不是用理论语言讨论理论。元小说实际上是一种批评演出，是叙述者或人物替代批评家理论家，从故事内部批评叙述规则。怀特《Metahistory》一书中译本标题译作《元史学》，没有忠实于原义，却很传神，一旦“元叙述化”，其中的“学”这一层意思就突显了。元游戏指的是对游戏的研究，对游戏规律的探讨。这是教练的工作，运动学的工作领域，也是对运动员的高水平要求，即不仅面对游戏，还要知其所以然。<sup>②</sup> 教练的临场指挥换人，直接影响到比赛胜负的可能性。至于元戏剧，霍恩比认为可以有三种取向：

- 第一，为探究存在问题，“戏中有戏”；
- 第二，为探究社会问题，“戏中仪式”；
- 第三，为探究个人问题，“演中有演”。<sup>③</sup>

这个说法倒是相当条理分明，讨论的却不是戏剧结构，而是戏剧背后的哲理。任何戏剧都有理论的痕迹，在这个意义上，可以说无戏不元。元叙述暴露叙述策略，从而解构现实主义的“真实”，消解利用叙述的逼真性以制造意识形态神话的可能，颠覆叙述创造“真实世界”的能力。

把某物“打上引号”，就是使某物成为语言（或其他艺术表意手段）的操作对象，而不是被语言“反映”的独立于手段之外的客体。当我们说：“小说表现‘生活’”。这完全不同于说：“小说表现生活”。后一个宣称是“自然化”的，生活被当作一个存在于小说之外的实体，保留着它的所有本体实在性；而前一个宣言，生活处于引号之内，它的本体性被否决了，它只存在于“小说表现”的操作之中，在这操作之外它不再具有其独立品质。也就是说，它不具有充分的现场性。这二个宣称还有更深一层分歧：在“小说表现生活”中，生活与小说处于同一符号表意层次，操作是同层次的水平运动，它的运动轨迹显彰与否是个次要问题；“小说表现‘生活’”，主宾语项是异层次的，而“小说”比“生活”处于高一层次，它居高临下地处理引号内的事项，表现的操作就成了突然层次障碍的关键性行为。

换句话说，在“小说表现‘生活’”这陈述中，与小说这主词有关的，与其说是“生活”的诸本质内容，不如说是小说表达本身，它的构造之自我定义功能：小说成了关于自身的表意行为，成了关于小说的小说，也就是说，成了元小说。

元小说揭示小说虚构性，从而导向对小说与现实的关系的思考。元小说表明符号虚构叙述中，意义很大程度上它是叙述的产物。这样，我们所面对的“现实”世界也并不比虚构更真实，它也是符号的构筑：世界不过是一个大文本。符号的边界就是世界的边界。正如罗伯·格里耶所说：“读者的任务不再是接受一个已完成的充分自我封闭的世界，相反，他必须参与创造，自行发现作品与世界——从而学会创造自己的世界。”

诚然，离心运动是20世纪全世界文学总的趋向，但是如果离心的方向依然是追求对世界的解释方式，那么这是同水平的运动。欲超越当代文学传统，需要对更根本的东西——表现形式与

① Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca: Cornell University Press, 1986. 中译文见华莱士·马丁《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社1990年版，第228页。

② Barney Pell, *Strategy Generation and Evaluation for Meta-Game Playing*, Cambridge: University of Cambridge Press, 1993, p. 289.

③ Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, London: Associate University Press, 1986, p. 83.

解释方式——进行破坏和重建。先锋小说元意识的产生符合了这个需要。

元意识，是对叙述创造一个小说世界来反映现实世界的可能性的根本怀疑，是放弃叙述世界的真理价值；相反，它肯定叙述文本的人造性和假设性，从而把控制叙述的诸种深层规律——叙述程式、前文本、互文性价值体系与释读体系——拉到表层来，暴露之，利用之，把傀儡戏的全套牵线班子都推到前台，对叙述机制来个彻底的露迹。

这样的小说不再再现经验，叙述创造的是文本间关系。读者面对的不再是对已形成的经验的释读，读者必须自己形成释读。当一切元语言——历史的、伦理的、理性的、意识形态的——都被证伪后，解释无法再依靠现成的符码，歧解就不再受文本排斥，甚至不必再受文本鼓励，歧解成为文本的先决条件。换句话说，每个读者必须成为批评家。

从这点上说，元游戏实际上是游戏的本质，也是人的理解能力学习能力的本质。而这种至关重要的能力，要学习的就是触类旁通，拒绝人云亦云的“元意识”。一个叙述文本能被随便“元叙述化”，是它受欢迎的标志，因为它提供了人们延伸创造的共同基础，成为文本典故的锚定点，《蝙蝠侠》或是《西游记》，就是这类让一个文化中各种媒介的各种文本都可以衍生发展的出发文本，可以称之为具有“元叙述化潜力”的文本。

由此可以推进一步说，不让“元叙述化”的文本往往是在文化中被视为经典，视为神圣的文本。像《荷马史诗》那样在文化中被反复引用、背诵、讲述，其叙述方式就固定化了。<sup>①</sup>越是经典，就越吸引元叙述化，但也越是“改编难”，任何改变都会被认为“不像”，甚至被指责为“亵渎经典”。可以说，神圣性的经典就是不让随便“元叙述化”的文本。这样的经典文本是需要的，因为元叙述化本身具有消解能力，过于广泛地使用会让一个文化的基础性叙述文本消失。

## 五、元意识与中国思想

一般论者都认为“元意识”是典型的后现代思想。麦卡弗里指出：“元意识正在进化成我们时代的特征意识，是对主体性和我的体系里人工制造物高度自觉后不可避免的产物……我们当代的意识不仅浸透了自我意识，而且是认识到注入游戏，玩耍，虚构，人造，主体性等是让人文明化的核心概念。”<sup>②</sup>但是元意识只有在后现代才能产生吗？哪怕过去时代有过痕迹，但是只有在后现代才能成为主导思想吗？

笔者认为，在理性主义占绝对上风的文化中，侵犯框架区隔的意识不会很强烈，因为规则只有在合一的框架区隔中才能顺利贯彻。相反，某些超乎理性主义的哲学思想，哪怕在前现代都有可能催生元意识。

不奇怪，在中国哲学传统中，元意识由来已久，尤其是在释道这两家非主流思想中，《道德经》强调区分君临于“可道”、“可名”世界之上的“常道”与“常名”；禅宗论“至佛非佛”和论“迷”，与“悟”。《传灯录》卷二十八说：“在迷为识，在悟为智；顺理为悟，顺事为迷”，清晰地指出层次控制关系。

奇书《西游补》可以说是中国第一本元小说。翻转《西游记》，固然已是戏仿，而书中论及层次观念，妙趣横生，发人深思。第四回孙行者入小月王万镜楼，镜中见故人刘伯钦，慌忙长揖，问：“为何同在这里？”伯钦道：“如何说个‘同’字？你在别人世界里，我在你的世界里，不同，不同。”这是框架意识的绝妙说明。

控制与被控制，操纵与被操纵，扮演与被扮演，是叙述的最基本原理。本书在先前已经屡有讨论。佛教最早传入中国时，首先就是其“三界”，“欲界六重天”等分层观念使中国士人“讶

① Michael Hutter, "The Value of Play", in (ed) Arjo Klamer, *The Value of Culture: On the Relationship Between Economics and Arts*, 1996, p. 129.

② Larry McCaffery, *The Metafictional Muse, The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H Gass*, Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1982, p. 225.

其说以为至怪也”。《酉阳杂俎》重说了《譬喻经》中故事：“昔梵志作术，吐有一壶，中有女子与屏，处作家室。梵志少息，女复作术，吐出一壶，中有男子，复与共卧。梵志觉，次第吞之，拄杖而去。”鲁迅在《中国小说史略》中认为这观念来自《观佛三昧海经》，其中说佛现白毫毛相，“毛内有万亿光，于其光中，现化菩萨，皆修善行”。

其实佛教各宗都把宇宙分层作为色空观的最主要立论方式之一，法华宗所谓“一心具十法界，一法界又具十法界百法界”。华严宗大师法藏应武则天召为说佛法，举殿前金狮子塑像为例：“狮子眼、耳、支节，一一毛处，各有金狮子。一一毛处狮子，同时屯入一毛中。一一毛中，皆有无边狮子，又复一一毛，带此无边狮子，还入一毛中。如此重重无尽，犹天帝网珠，名因陀罗网境界门。”<sup>①</sup>这种分层观念在《华严经》中论之甚详：“善男子，我经行时，一念中一切世界皆悉现前，经过不可说，不可说世界。”层次观与定慧观很自然地联结起来。不少佛学史家都同意华严宗是禅宗思想的前驱。就万相分层，诸法实相非无亦无这点而言，的确启导了禅宗在修行之上更翻一层。

层次观念对禅思维方式影响至深，这类公案在禅宗文献中极多。举一个与中国民间神相关的例子：《五灯会元》卷二“破灶堕和尚”，大师用杖击破灶，灶神得以解脱而升天，因此“青衣峨冠”来表示感谢。“少选，侍僧问曰：‘某等久侍和尚，不蒙示海，灶神得什么径旨便得升天？’师曰：‘我只向伊道是泥瓦合成，别也无道理为伊。’”必须“打破”现象世界，才能进入更高层次。受佛理影响的中国诗学，讲“写意”。而写意的前提就是文本之上另有一“意”界，王国维后来归为“境界”说。境界超越艺术媒介之外，也超越观赏文本直接见到的物象之外。

可以不无骄傲地说，中国先贤对元意识比西方古人敏感得多。然而西方现代元意识发源于希腊哲学与数学的推理逻辑之中。如欧几里德几何体系之严密，固然难逃导致千年机械论统治之咎，但一旦发现触动公理，即可创立整个新体系，它就直接引向了元数学。中国当代的元意识是一种现代意识，无法借释道而生，但是中国传统思想之非理性色彩反而有助于元意识的产生。

(责任编辑：李亦婷)

## Meta-Narrative, A Few Key Concepts of General Meta-Sensibility

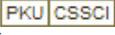
Zhao Yiheng

**Abstract:** Meta-Narrative is a characteristic of human mental activities and is a main approach to combat conventionality. Though the term has been in extensive currency in recent years, it denotes too many different things. The present paper examines all kinds of meta-narratives, and finds 5 ways of “meta-narrativizations”: trace-exposing, paralepsis, multi-stratification, symbiosis, and omni-media hypotext. What is common to them all is “frame violation”, i. e., an encroach to the boundaries of segregation of the narrated world. It due to the fact that the purpose of meta-narrative is to destroy the verisimilitude of the narrative by exposing its artificial construction, thus setting free its signification from the textual bondage.

**Keywords:** General Narratology, Meta-narrative, Meta-narrativization, Frame-violation

<sup>①</sup> 石峻等编：《中国佛教思想资料选编》，第2卷，第2册，中华书局1983年版，第22页。

## 元叙述:普遍元意识的几个关键问题

作者: 赵毅衡, Zhao Yiheng  
作者单位: 四川大学文学院新闻学院 四川 成都610064  
刊名: 社会科学   
英文刊名: Journal of Social Sciences  
年, 卷(期): 2013(9)

### 参考文献(26条)

1. [Bertrand Russell Introduction](#) 1987
2. [Douglas R Hofstadter Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid](#) 1979
3. 乐秀成 [GEB, 一条永恒的金带](#) 1984
4. [Jean-Francois Lyotard Introduction: The Postmodern Condition, A Report on Knowledge](#) 1979
5. [Genette, Gérard Narrative Discourse: An Essay in Method](#) 1980
6. 王丽亚 [元小说与元叙述之差异, 及其对阐释的影响](#) 2008(02)
7. [Gerard Genette Paratext: Thresholds of Interpretation](#) 1997
8. [Alan Wilde Middle Ground: Studies in Contemporary American Fiction](#) 1988
9. 支宇 [历史还原、元叙述、文体混杂: 邓贤长篇纪实文学研究](#) 1995(04)
10. [Patricia Waugh Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction](#) 1984
11. 赵毅衡 [演示性叙述: 一个符号学分析](#) 2013(01)
12. [Roger Fisher Getting to Yes: Negotiating Agreement Without Giving In](#) 1991
13. 赵毅衡 [论伴随文本](#) 2010(04)
14. [David Finkelstein; Ross Macfarlane Batman's Big birthday](#) 1999
15. 斯特亚特·霍尔; 徐亮; 陆兴华 [表征](#) 2005
16. [W. J. T. Mitchell Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation](#) 1994
17. [Ronald Sukenick Form: Digressions on the Act of Fiction](#) 1985
18. [Wallace Martin Recent Theories of Narrative](#) 1980
19. 华莱士·马丁; 伍晓明 [当代叙事学](#) 1990
20. [Wallace Martin Recent Theories of Narrative](#) 1980
21. 华莱士·马丁; 伍晓明 [当代叙事学](#) 1990
22. [Barney Pell Strategy Generation and Evaluation for Meta-Game Playing](#) 1993
23. [Richard Homby, Drama Metadrama and Perception](#) 1986
24. [Michael Hurter The Value of Play](#) 1996
25. [Larry McCaffery The Metafictional Muse, The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H Gass](#) 1982
26. 石峻 [中国佛教思想资料选编](#) 1983

本文链接: [http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical\\_shkx201309017.aspx](http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_shkx201309017.aspx)

# 广义叙述学中的情节问题

赵毅衡

**内容提要** 情节是构成故事的基础元素,也是任何叙述最基本的要素。情节是事物状态变化过程的媒介化与文本化再现,而叙述文本更要求这种变化卷入人物,从而使叙述取得人文精神与主观不确定性。叙述者对情节的选择加工,使叙述形成了从底本到述本的三层变化模式。叙述者筛选掉各种“不可叙述材料”,从而给叙述文本以“叙述性”,这才形成叙述情节。而这种选择不得不尊重一定的社会文化规范,与体裁风格规范。

**关键词** 广义叙述学 情节 叙述性 筛选 底本

赵毅衡,四川大学文学与新闻学院教授 610064

## 一、情节与事件的区别

情节(plot,或 action)是叙述学的最核心问题,是任何叙述之所以为叙述的原因。任何叙述的学理思考,首先要处理的就是情节问题。柏拉图和亚里斯多德花大量篇幅讨论与“逻各斯”(logos)相对的“迷所思”(mythos,故事或叙述情节)。20世纪叙述学的一些奠基之作——福斯特的《小说面面观》、普罗普的《民间故事形态》、托马舍夫斯基的《主题学》、格雷马斯的《论意义》、巴尔特的《S/Z》、利科的《时间与叙述》——都集中讨论情节问题。

但是情节却一直是叙述研究中的最困难问题,最薄弱环节。至今我们没有一个关于情节的基本定义,甚至,情节研究究竟要讨论哪些问题,都没有共同的意见。这个领域就像云山雾罩的城堡,我们遥望其辉煌,却不得其门而入。然而,要建立一门广义

叙述学,我们不得不面对情节问题,因为一个文本要有情节,才成为叙述文本,它是叙述的本质性特征。

情节不同于故事,也不同于事件,实际上情节介于两者之间,这是我们首先要辨清的问题。一般人把情节视为与“故事”同义,经常合称为“故事情节”,这个理解并不错,只是过于粗疏,应用到超越文学叙述的广义叙述研究中,会遇到难题,至少在中文中,故事应当“有头有尾”,取得一个自我完成的暂停,而许多叙述文本,例如大部分梦,大部分日记,大部分书信,例如一场比赛,一场电子游戏,再例如德拉克洛瓦的名画《自由引导人民》,显然有情节,但是很难说有故事。所以,一个叙述文本,必须有情节,却不一定有故事。但是只要具备情节,就有资格被称为叙述。

英文常称新闻和历史片段为 story,法文的“故事”与“历史”则完全用同一个词 histoire,汉语不会把历史、新闻等体裁叙述的内容称为“故事”,但是无法

否认它们是有情节的叙述；法官不会同意他听到的申述是“故事”，但是他无法否认这些是有情节的叙述。因为汉语的“故事”有虚构的意思。因此本文尽量不用“故事”一词，只讨论情节。虽然在各种语言中两个词各有差别，大致上，“情节”比“故事”范围宽，情节是叙述的最基本条件，即其中的事情再现，具有包含时间与因果意义的序列性(sequentiality)，情节比故事简单，是故事的基础。

情节的最基本定义，就是“叙述中的一个或一些事件”(event or events)，也就是说，文本讲述事件，就使一个文本成为叙述文本。因此，事件是情节的最基本特征。但是事件不一定发生在叙述里，而可以发生在经验世界或想象里，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组成情节：叙述只存在于媒介化的符号文本之中，叙述不可能发生在经验世界中。也就是说，如果不用某种媒介加以再现，事件就是纯粹的事件。事物的某种状态变化，不用文本再现出来，构不成情节。可以简单明了地说明两者的区别：被组织进叙述文本的事件，就是情节。因此，情节牵涉到“说什么”，与“如何说”两个方面：事件之选取关系到说什么，事件的叙述方式则是如何说，这两者的结合才构成“情节”。

许多叙述学家还讨论一系列差别细微的概念，例如“可说性”(tellability)，“事件性”(eventfulness)，“叙述性”(narrativity)，“叙述品质”(narrativeness)，“叙述质地”(narrativehood)，“可叙述性”(narratability)<sup>[4]</sup>。在大部分讨论中，这些概念之间的差别相当细微，但是在某些论者那里，这些细微差别有重大意义。例如，有的论者甚至认为相当多叙述是“无情节”的(plotless)，也就是说一部分叙述，具有叙述质地(narrativehood)，但是因为叙述性(narrativity)很弱，因此是没有情节的叙述(plotless narrative)，他们指的主要是一些“客观的”、“日常的”、“语言学式的”、“无需阐释的”叙述<sup>[5]</sup>。

也有不少论者认为，“情节”是所有这些概念的具体体现，例如利科就认为“情节化”(emplotment)是“叙述性”的根本表现形式<sup>[6]</sup>。本文讨论到诸说纷纭的各家时，会沿用各家不同的术语，以免扭曲他们的意见。但是本文认为：事件是情节的组成成分，情节就是被叙述者选中统合到叙述文本中的事件具有序列性的组合，因此，所有的叙述都有情节。没有“无情节”的叙述性，只有程度不等的“弱情节”叙述性。这就首先要对“情节”做一个恰当的定义，才能让“情

节”这概念大致上能包涵以上所有这些概念。或许有些论者不同意这样清晰的划分，但是本文如此定义有好处，可以省却许多不必要的纠缠。而且最后本文会证明这样貌似简单的定义，可以说明一连串难以解答清楚的问题。

## 二、情节：表现“卷入人物”的事件？

一个文本，或一个文本的段落，至少有四种不同的功能：抒情(lyricity)，表达情感、态度等主观心灵状态；描述(description)，说明某种无时间变化的状态或规律，或不卷入人物的某种自然变化；论辩(argument)，则申述某种信念或逻辑推理，这三者都不描写任何变化的状态。叙述(narrative)，与它们不同，叙述再现的是卷入人物的某种变化。

许多叙述研究者认为叙述的定义只要求事物变化。语言学家莱博夫对叙述的定义是：“最简叙述是两个短语的有时间关系的序列”<sup>[7]</sup>；哲学家丹图的定义：叙述事件包含以下序列：在第一时间  $x$  是  $F$ ；在第二时间  $H$  对  $x$  发生了；在第三时间  $x$  是  $G$ <sup>[8]</sup>。这两位理论家都没有提到，叙述的事件，其时间变化及其意义不是客观存在于文本之外的，而是文本中的再现，而这种再现，需要受述者解释出来，需要文本接收者在二次叙述化中加以实现。例如闭路电视上记录了时间变化构成的事件，只有当某段闭路电视被监视者查证者观察，被解释为可能“再现了某种有意义的事”，才成为叙述。

叙述情节的第二个要求是，情节描述的事件必须卷入某种有意识的“人物”，这个概念类似于格雷马斯说的情节体(actant)，或佛教说的“万物有灵”。如果把描述“无人物事件变化”的机械功能、化学公式、星球演变、生物演化、生理反应的文本也视为叙述，显然科学就充满叙述，例如实验报告、化学变化公式。这样的叙述研究就不再有与科学对立的人文特点，而人文特点是叙述研究的基础。丹图的定义只写到时间中的事态变化，没有说明这个变化发生在何处：如果这变化发生在自然状态中，在经验中，就不是叙述：叙述只存在于符号再现中。火山爆发不是叙述，目击火山爆发也不是叙述，只有再现出来才是叙述。

对于这一点，叙述学界一直没有达成一致意见。有一些论者认为叙述必须有人物，不然叙述与陈述无从区分。应当承认，赞成“叙述必有人物”之论的理论家并不多，因为论证比较困难，失去了理论的本质清晰。洛特曼认为情节的定义应当是文本中的某种

特殊事件,即“某人物(persona)越过某语意场边界的变动”<sup>[6]</sup>。在米克·巴尔那里,所述之事本身即被定义为“由行为者引起或经历的一种状况的转变”<sup>[7]</sup>。

也有人认为范围应当更为扩大,例如费伦认为:“叙述是人、动物、宇宙空间的异类生命、昆虫等身上曾经发生或正在发生的事实。”<sup>[8]</sup>他的意思是只要卷入“生命”,甚至不一定有主观意识的生命。但是关键是这种生命体是否被赋予意识,也就是是否“拟人”,不然有生命的动物植物,与无生命的物件,在叙述学上没有根本差别,不能成为格雷马斯讨论中的“行动素”(actant)。叙述的关键,是事件需要卷入某种具有主观意识的主体,讲述这种有意识能力的主体在变化中的经历,而不问这种主观意识以何种形态出现。有了主观意识,叙述的序列性与因果性才会具有伦理意义,才会成为社会文化表意活动的一部分。

而有的叙述学家总结格雷马斯的理论,更进一步区分过程事件(event-process)与情节事件(event-action),要求人物有所“行动”。如果只是回答“发生了什么”(What happens?)那就只是一个“过程”,因为其中的人物只是一个“受动者”(patient);如果回答“他做了什么”(What does he do?),那就是一个“情节”,(action)他才是一个“行动素”(actant)。“他病了”不是情节,“他笑了”是情节,前句的动词是“状态动词”(state verb),后句是“事件动词”(event verb)。因此,在格雷马斯的叙述语法体系中,关键的是人物要“造成发生”(faire, make happen)<sup>[9]</sup>。

我们可以看到,各家对“卷入人物”的要求很不相同,从无人物要求,到“生命”要求,到“行动者要求”,叙述学界主张各异,但是都感到出现人物的必要性,笔者只是取这些各有一说的诸家中比较平衡的说法。

为什么人物会决定文本的“情节性”?因为叙述的情节一旦卷入人物(人与拟人),情节就具有主观性,叙述文本就具有“非自然性”,也就是人的意识带来的不确定性,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。这就是“二次叙述”为什么可能并且必要的根本原因,而科学变化的描述必须遵循规律(例如水何时结冰),自然事件的报道必须符合可以验证的观察(例如某某火山何时爆发过),它们都不允许接收端有任何二次叙述化的变异,只需要接收者作出对应的理解。

不卷入人物,就不成其为情节,讲述它的文本也就不是叙述,只是讲述:“公元79年维苏威火山爆

发”不是叙述,是自然史描述;“公元79年维苏威火山爆发,掩埋了庞贝全城”,才构成叙述,因为是人类历史事件,具有人文与社会的后果。

### 三、什么样的情节“值得说”?

关于情节的第三个争论,是情节如何才具有“可说性”(tellability),即什么样的情节“有意义”到值得叙述者讲述,并且值得接收者听取?语言学家莱博夫认为:是否“值得说”是事件的特征,而是否具有“叙述性”(说成了一个叙述文本),则是文本叙述化的成功程度之别。“可说性”是事件等待被叙述的潜力,是值得一说的事件之特征。而“叙述性”(narrativity)则是叙述化在不同的叙述中实现成功的程度<sup>[10]</sup>。显然这个问题更具有主观性,对某位作者值得说,对某位读者值得听的事件,换了别的人就不见得是可说可听的。但是,无论对什么样的人,可说性还是有一定规律性的条件。

亚里斯多德曾经提出悲剧主人公必定要经过“命运转折”、“领悟”、“受难”三种事件<sup>[11]</sup>,这可能是最高要求,适合于悲剧这种要求高度戏剧化的体裁,其他叙述体裁中情节的“可说性”可能低得多。我们要寻找的,是最低“可说性”要求,构成起码情节的值得说的事件,这种最低“可说性”,必定要以不值得说为背景,如果任何事件都值得说,就不存在叙述者选择的可能:凡是被选择叙述的事件,总有被选择的理由,这个理由就是“可说性”。

赫尔曼提出,事件应当分成“无情节叙述”(plot-less narrative)的甲型事件(type I events),与“有情节叙述”的乙型事件(type II events)<sup>[12]</sup>,两种事件都值得说,但是可说性不一样。“甲型事件”构成了无情节的“生活史”(如《唐代妇女生活》),“乙型事件”构成了有情节的“事件史”(如《玄武门事件》)。如果是普遍发生(例如“唐朝皇帝普遍受制于宦官”),不见得就不值得历史加以叙述,但是事件有“个别性”,的确就有相对较强的可说性。

应当说,只能在同一体裁(历史)中作这样的对比,不同体裁、不同风格,要求完全不同:无法要求闲聊与小说的“可说性”同一标准,无法要求风俗志与“一分钟小说”同一标准,凡人俗事的《清明上河图》与高度浓缩的广告,其“可说性”也无法用同一个标准衡量。就广义叙述的最基本要求而言,任何事件的叙述都构成了情节,而叙述的精彩与否,并不完全取决于情节,因此,事件的“可说性”,只是我们考量叙

述的一个方面。

#### 四、叙述的三层与情节形成过程

叙述是讲述世界上发生的事件，但是布鲁纳却认为“世界上并不存在故事”：经验世界或想象世界中的事件本身谈不上意义，意义是文本的阐释构成的，是一种“阐释的可构筑性”(hermeneutic composability)<sup>[13]</sup>。也就是说，情节的产生，不仅取决于叙述的事件，不仅取决于叙述的方式，更取决于意识在经验的背景上构筑意义的能力<sup>[14]</sup>，情节，即有意义的事件描述，出现于叙述文本之中。文本有叙述性，生活本无叙述性，斯科尔斯的名言说：“叙述性结束之处生活开始”<sup>[15]</sup>。可以说，世界上并无故事，人的叙述意识把世界经验叙述化，把它变得可以把握：这就是为什么人要造神话，写历史，说故事，读新闻。世界只有被叙述化了，才能被人理解。英国现代女作家艾维·康普登-班奈特(Ivy Compton-Bennett)讽刺地宣称：“实际生活完全无助于情节构思。实际生活无情节。我明白情节至关重要，因此我对生活很不满意。”<sup>[16]</sup>

在底本/述本的转换中，出现的是两个操作：选择与再现<sup>[17]</sup>。这两种操作是文本形成过程中的必要成分，很难说是何者为先，何者为后。但是在逻辑上可以认为有这样的顺序：

底本 1-->材料集合(聚合系的集合,没有情节)

(经过材料选择)

底本 2-->再现方式集合(故事形成)

(经过再现方式选择)

述本 --> 两道选择的结果(情节化+媒介化)

关于叙述分层模式的论辩，众说纷纭。笔者在另一文中指出，不少论者认为叙述只有一元，即只有述本。史密斯<sup>[18]</sup>和卡勒<sup>[19]</sup>等坚持认为双层模式有很大问题<sup>[20]</sup>。理查森则认为“述乱无底”，当述本混乱到一定程度，他称为“不自然叙述”，就无法构成底本<sup>[21]</sup>。申丹、王丽亚认为底本与述本经常合一，二元模式并不是处处适用<sup>[22]</sup>。

而在论辩的另一端，有一些学者认为叙述应当有三层。最早提出三层说的是热奈特，他认为叙述分解成故事(histoire)-叙述行为(narration)-文本(texte)<sup>[23]</sup>；里蒙-基南的著作主要阐发热奈特体系，因此也采用这种三分法<sup>[24]</sup>。按他们的看法，底本与述本之间有一层叙述行为。巴尔也主张三分法，她的三个层次是histoire-récit-texte narrative<sup>[25]</sup>，显然 récit 在此是中间层。巴尔与热奈特的看法不一致，我个人认为热奈特

的论述，比较清楚地与本文的理解相符合，这三层可以称为“底本-叙述行为-述本”<sup>[26]</sup>。

申丹认为没有必要作三分，至少“就书面叙述作品而言，没有必要区分‘叙述话语’和‘产生它的行为或过程’，因为读者能接触到的只是叙述话语(即文本)。作家写作过程中发生的事，与作品无关”<sup>[27]</sup>。这里可能有些误会：首先，叙述行为不能直接说成是“作家写作过程”：叙述行为是抽象的，可以被想象为不占时间长度的一次性行为，“不占时间”本身是个时间度量。热奈特称之为“文字叙述中一种强有力的幻象”，幻象这词用的很准确：叙述不是一个时间概念<sup>[28]</sup>。叙述行为的实施者，不是作者，而是抽象的叙述者，巴尔称为“表现出构成文本话语符号的那个行为者”<sup>[29]</sup>。最主要的是，笔者认为我们如果能把叙述行为视为中间过程，承认“叙述行为”这个中间环节，就比较容易理解上面的讨论中已经出现的一个问题，即“选择”与“再现”的逻辑顺序(不一定是严格的时序)。

申丹论辩说：“倘若话语(述本)层次上的选择导致了故事(底本)事实的改变……那么故事与话语之间的界限会变得模糊不清。”<sup>[30]</sup>如果把底本/述本看成双轴操作，一旦述本改变，当然底本也变，这是不言而喻的。但是这两者的变化都是叙述行为造成的：叙述造成底本/述本同时变化，这不会造成底本与述本的“混淆”，因为述本是叙述唯一显形的部分，述本不可能自行“选择”自身的组成方式，只有叙述行为才能够选择。因此，三层次论可以比较清楚地理解底本与述本之间，有选择这个中间枢纽。

从这个三层次说，可以解释以上讨论中的一些难题。前述底本 2，是“体裁读者”<sup>[31]</sup>看懂了小说或电影(尤其是所谓侦探小说、“难题电影”等充满悬疑的叙述，也包括具有叙述改辙的后现代小说)之后，对各种文本变形恍然大悟，加以理顺后明白的“来龙去脉”(申丹称为“事物本来面目”)。不同体裁的改编，不同语言的翻译，如果它们严格地讲述一个故事的话，就共享底本 2，因为此时的底本已经选择出来，只是尚未媒介化。

可以从“元小说”中看到三层的并列：这种叙述，把中间层次的叙述选择拉到文本层面上，实际上非常常见：鲁迅《阿 Q 正传》列出传记的各种类别，以及该叙述用“正传”作标题的理由，运动会逐项比赛的节目单，教科书列出各种可能方法，一直到玩弄“多选择”的各种后现代电影、小说、网络超文本。它们证明了选择作为情节形成的最重要环节是不可忽视的

存在<sup>[32]</sup>。

底本 2 在材料总汇中是有边界的，已经经过了选择，只是没有再现的形态。实际上大部分学者讨论中的底本，就是底本 2。但是许多反驳双层结构的讨论（例如理查森的“叙述改辙破坏底本构筑”论），否定了底本 2（成形的有意义情节），却无法否定底本 1，因为底本 1 的相关材料是无穷尽的。

所谓叙述行为，由两种操作组成：选择与时序改组。这两种操作没有先后之分，因为它们都是双轴操作的一部分，都会在文本组合的显现中留下痕迹。

这里要特别说明的是一种有趣的现象，即已经讲过，或即将要讲的情节根本没有发生过。普林斯曾经称之为“无中生有的叙述”（*disnarration*）<sup>[33]</sup>。例如一长段叙述“我本可以如此如此报复，但是我没有做”。在传统的小说或电影中，如此段落经常被（事前或事后）说成是人物的幻想，做梦，想入非非，或是像《赎罪》一样说是“出自虚构”。这样的情节实际上不是“无中生有”，因为幻想或做梦，在情节中的确发生过，情节叙述的事件，可以发生在经验世界中，也可以发生在想象里，这两者实际上很难区分。如果一个叙述者说，某段情节是我的梦，或是说成“我没有执行的计划”，这段情节依然是“发生”过的，只是没有见诸人物的“行动”。

《罗拉快跑》、《滑门》等电影，可以看成是选择的寓言：底本材料是无穷的，甚至可以说，底本 1 是没有边界的，只有相关性逐渐稀薄的边界地带。主人公罗拉的选择也是无穷的，因此要写罗拉的故事，任何作者或叙述者不可能把能收集到的（能想象到的）罗拉的事全部讲述出来，但是这里有三个情节都有意义，而且不能只选一则来说，只有把三者都说出来，它们的意义（不要屈服于命运，万事能重头来一次）才能呈现清楚，因此，在电影中罗拉就是跑了三次，不存在“真正地”跑与“幻想”中的跑之区别，因为三次跑都在叙述文本中再现出来。

### 五、选择：情节形成的关键

选择，实际上就是“筛选”，不是底本中任何事件都能被选中到叙述中，成为“情节事件”。但是究竟什么样的事件能够被选中？不同的体裁，不同的风格，不同的题材，会有极大的差别。要总结出一个抽象统一的标准，几乎是不可能的。但是一门广义叙述学理论，要整合那么多种类的叙述，必须提出一个标准。

有一些论者认为，叙述中的事件，必须是“有违

常规”，这才值得一说，这是上文中赫尔曼关于事件分两类的进一步延伸。布鲁纳提出：“一个故事要值得说，就必须是关于某个隐含的常规脚本（*canonical script*）是如何被打破的，被违反的，或被背离的。”<sup>[34]</sup>波拉尼进一步认为，只有能引发社会的，文化的，或个人的兴趣的“违规”，才值得一说<sup>[35]</sup>。他们的意思是：常规事件不值得说，也就是说，情节不能按我们在经验世界习见的常规发展，而必须破坏之。由此可以类推：违反常规的程度，就是情节精彩（可说性）的标准。这个说法，有点简单了，叙述变成了“人咬狗”，或“唯恐天下不乱”。

在他们看来，叙述的最内核模式，实际上类似一场口头对话：某人说某个事情给另一个人听，就必须对方感兴趣才能进行下去，如果对方不感兴趣，说什么都变成自言自语；如果对方感兴趣，那么说什么都对方都听得进去。叙述文本对事件的选取标准，实际上就是叙述者如何事先考虑对方是否会有兴趣听，并且以这个标准对底本中的事件进行选择。显然，“有违常规”并不是唯一选取的标准，不然“好莱坞式大团圆”结局不会成为电影常规。是否具有“可说性”是依读者的“阐释群体”而异的，可叙述性是相对于读者的“阐释语境”而言的。这里明显有一个“对话”模式：叙述者选择说的，总是心里想着接收者是否会感兴趣。

接收者作为个人，完全可能理解任何情节方式的叙述，因为个人的想象能力、解释能力，是没有任何形态化的规律可寻找的。个人能从一团乱云中看出龙虎搏斗，能从一团乱麻中看出某种人生启迪。任何研究探索能追究的，不是个人对文本的接受，而是一个文化中的“解释社群”在接收文本时大致遵从的规律。对此种“社群”二次叙述的能动性灵活性不宜夸大，实际上社群的接受标准相当公式化。

弗鲁德尼克认为叙述性（*narrativity*）“不是文本内在的品质，而是读者强加于文本的特征，读者把文本当做叙述来读，由此把文本叙述化”<sup>[36]</sup>。这话应当说是严重的夸张失实。从这个方向看，二次叙述只能把文本中的叙述因素（时间、人物、情景、变化等等）加以“落实”，把文本的意义潜力给予实现。情节依然是文本的品质，虽然它需要二次叙述加以实现。情节是叙述发出者、文本、叙述接收者这三者之间的动力关系的产物，正因为文本居于中心地位，分析才有可能。

从“对话模式”可以看出，这个“违规可说性”理论的最大弊病，是把叙述情节的形成标准统一化了。

叙述是否能引发兴趣,实际上有三个方面因素共同决定:一是上面诸位专家说的,即叙述中的事件本身是否异常;二是如何说,即叙述的方式;三是接收者的理解方式。情节的“可说性”毕竟是相对的:想知道唐代妇女生活的读者听众,对唐太宗的赫赫战功就不一定感兴趣。

如果情节选择的准则,是“对方不想听的不说”,这个对话模式把事情简单化了。情节的选择形成,层次复杂得多:上面说的“选上”只有一个标准“违反常规”,未免太简单。而关键性的“筛选”实际上有多重标准,更能解释叙述情节生成的社会文化条件。罗宾·沃霍尔曾经详细讨论了“故事事件中本应当有”,而不进入叙述(un narration)的种种标准。她具体列出了“未叙述”(unnarratable)的四种标准<sup>[7]</sup>:①叙述性过低(subnarratable):过于平庸,过于微不足道,不言自喻,不值得说,“因缺场而在场”的事件;②叙述性过高(supranarratable):过于失常,超出社会文化对叙述的控制标准,而不允许直接说出的事件,如通奸、乱伦、血腥死亡等需要使用委婉语或迂回描写的场面;③反叙述性(antinarratable):如性交、排泄等生理事件,文化规范要求不应该现诸文本的事件;④类叙述性(parannarratable):在经验世界中大量存在,但是对于叙述规范而言不便采用的事件,例如好莱坞电影中,任何没有归结为大团圆的情节都不能采用。

究竟这四种情节的排除式“筛选”,遵从哪些标准,因社会文化而异,也因叙述体裁而异。情节之形成,叙述之展开,的确是所有这四种“筛选”标准联合起作用的结果。而且可以看到,筛选的标准多种多样:很多“反叙述性”事件,可以做不让说,叙述禁忌不一定是社会禁忌。对某些体裁叙述是“禁忌过高”,例如电影不准正面露点裸露,对于另一些体裁(雕塑,或色情电影,或“残酷电影”)则不成问题。甚至“叙述性过低”的“庸常”事件,在自然主义的小说(例如左拉《小酒店》写一洗衣房可以用 10 页),对于“新写实主义”电影(长达 10 分钟的长镜头)却完全可以采用。

“低叙述性”的事件,包括哪怕非常值得一说,只是因为重复发生,后续歌词只能省略。但是中国古典章回小说,对重复就没有那么排斥。《水浒》第五十二回,朱全被逼上梁山,却担心他家小的安全,在路上别人已告诉他家小早被护送上山,快到山上他又问一次,别人再说一次。再例如第四十五回和第四十六回,海和尚与潘巧云有奸情,于是两人设计,让迎

儿设香案表示杨雄不在,让胡头陀凌晨敲木鱼“出钵”迎海和尚回寺,这件事,几乎同样语句,在七页之内竟然重复七次:第一次:海和尚向胡头陀布置这套程序;第二次:胡头陀依照这套程序行事;第三次:石秀发现阴谋的这套程序;第四次:石秀告诉杨雄阴谋的这套程序;第五次:石秀用刀威逼胡头陀说出这套程序;第六次:杨雄用刀威逼迎儿承认这套程序;第七次:迎儿被迫说出这套程序。今天的读者,注意到这七次重复,会觉得很奇怪:此类重复,早就应当因“叙述性过低”而“筛选”,至多说一句“如此如此”即可。此种重复可能是中国传统小说原味表演艺术的遗迹,这套信号程序很精彩,在中国传统社会是严重“违反常规”,所以可以不厌其烦地再三重复,而听众与读者依然觉得津津有味。

由此,我们能得出的唯一结论是:情节是叙述者“筛选”大量可叙述事件而形成,这种选择受制于一定的社会规范,也是特定叙述体裁对情节的要求。

#### 注释

[1]Prince, Gerald, "Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability." J. Pier & J. Á. García Landa (eds). *Theorizing Narrativity*. Berlin: de Gruyter, 2008, pp.23-25.

[2]William Frawley, *Linguistic Semantics*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1992.

[3]Paul Ricoeur, *Time and Narration*. Vol. 3. Chicago: University of Chicago Press, 1988, p.4.

[4][10]William Labov, *Language in the Inner City*, Philadelphia: Univ of Pensilvania Press, 1972, p.360, p.4.

[5]Arthur C Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge: Cambridge Univ Press, 1965, p.236.

[6]"an event in a text is the shifting of a persona across the border of a semantic field", Jurij Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977, p.233.

[7]巴尔:《叙述学:叙事理论导论》,谭君强译,(北京)中国社会科学出版社 1995 年版,第 12 页。

[8]詹姆斯·费伦:《作为修辞的叙述:技巧、读者、伦理、意识形态》,陈永国译,北京大学出版社 2002 年版,第 14 页。

[9]Therese Budniakiewics, *Fundamentals of Story Logic: Introducing Greimasian Semiotics*, Amsterdam: John Benjamin B.V., 1992, 37-40.

[11]Halliwell, Stephen. *The Poetics of Aristotle: Translation and Commentary*. London: Duckworth.1987: chaps. X, XI, XIII.

[12]Herman, David. "Events and Event-Types." D. Herman et al. (eds). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005, 151-52.

[13]"Stories do not exist in the world". Jerome Bruner, "The

Narrative Construction of Reality”, *Critical Inquiry*, 1991, 18, pp.1-21.

[14] Jerome Bruner, “The Narrative Construction of Reality”, *Critical Inquiry*, 1991, No. 18, pp.1-21.

[15] “Life resumes when narrativity ceases”. Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation*, New Haven: Yale University Press, 1982, p.64.

[16] “A Conversation Between I. Compton-Burnett and M. Jourdain”, in R. Lehmann et al. (eds.) *Orion* (London: Nicholson & Watson, 1945) vol. 1, p.2.

[17][20][32] 参见赵毅衡:《论底本:叙述如何分层》,〔北京〕《文艺研究》2013年第1期。

[18] Barbara Herrnstein Smith, “Narrative Versions, Narrative Theories”, *Critical Inquiry*, Autumn 1980, pp 213-236.

[19] Mieke Bal, *Narratologie: essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris: Klincksiek, 1977.此书是她后来在1985年用英文出版并广为流行的《叙述学:叙述理论导论》的前身。

[21] Brian Richardson, “Denarration in Fiction: Erasing in the Story in Beckett and Others” *Narrative*, 9 (2001), pp.168-175.

[22][27][30] 申丹、王丽亚:《西方叙述学:经典与后经典》,北京大学出版社2010年版,第23页,第17页,第27页。

[23] Gerard Genette, *Narrative Discourse*, Ithaca, University of Cornell Press, 1980.

[24] Slomith Remmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Routledge, 2002, p.202.

[25] 谭君强译为“文本-故事-素材”。见米克·巴尔:《叙述学:叙述理论导论》,〔北京〕社会科学文献出版社2003年版,第5页。

[26] 杜丽特·科恩:《透明的心灵》提出非虚构叙述分三层:“虚构只需分两层,而非虚构需要分三层”即需要“指称层”(reference level)。虚构叙述与非虚构叙述,都有述本与底本之分,而它们都无关“指称现实”。(Dorrit Cohn, *Transparent Mind: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton

University Press, 1978.)只有非虚构的纪实性叙述,可以追寻到这一层,对于虚构叙述,就谈不上“指称”层。她这个三层说与我们在这里的讨论不是一回事。

[28] Gerard Genette, *Narrative Discourse*, Ithaca, University of Cornell Press, 1980, p.222.

[29] 米克·巴尔:《叙述学:叙述理论导论》,〔北京〕中国社会科学出版社2003年版,第19页。

[31] 关于“认知叙述学”提出的“体裁读者”(具有文化的体裁规定性解读能力的读者),请参见笔者另文,“论二次叙述”。

[33] 转引自罗宾·R. 沃霍尔:《新叙述:现实主义小说和当代电影怎样表达不可叙述之事》,《当代叙述理论指南》,James Phalen等主编,北京大学出版社2007年版,第241页。

[34] “To be worth telling, a tale must be about how an implicit canonical script has been breached, violated, or deviated from”. Jerome Bruner, “The Narrative Construction of Reality”, *Critical Inquiry*, No. 18, 1991, pp.2.

[35] I. I. Polanyi, “So What’s the Point?” *Semiotica*, Vol 25, 1979, pp.207-241.

[36] Narrativity is “not a quality inhering in a text, but rather an attribute imposed on the text by the reader who interprets the text as narrative, thus narrativising the text”, Monika Fludernick, “Natural Narratology and Cognitive Parameters”, in David Herman (ed), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford: CSLT Publications, 2003, p.244.

[37] 罗宾·R. 沃霍尔:《新叙述:现实主义小说和当代电影怎样表达不可叙述之事》,《当代叙述理论指南》,James Phalen等主编,北京大学出版社2007年版,第241-255页。这篇文字对下面这些关键术语的译法有可能误导。Subnarratable译为“不必叙述”,supranarratable译为“不可叙述”,antinarratable译为“不应叙述”,paranarratable译为“不愿叙述”。这些翻译整齐而漂亮,但是与作者原义不尽相符。

[责任编辑:平 啸]

## The Plot Issue in Narratology in a Broad Sense

Zhao Yiheng

**Abstract:** Plot is not only a basic element of the story but also the most fundamental element of any narration. Plot is the reproduction in form of media and text of the change of a thing or a state; moreover, the narrative text requires involvement of characters in such changes, endowing narration with humanity and subjective uncertainty. The narrator’s selection and processing of plot undergoes a three-storey development model: The narrator screens out various materials unavailable for narration, developing the text into a narrative one and giving shape to the narrative plot.

**Keywords:** narratology in a broad sense; plot; narrative; screening; original

# 广义叙述学中的情节问题

作者: 赵毅衡, Zhao Yiheng  
 作者单位: 四川大学文学与新闻学院 610064  
 刊名: 江苏社会科学 PKU CSSCI  
 英文刊名: Jiangsu Social Sciences  
 年, 卷(期): 2013(3)

## 参考文献(32条)

1. [Prince, Gerald Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability](#) 2008
2. [William Frawley Linguistic Semantics](#) 1992
3. [Paul Ricoeur Time and Narration. Vol. 3](#) 1988
4. [William Labov Language in the Inner City](#) 1972
5. [Arthur C Danto Analytical Philosophy of History](#) 1965
6. [Jurij Lotman The Structure of the Artistic Text](#) 1977
7. 巴尔;谭君强 [叙述学:叙事理论导论](#) 1995
8. 詹姆斯·费伦;陈永国 [作为修辞的叙述:技巧、读者、伦理、意识形态](#) 2002
9. [Therese Budniakiewics Fundamentals of Story Logic:Introducing Greimasian Semiotics](#) 1992
10. [Halliwell, Stephen The Poetics of Aristotle:Translation and Commentary](#) 1987
11. [Herman, David Events and Event-Types](#) 2005
12. [Jerome Bruner The Narrative Construction of Reality](#) 1991
13. [Jerome Bruner The Narrative Construction of Reality](#) 1991(18)
14. [Robert Scholes Semiotics and Interpretation](#) 1982
15. [A Conversation Between I. Compton-Burnett and M. Jourdain](#) 1945
16. 赵毅衡 [论底本:叙述如何分层](#) 2013(01)
17. [Barbara Herrnstein Smith Narrative Versions, Narrative Theories](#) 1980
18. [Mieke Bal Narratologie:essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes](#) 1977
19. [Brian Richardson Denarration in Fiction:Erasing in the Story in Beckett and Others](#) 2001
20. 申丹;王丽亚 [西方叙述学:经典与后经典](#) 2010
21. [Gerard Genette Narrative Discourse](#) 1980
22. [Slomith Remmon-Kenan Narrative Fiction:Contemporary Poetics](#) 2002
23. 米克·巴尔 [叙述学:叙述理论导论](#) 2003
24. [Dorrit Cohn Transparent Mind:Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction](#) 1978
25. [Gerard Genette Narrative Discourse](#) 1980
26. 米克·巴尔 [叙述学:叙述理论导论](#) 2003
27. [关于“认知叙述学”提出的“体裁读者”\(具有文化的体裁规定性解读能力的读者\),请笔者另文,“论二次叙述”](#)
28. 罗宾·R·沃霍尔 [新叙述:现实主义小说和当代电影怎样表达不可叙述之事](#) 2007
29. [Jerome Bruner The Narrative Construction of Reality](#) 1991(18)
30. [Livia Polanyi So What's the Point](#) 1979
31. [Monika Fludenick Natural Narratology and Cognitive Parameters](#) 2003
32. 罗宾·R·沃霍尔 [新叙述:现实主义小说和当代电影怎样表达不可叙述之事](#) 2007

# 梦：一个符号叙述学研究

赵毅衡

(四川大学文学与新闻学院, 四川 成都 610064)

**摘要:** 梦因为过于缺乏形式规律, 种类过多, 很少是叙述学研究的对象。梦具有独特的文本性和叙述性, 因此是一种叙述文本。它按叙述文本的规律, 对梦材料进行选择 and 组合。但是梦者只是梦的受述者, 梦的叙述者是大脑的另一部分, 虽然对叙述的机制我们至今不甚了解, 但是梦与虚构和幻想有极多的符号学与叙述学的相通之处。梦是人类在进化中继承下来的生理-心理功能, 对人类保持幻想能力, 增进叙述本领大有帮助。

**关键词:** 梦; 符号叙述学; 叙述; 幻想; 虚构

**中图分类号:** H0 **文献标志码:** A **文章编号:** 1006-0766(2013)03-0104-08

## 一、为什么叙述学应当研究梦

叙述是人类把世界“看出一个名堂、说出一个意义”(human beings make sense of the world by telling stories about it)的方式,<sup>①</sup>是人类生存的基本组织方式。<sup>②</sup>甚至有学者认为“讲故事、听故事”是从“智人”阶段以来,人类生存的必然需要之一。有学者甚至认为必需物序列应当是“食-叙-性-住”。因为“许多人没有性,没有遮蔽,也活了下来,但几乎没有人能在沉默中生存,而一说话几乎立即引向情节叙述”。<sup>③</sup>

梦是人类接触最多的叙事。就人的生活本身而言,梦也远比一般想象的更为重要。平均每个人一昼夜要做梦两个小时,做六至七个梦,从几秒到20分钟不等,其中只有在REM阶段头脑才活跃到能做出容易记住的梦。

梦对于人类的重要性,古人就已熟知,这从远古典籍中关于梦的记载之多就可看出。五千年前巴比伦楔形文字记录的史诗《吉尔伽美什》中,那位古巴比伦国王就做了不少梦,他的母亲尼苏娜是详梦女神,为其解说即将发生的事。这是现存人类第一个详细的梦记录及其解读。中国早期古籍中梦记载数量极大,古文献集《逸周书》记载了大量文王、武王、周公的梦境,看来以梦为行政指导,是被认为治世有道。正因为梦的情节光怪陆离,神秘莫测,不符合人类文明生活的逻辑与常识,因此一直被视为了解神意的途径,至今被认为可以借此预知未来;而在现代,心理学者认为梦是窥见人的主体精神奥秘的钥匙。

因此,对于梦的好奇,是任何文化中关于人的思索之重要环节。但是梦始终没有成为叙述学研究的重要课题,相当重要的一个原因,是学界对梦的“叙述性”及其形成机制至今不得其解。中国叙述学界在这方面做的工作更少,至今只读到龙迪勇十年前所作的《梦:时间与叙事》一文。<sup>④</sup>

梦是不是叙述?很多人认为梦是感知,本身并不是叙述,正如经验是感知而不是叙述,只有用某

**作者简介:** 赵毅衡(1943—),男,上海人,四川大学文学与新闻学院教授。

**基金项目:** 四川大学中央高校基本科研专项学科前沿与交叉创新研究项目“广义叙述学的理论基础及其在各种媒介中的应用”(skqy201301)

① Jerome S. Bruner, *The Culture of Education*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996, p. 129.

② M. Mateas and P. Sengers, "Narrative Intelligence," *Proceedings of the 1998 AAAI Fall Symposium*, Orlando: Florida.

③ Reynolds Price, *A Palpable God*, New York: Athenum, 1978, p. 4.

④ 龙迪勇:《梦:时间与叙事》,《江西社会科学》2002年第8期。

种媒介重述以后才成为叙述。吉尔罗就强调：“正在做的梦是经验，不是文本”，因为“文本有边界，形成整体结构”；她又进一步说明：“有的梦文本是叙述，并非全都是叙述。”<sup>①</sup> 她的意思是，只有一部分梦是文本，而其中更少的一部分是叙述文本。研究梦的著名学者，例如弗洛伊德和荣格，都只把梦的再述文本作为研究对象。弗洛伊德明白再述会造成困扰：“梦的世界无法形诸于语言。”<sup>②</sup> 但是他们把梦再述看成研究梦本身的唯一途径，几乎从来不讨论这两者的区别。因为梦重述被（语言、文字或图像）媒介化，获得了明显的文本性与叙述性，梦本身的叙述性就可以存而不论。

本文认为：梦本身就是叙述，本文将集中检查讨论梦的文本性与叙述性。

首先，梦是已经被媒介化的文本，梦由梦者的心像（视像、语言、其他感觉）组成。经验面对的是实物世界，梦者面对的是被心像再现的世界。固然，心像载体缺乏通常符号载体的物质性，但是符号载体并不一定要有物质性，载体只是传送携带符号意义的感知，这种传送甚至藉物质的缺失来传送，即所谓“空符号”。

心像（最主要是视像和声像，但是也包括其他感官经验的心像）可以非常生动地再现世界的经验。经验中的感知，是纯粹直观的，并不是媒介化而携带意义的符号；梦的对象不是直观感知，而是符号，因此才组成梦叙述的符号文本。弗洛伊德说“梦里的每一个符号都可以被看作是代表另一个符号”，<sup>③</sup> 这“另一个符号”就是原符号的解释，梦是由符号组成的叙述文本。

梦叙述有意义，但是意义不一定是人类现在的知识水平所能理解的。古代的详梦，现代的精神分析，当代的梦心理-生理研究，每个方法都扩大了我们的理解范围，但是至今学界还是无法解决梦释义的一些基本问题。这不是说梦没有意义，而是说梦并没有人类清醒的叙述活动的目的论意义：梦无法达到某种设计的意义传达，因为下面会讨论的“梦叙述者”，没有给它意图性。

维特根斯坦反对弗洛伊德理论，他认为“梦无特定目的，无本质，因为梦的种类如此之多”。<sup>④</sup> 他的看法是对的：任何一种释梦理论只能解释一部分梦。从古至今有所谓“梦孵化术”（dream incubation），即让人睡前接收某种暗示，这些方法，只能增加梦到某种内容的概率，却无法决定梦会得出某种意义。因此荣格把梦分成“小梦”与“大梦”，后者又称“有意义的梦”（significant dream），据荣格说此类梦可以揭示许多重要内容，是“我们心理经验的宝贵财富”，经常是“终身难忘”。<sup>⑤</sup> 而“小梦”是没有记住的，无关紧要的，不值得作解释对象。吉尔罗的说法是：每个梦“都有内容，只是某些有信息”。<sup>⑥</sup> 我个人认为，能否有可以解释的题材、主题、信息，不是叙述得以成立的基本条件，带着意图（主题意义）讲出的故事，甚至小说或戏剧，也有不少难以索解。叙述是再现一个卷入人物活动的变化，就此而言，任何梦都是叙述，是否“有意义”却取决于解释者的能力。

梦有形成文本性和叙述性的两个最重要的要素，即选择（聚合轴操作）与组织（组合轴操作）。<sup>⑦</sup> 梦的材料显然来源极广，并不一定是弗洛伊德所说的“压抑的欲望”。其中相当大的部分来自个人过去经历的记忆，做梦时受到的刺激，混合着这些材料的想象。<sup>⑧</sup> 这些记忆并不是都能进入梦，最近的、显著的（例如心理学家称为“创伤”的记忆）材料相对优先。虽然我们至今不太了解这个

① Patricia Kilroe, "The Dream as Text, The Dream as Narrative," *Dreaming*, Vol. 10, No. 3, 2000.

② Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, New York: Avon, 1965, p. 10.

③ Freud, *The Interpretation of Dreams*, p. 13.

④ Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, edited by Cyril Barrett, Berkeley: University of California Press, 1966.

⑤ Carl Gustav Jung, "On the Nature of Dreams," in R. F. Hull ed., *Dreams*, Princeton: Princeton University Press, 1974, p. 76.

⑥ Patricia Kilroe, "The Dream as Text, The Dream as Narrative," *Dreaming*, Vol. 10, No. 3, 2000, p. 4.

⑦ 就这点而言，弗洛伊德提出的“浓缩”（condensation）与“置换”（displacement）两种修辞方式，要总结梦在聚合轴与组合轴上的复杂操作，远远不够。

⑧ H. Hunt, *The Multiplicity of Dreams: Memory, Imagination, and Consciousness*, New Haven: Yale University Press, 1989.

选择过程,这个机制之存在却是明显的。梦的乱(incoherence)、怪(bizarreness)则是选择与组合共同起的作用。

关于梦的组织,不少学者已经指出了梦文本结构的一些重要特征,例如有开端、发展、高潮,却不一定有结局。荣格认为“有意义的梦”起承转合俱全,这是他对极个别梦(“大梦”)的要求。<sup>①</sup>大部分梦没有结局,因为在高潮时,梦者就很惊奇,此刻往往惊醒,或是梦境转向别的“线索”。而没有结局,是梦的模糊表意方式的重要特征,因为结局是清晰的目的论标志,总是携带者重大伦理意义:有结局的梦并不多。

就以上各点(媒介再现、内容意义、文本结构)而言,梦不是初阶的经验或感知,梦是典型的再现叙述文本,具有明确的文本性和叙述性。梦者自己是梦叙述的主角,梦者自己是梦叙述必然卷入的人物之一。由此,无论我们能否解释出“意义”,任何梦都符合“再现卷入人物的事件”这个叙述文本的底线定义。

## 二、梦的叙述方式

梦的神秘性,一个重要原因,是梦者对梦中所见无法指挥,无法躲避,似乎它们并不是梦者自己的头脑所产生的;<sup>②</sup>萨特也指出过,梦者的一大特征是“失去反思的警觉”(loss of self-reflective awareness),<sup>③</sup>无法明白自己的存在的虚实。梦者既无处理环境的能力,也无能力检查或调节自身反应。王充《论衡·订鬼篇》中的描写很准确:“当其见,其人不自知觉与梦,故见其物不能知其鬼与人。”<sup>④</sup>这局面与各种病态与药物所致幻觉相同,心理学家达马西奥描述癫痫病者的“失神”发作:“他既在那儿,又不在那儿,能在一定程度上听别人讲话,但是思想若即若离,……一个完全清醒的大脑瞬间失去自我意识。”而他把“意识”比作“大脑中的电影”,因此“失去自我意识”就是无法控制这个电影。<sup>⑤</sup>做梦也落入非常类似的“失神”局面,因此,梦者无主体性,他的自我意识不在场,他是梦叙述的被动接收者。

但是上文已经说过,梦的内容是经过选择和调整的,是叙述组织的产物。那么组织这些材料的是谁,哪里去找拥有主体性的“梦叙述者”呢?各种详梦师认为梦叙述另有主体:掌握命运神秘的某种力量,把梦植入梦者的头脑;精神分析学派认为是梦者受自己的潜意识控制,梦在完成梦者清醒时未能实现的愿望。按弗洛伊德说,这种愿望源于爱欲与死亡本能,荣格则说是人类头脑中的原型意识。

当代梦研究的主要力量,已经从精神分析学转向神经生理学。<sup>⑥</sup>霍布森是神经生理派的领袖。1977年霍布森与马卡里提出:梦是前脑(forebrain)处理从脑干(brain stem)发出的神经元信号的产物,由此他们提出“激活-综合假说”(activation-synthesis hypothesis)。此后梦研究者在这个方向上多有开拓。<sup>⑦</sup>但是,梦能够在清醒时加以分析,说明其内容不完全是生理的,而是生理与心理的复杂组合。霍布森在1990年代后的研究,带上强烈心理学色彩。他指出“做梦的头脑是一个自行组织的体系,无需一个高一层的控制”。梦的情景怪异,组织混乱,正是因为这种自我组织能力有限,很难把各种元素植入一个“前后一贯的叙述”。<sup>⑧</sup>梦叙述没有一个主体控制,因为控制组织梦的就是同一个头脑。他的绝妙比喻是,做梦就像一台电脑不工作时进入休眠状态,屏幕上显示的就是同一台电

① Jung, "On the Nature of Dreams," pp. 74 - 75.

② Ernest Hartman, *The Function of Sleep*, New Haven: Yale University Press, 1973.

③ Jean-Paul Sartre, *The Psychology of Imagination*, Seracus, NJ: Citadal Press, 1980.

④ 王充:《论衡》,长沙:岳麓书社,2006年,第45页。

⑤ 转引自保罗·约翰·依金:《阅读自传时我们在读什么?》,《叙事》(中国版)第三辑,广州:暨南大学出版社,2011年,第64页。

⑥ J. F. Pagel et al., "Definitions of Dream: A Paradigm for Comparing Field Descriptive Specific Studies of Dream," *Dreaming*, Vol. 11, No. 4, Dec. 2011, pp. 195 - 202.

⑦ 加拿大多伦多大学的张杰(译音)教授进一步提出:梦是头脑把短期记忆转向长期记忆时引发刺激后果。

⑧ David Kahn and J. Allan Hobson, "Self-Organization Theory of Dreaming," *Dreaming*, Vol. 3, No. 3, 1993.

脑生成的“屏保图像”(screensaver)。<sup>①</sup> 心理学家达马西奥也认为“大脑的故事没有讲述着，只有一个可以称为‘讲述者效应’(teller-effect)的东西，一个只能在叙事母体中出现并生存的自我”。<sup>②</sup> 也就是说，叙述者是自我的一部分，但是只能寄存于讲述之中，无法分离出来。

这个“自我组织”的理论，承认了叙述的发出者与接受者，是头脑的两个不同部分。<sup>③</sup> 任何叙述应当是一种符号传达，是一个主体把故事文本传送给另一个主体，但是在幻想、错觉、白日梦、梦境这样的自我符号中，是主体的一部分，把叙述文本传达给主体的另一部分。

因此，梦叙述是机制复杂的叙述，至少从追寻叙述者的角度来说是最复杂的。一方面，梦如看电影：梦者不是叙述者，而是受述者。梦叙述不是梦者的正常自我在起作用，而是自我的一部分主体(可以称为“心眼”)在感知。另一方面，我们又说自己在“做梦”，是因为梦的叙述者也在我们的主体之内：问题之复杂就在这里。在把这个复杂关系弄清楚之前，我们可以总结出梦叙述有以下两个特点：

首先，梦者不是梦的叙述者，而是梦叙述的接收者、感知者。梦叙述必然是这个主体单独接受，任何人无法代替或窥见别人的梦境。梦者只具有感觉到梦叙述的意识，因此梦者是梦叙述的受述者。通常梦者并未意识到自己处于做梦状态，有时候梦者感觉到自己在做梦(在所谓“透明的梦”之中)，但是依然无法控制这个梦中的任何情节，因为这部分意识只是梦叙述的受述人。这部分意识不可能用任何梦修辞改变梦叙述的内容。梦者醒来后对梦做二次叙述，只能是尽可能回忆并复述这部分意识的感知，而由精神医生来处理与第一层次的关系。因此有学者提出“我梦见”是自我矛盾的，应当改为“当现实之我完全让位于虚构之我时，后者感知到”。<sup>④</sup>

其次，梦的叙述源头，弗洛伊德称为“梦工作”(dream work)的梦意识，是梦者自身意识的一部分。因此，梦叙述是一种自身叙述，即意识的一个部分，把故事演示给意识的另一部分看。但是我们对梦叙述的发出意识了解最少，因为无法直接观察。弗洛伊德认为，梦的形成实际上是两种力量起作用的结果，一种力量择取了梦材料，另一种对这些材料进行处理。这一过程很像电影制作班子，对大量拍摄的材料所做的剪辑加工。其结果是梦者感觉到的梦或幻觉经常是扭曲的，不连贯的，使用了各种“修辞手法”，虽然不一定全都是弗洛伊德所说的“审查”压制过分暴露的性内容。一位梦者告诉笔者，她在某件广泛报道的公交车火灾灾难之后，做了一个恶梦，梦见自己落在燃烧的车里，但是燃烧之中，意识似乎跳了出来，从空中看到这辆燃烧的车，然后又回到车里，直到把自己吓醒。显然这位梦者是受到事件报道的惊吓，而且报上的照片给她的印象很深。害怕身陷火灾是欲望，加工的方式却并不一定是压制变形替代，相反，可以是更加显豁清晰。

这种“梦叙述”，与梦的再次叙述很不相同：梦者醒来后对别人讲梦境(例如对精神医生)，或对自己讲梦境(例如回忆或日记)，也不包括别的叙述样式(如小说、电影)情节涉及人物的梦境。所有这些叙述方式，都可以说是梦的“再次叙述”。再次叙述失去了梦叙述的许多重要特征，实际上除了“内容”外，媒介已经变换。文本已经换了一个叙述者人格，叙述已经归入其他体裁。对精神医生说梦的人，与其他自述者无异；日记记述梦的人，与其他记日记者无异。因此，《红楼梦》小说写贾宝玉梦游太虚幻境，依然是“石兄”让空空道人抄下的故事的一部分；而《红楼梦》电影描写梦游，则是电影框架叙述的一部分。

正因为梦是叙述加工的结果，它不是自然的经验流程，而是被叙述过程加工过的文本。因此从远古起，详梦就是一个重要的窥见秘密的孔眼——不管想看到的是什么秘密。这也就是为什么梦叙述，

① John Allan Hobson, *The Dreaming Brain: How the Brain Creates both the Sense and Nonsense of Dream*, New York: Basic Books, 1998.

② 转引自保罗·约翰·依金：《阅读自传时我们在读什么?》，《叙事》(中国版)第三辑，第67页。

③ 对此，Solms提出生理学证据：大脑顶叶(parietal lobe)受伤者，会不再做梦(Mark Solms, *The Neuropsychology of Dreams*, Mahwah NJ: Erlbaum, 1997)。

④ 高松：《梦意识现象学初探：关于想象与梦与超越现象学》，《现代哲学》2007年第6期。

与白日梦,与幻觉(包括伤病致幻、临终感觉、药物致幻、灵感致幻、精神病者的感觉等)非常相似。此时清醒的意识主体被悬置了,虽然难以完全隔绝清醒意识:做梦时往往卷入意识感知到的经验,例如周围环境的声音(风雨或人声呼喊),例如冷暖和触觉。但是梦无法用清醒意识理解之,只能激发出相应的幻象,如《列子·周穆王篇》中所言:“阴气壮,则梦涉大水,阳气壮,则梦涉大火。籍带而寝则梦蛇,飞鸟衔发则梦飞。”<sup>①</sup> 维特根斯坦说:“一个说梦话的人说‘下雨了’,哪怕真的是在下雨,而且他受到雨声的影响才做这样的梦,他依然没有说出真相。”<sup>②</sup> 因为梦叙述不是事实性叙述,客观世界正好下雨只是巧合,“非事实性”是梦叙述的体裁规定性。梦者的反应还包括一些肌肉动感(包括口腔动感造成的“谵语”),这种动作是对梦境中自己行动的内模仿,不是清醒意识的产物。

梦者的主体实际上分裂成两个部分,同居一个大脑。与清醒时、尤其理性主导时,主体的合一状态不同,此时它们互相难以沟通:梦叙述的叙述者,可能非常人格化,因而每人梦不同。但是这个叙述者人格却隐而不显。这并不是因为学界研究得不够,而是因为这样一个“人格”本质上是无法探查的:探查的意识本身就改变了这个无意识叙述源的构成。

对这样一个“梦内叙述者”的存在,弗洛伊德倒是有所理解。他把梦分成“显梦”与“隐梦”,认为显梦(即显示给梦者的梦)是隐梦变形的产物。“在梦中,有个心理力量在起作用,这种力量创造了表面的连接,从而对梦工作创造的材料进行经过‘再度加工’(secondary revision)”。<sup>③</sup> 显梦是经过叙述加工的,其过程类似于再述梦境时进行的整理,即在材料中建立文本所需要的序列与整体感。<sup>④</sup> 既然在梦的形成过程中,已经有叙述加工,弗洛伊德对梦的再述之可能的扭曲也就不再担心。近年梦生理学的进展,似乎揭示了这样一个梦加工器官的存在,索尔姆斯发现,脑顶叶(parietal lobe)受损伤者不再做梦。<sup>⑤</sup>

### 三、梦与虚构想象

梦与讲故事的虚构,相似的地方很多。弗洛伊德称作家的创作过程类似做白日梦。<sup>⑥</sup> 斯台茨认为用形象连接成为故事,是人的内在能力,用回忆中的经验材料组成情节,却因人而异,因此是外在能力,做梦与讲故事实际上是同一种活动的不同类型,讲故事只是另一种条件下的做梦。<sup>⑦</sup>

梦的内容,有个重大特点,就是“负面题材”占绝大多数。加菲尔德曾经调查统计全世界各民族从古至今的梦记录,发现都有12种最常见的共同题材,而且都是不愉快的:被追打;跌落淹水;落入盘陀路找不到方向;被剥光;伤病死亡;灾难临头;考验失败;误船、误机走不脱;丢失财物;设备失灵;被鬼魂追逼。<sup>⑧</sup> 另一位研究者发明了一台“电脑梦机器”,八个频道,只有一个频道是“快乐”,其余都是苦恼。<sup>⑨</sup> 东汉王符《潜夫论·梦列篇》列出梦十种:“阴雨之梦,使人厌迷;阳旱之梦,使人乱离;大寒之梦,使人怨悲;大风之梦,使人飘飞。春梦发生,夏梦高明,秋冬梦熟藏。阴病梦寒,阳病梦热,内病梦乱,外病梦发。”<sup>⑩</sup> 动因各异,但是大部分梦境的确是不愉快的。

斯台茨认为这些负面题材不是“主题”,而是“情节素”(motif),因为不一定是整个梦说一件

① 《列子全集》,北京:海潮出版社,2012年,第46页。

② Norman Malcolm, *A Memoir*, Oxford University Press, p. 79 ff.

③ Freud, *The Interpretation of Dreams*, p. 486.

④ Freud, *The Interpretation of Dreams*, p. 537.

⑤ Solms, *The Neuropsychology of Dreams*, p. 34.

⑥ Sigmund Freud, “Creative Writers and Daydreaming”, 见赵毅衡等编:《现代西方批评理论》,重庆:重庆大学出版社,2010年,第94-101页。

⑦ Bert O. States, “Authorship in Dream and Fiction,” *Dreaming*, Vol. 4, No. 4, Dec 1994, pp. 237-253.

⑧ Patricia Garfield, *The Universal Dream Key: The 12 Most Common Dream Themes Around the World*, New York: Harper Collins, 2001.

⑨ Sean E. Voisen, *Computational Generation of Dream-like Narrative: Reflections on the Uncanny Dream Machine*, ProLLC, NOOK study eTextbook, Barnes & Noble.

⑩ 王符:《潜夫论》,银川:宁夏人民出版社,2009年,第56页。

事。但是这些的确是人类梦的共同“原情节”（ur-plot），可以称为梦的原型。斯台茨进一步作出结论：“梦的专门领域，就是不愉快经验”，梦有一种“明显的负面性”（pronounced negativity）。<sup>①</sup> 梦之所以对人类如此重要，上百万年的进化史，并没有能把梦从人类机体中清除出去，甚至没有能弱化这个机能，肯定有其积极功用。但是梦究竟在人的生命中起什么功用，却是人言言殊，至今不知其详。斯台茨猜测这功用就是警示危险：“由于梦中终无大碍的反复灾难演习，人们才不至于开车冲出悬崖。”

同样，虚构故事的大部分题材，也是悲剧性的，是对各种危险的警示。巴尔特《叙述结构分析导论》的最后一句说得很隽永：“差不多在相同时间（约三岁左右），幼小的人类‘发明’了句子，叙述，俄狄浦斯故事。”<sup>②</sup> 他的意思是原始人类发明叙述是为了平复心理创伤；中国人耽于历史叙述，司马迁说《春秋》“贬天子，退诸侯，讨大夫”，史书中所记载的，的确大部分是坏事；至今新闻中大部分报道的也是灾祸。叙述对灾难似乎有特别的关系：有学者调查，社会性的大灾难之后，“梦像”更为紧张。<sup>③</sup> 叙述也增多了，历史、新闻、小说、电影等都热衷于把灾难作为题材。

但是我们读到的故事，大部分都有惩恶扬善的报应结果，这样的《春秋》写法，才能让“乱臣贼子惧”。普罗普的“民间故事情节类型”研究表明，主人公“陷入圈套”、“被追捕”、“面对难题”，是民间故事必有的“功能”，并且最后总能战而胜之；格雷马斯的情节行动元模式论也揭示出，主人公必然面对“反对者”及其帮凶，最后总能完成人生使命。这是因为讲故事与梦不同，讲故事是一种“社群文体”，必须承担一定的社群责任，首先要让听者能懂、能感兴趣，要让听者得出伦理结论，要尊崇社群的规范与期待，故事的结局是这种社会责任的具体体现。

而梦是完全个人性的，无须付任何群体责任，因此无须用一个结局来惩恶扬善提供善恶报应。荣格已经说到梦的结尾经常付诸阙如。<sup>④</sup> 斯台茨总结梦叙述的结构：梦总是“从中间开始”（in medias res beginning），展开中充满了难以解释的错落断裂，最后没有结尾就结束，有“结尾”也是无结论的不结之结（inconclusive ending）。<sup>⑤</sup>

虽然现实生活永不落幕，讲故事却始终沾沾自喜于它的幕落得如何精彩。尽管生活老是在反抗一定的价值观，价值观在叙述作品中依然可以设法取得控制权。现代文学叙述有强烈的破坏叙述结构的冲动，因为现代作家明白结构是作品强加于生活之上的。要破坏结构，最好的办法莫过于破坏结尾。这就形成了“开放结尾”小说的潮流。例如劳伦斯·杜勒尔的《亚历山大利亚四重奏》四部曲，每个部分结束时都有一个附录，称为“写作提示”，写出“小说之后读者处置本书人物的各种方式”。叙述本无须结尾，结局是社会意识附加给叙述的，不是叙述的本有逻辑，只是群体需要一个克默德妙称为“结尾的感觉”的镇纸压住结尾。<sup>⑥</sup>

讲故事必须得有一定规矩，而做梦不负社会责任，这就构成两个极端。而处于二者之间的则是幻想：幻想没有付诸文字言辞，因此尚未被文化所完全规范，幻想时头脑处于清醒状态，因而情节比较连贯，接近于讲故事；但是其媒介则是心像，因此接近于梦。讲故事-幻想-梦，这三者构成了一个人的“叙述连续带”。哈特曼建议把人的“认知意识”分成四阶：“清醒思考”（focused waking thought），“清醒暇思”（loose waking thought），“幻觉与白日梦”（reveries and daydreaming），“梦”（dreaming），进一步把“幻想”分成两个阶段。<sup>⑦</sup> 这个说法的好处，是把白日梦看作是“非清醒”，

① Bert O. States, "Dream, Art and Virtual Worldmaking," *Dreaming*, Vol. 13, No. 1, March 2003.

② 罗兰·巴尔特：《叙述结构分析导言》，见赵毅衡编：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第438页。

③ Ernst Hartman and Robert Basile, "Dream Imagery Becomes More Intense After 9/11/01," *Dreaming*, Vol. 13, No. 2, 2003.

④ Carl G. Jung, *Dreams*, from *The Collected Works of C. G. Jung*, R. F. C. Hull trans., Princeton: Princeton University Press, 1974, p. 80.

⑤ Bert O. States, *Dream and Storytelling*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993, p. 75.

⑥ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, London: Oxford University Press, 1968.

⑦ Ernest Hartmann, "Outline for a Theory on the Nature and Functions of Dreaming," *Dreaming*, Vol. 6, No. 2, 1996.

笔者认为白日梦开始脱离语言,转向心像,这个媒介变换才是关键。

梦者实际上是主体分裂后的产物:在梦中,梦者并不认为自己在做梦,在梦的世界中,“我”实际上并不在做梦。而在幻想中,主体也是分裂的:“现实世界的我”并不进入幻想,亦即正在幻想的我,无法进入幻想。分裂出来的“第一人称我”,在幻想中,不可能意识到“我”是在一个被上层主体“我”创造出来的世界中经历幻想。

如果对于半清醒意识的幻想,这一点还比较难于理解的话,对于梦,这一点就是常识:做梦的“我”实际上没有看到梦,而梦中的“我”没有感觉到自己在做梦,“我”被“我”自己的分裂隔成两半。我们把后者称为“梦者”,这个“我”不是清醒的我,“我”是梦世界中的存在。这里就可以用上《庄子·齐物论》中那个尽人皆知的典故:“昔者庄周梦为蝴蝶,栩栩然蝴蝶也,自喻适志与!不知周也。俄然觉,则蓬蓬然周也。不知周之梦为蝴蝶与?蝴蝶之梦为周与?周与蝴蝶则必有分矣。”在虚构中,在幻想中,都有这种自我分裂的情况,“必有分矣”,只不过没有梦叙述那么激烈清晰。

这是叙述主体的普遍规律,笔者称之为“二我差”。二我差典型地表现在“第一人称”小说中,尤其是描写成长经历的小说:我说的故事,是一连串的“我”的经历。在第一人称小说中,叙述者与人物似乎是一个人,因此叙述言语主体与经验主体似乎合一。这二者是不同主体:叙述者“我”成熟,饱经风霜,愤世嫉俗;人物“我”经常是幼稚天真,等着渐渐长大。前者的语言犀利尖刻,后者的心理生动亲切。一个成熟的“我”,回忆少不更事的“我”在人世的风雨中经受磨炼认识到人生真谛的经过,成熟的我作为叙述者当然有权也有必要对这成长过程作评论。在第一人称小说式的格局中,“二我差”最终会渐渐合拢、消失,因为人物渐渐成熟,渐渐接近叙述者“我”。任何虚构-幻想-做梦,都是在二我差中进行的,此我非彼我,彼我是另一个被创造出来的世界中的我,此我无法进入那个世界,在那个世界中,只存在彼我。此我只能做一些“事后诸葛亮”式的评论。

这就牵涉到梦的特殊时间性问题。梦与幻想,与讲故事不同:讲故事是事后回溯,因此其情节在过去展开,讲述事件必在故事之后;幻想与梦,并不是事后的回顾记忆,而是此时此刻感知当场发生的事件,因此其时间永远是此刻,正如演出叙述(戏剧、电影等),其事件永远是此地此刻。甲骨文的“梦”作形,是人在床上以手指目。按皮尔斯的说法,手指是“目的只在引发注意”的指示符号:梦总是此刻的再现构成事件,心像永远处于现在时。梦的情节是绵延的此刻心像再现的组合。心像不能存储,不能记录,它不能回溯(除非梦中人物讲故事),也无法预言(除非梦中人物做预言)。只有当梦的情节“跳断”(这是梦中经常发生的事),或者是梦者自己另做一梦做,即“二阶梦”(像电影《盗梦空间》那样),但是这时候梦者依然不能判断自己是否回溯到过去。<sup>①</sup>

正因为梦是许多此刻组合而成,心像的一个大特点,是空间感觉比时间感觉分明的多。梦的开场经常是个场面,常被称为“语境化形象”(contextualizing images)。<sup>②</sup>此后情节的推进,依然空间感比较清晰,这与想象或错觉相当一致。我们可以说:时间是清醒意识叙述的主要特征,在语言叙述中,时间是主要维度,因为语言的本质是记录性的。如果用有时态的语言来描述当前的梦境的话(即是说,梦者说起话来讲述)必定是用现在时,正如人物在舞台上活在电影里描述情景,也是用的现在时。时间在过去-现在-未来之间推进,用语言才能清晰表达,用基于语言的思维才能清晰分析。

梦创造“现实之外”可能世界的本领使人惊叹,而且让我们随时可以造访,这就极大地丰富了人的精神世界。在梦中,我们具体地触摸到我们存在的边界,因此看到控制不住的“潜意识”世界,看到超凡入圣的超越世界,看到与所在世界平行的世界。没有梦,人类就没有艺术,没有宗教,也不

<sup>①</sup> 龙迪勇《梦:时间与叙事》是中国叙述学者中详细讨论梦叙述的第一文,笔者得益匪浅。但是此文认为“像其他叙事一样,梦也呈过去时态,它也是对失去的时间的追寻,因为只有过去才能让人切切实实地感觉到自身的存在”。这个论断可能需要商榷。

<sup>②</sup> Ernest Hartmann, “Contextualizing Images in Dreams: More Intense after Abuse and Trauma,” *Dreaming*, Vol. 11, No. 3, Sep. 2001.

会讲述故事。

有了梦，以及几乎在模拟梦的幻想，人类就不仅仅拘谨守成于只看到眼前的“脚踏实地”的两足动物。在人类几百万年的进化中，梦作为一个重要生理-心理功能保留下来，必定有一个原因，梦的研究至今找不出这个原因。本文行文至此，或许可以回答这个难题：人类在进化中之所以没有淘汰梦的原因，是梦有力地加强了人讲故事的能力。梦帮助人类向越过日常所需的层次，朝虚构探出身去，让人似乎无须作特别努力，“自动”地对自己讲故事，在幻想中超越人卑微庸常的在场体验。

## Dream: A Semio-narratological Study

Zhao Yiheng

(College of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610064)

**Abstract:** Dream has hardly been a topic in narratological study, because it has too many different types, and is too diversified in forms. Dream is definitely a type of narrative as it possesses a unique textuality and narrativity. It selects and rearranges dream materials to form narrative texts. The dreamer, however, is only the narratee of the dream, whereas its narrator must be another part of the brain. Despite the fact that we are still far from understanding the mechanism of dreaming, we can see that dream shares much in common with fiction and fantasy. Dream is a mental function that human beings have preserved in order to maintain their ability to imagine, as well as their ability to tell stories.

**Key words:** dream, semio-narratology, narrative, fantasy, fiction

(责任编辑：龙石)

# 梦:一个符号叙述学研究

作者: 赵毅衡, Zhao Yiheng  
作者单位: 四川大学文学与新闻学院, 四川成都, 610064  
刊名: 四川大学学报(哲学社会科学版) PKU|CSSCI  
英文刊名: Journal of Sichuan University (Social Science Edition)  
年, 卷(期): 2013(3)

## 参考文献(40条)

1. Jerome S. Bruner The Culture of Education 1996
2. M. Mateas;P. Sengers Narrative Intelligence
3. Reynolds Price A Palpable God 1978
4. 龙迪勇 梦:时间与叙事[期刊论文]-江西社会科学 2002(08)
5. Patricia Kilroe The Dream as Text, The Dream as Narrative 2000(03)
6. Sigmund Freud The Interpretation of Dreams 1965
7. Freud The Interpretation of Dreams
8. Ludwig Wittgenstein Lectures and Conversations on Aesthetics 1966
9. Carl Gustav Jung On the Nature of Dreams 1974
10. Patricia Kilroe The Dream as Text, The Dream as Narrative 2000(03)
11. H. Hunt The Multiplicity of Dreams:Memory, Imagination, and Consciousness 1989
12. Jung On the Nature of Dreams
13. Ernest Hartman The Function of Sleep 1973
14. Jean-Paul Sartre The Psychology of Imagination 1980
15. 王充 论衡 2006
16. 保罗·约翰·依金 阅读自传时我们在读什么 2011
17. J. F. Pagel Definitions of Dream:A Paradigm for Comparing Field Descriptive Specific Studies of Dream 2011(04)
18. David Kahn;J. Allan Hobson Self-Organization Theory of Dreaming 1993(03)
19. John Allan Hobson The Dreaming Brain:How the Brain Creates both the Sense and Nonsense of Dream 1998
20. 保罗·约翰·依金 阅读自传时我们在读什么
21. Mark Solms The Neuropsychology of Dreams 1997
22. 高松 梦意识现象学初探:关于想象与梦与超越现象学[期刊论文]-现代哲学 2007(06)
23. 列子全集 2012
24. Norman Malcolm A Memoir
25. Freud The Interpretation of Dreams
26. Freud The Interpretation of Dreams
27. Solms The Neuropsychology of Dreams
28. Sigmund Freud Creative Writers and Daydreaming 2010
29. Bert O. States Authorship in Dream and Fiction 1994(04)
30. Patricia Garfield The Universal Dream Key:The 12 Most Common Dream Themes Around the World 2001
31. Sean E. Voisen Computational Generation of Dream-like Narrative:Reflections on the Uncanny Dream Machine, ProLLC, NOOK study eTextbook
32. 王符 潜夫论 2009
33. Bert O. States Dream, Art and Virtual Worldmaking 2003(01)
34. 罗兰·巴尔特 叙述结构分析导言 2004
35. Ernst Hartman;Robert Basile Dream Imagery Becomes More Intense After 9/11/01 2003(02)
36. Carl G. Jung;C. G. Jung;R. F. C. Hull Dreams 1974
37. Bert O. States Dream and Storytelling 1993
38. Frank Kermode The Sense of an Ending:Studies in the Theory of Fiction 1968

39. Ernest Hartmann Outline for a Theory on the Nature and Functions of Dreaming 1996(02)

40. Ernest Hartmann Contextualizing Images in Dreams:More Intense after Abuse and Trauma 2001(03)

本文链接: [http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical\\_scdxxb-zxsh201303015.aspx](http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_scdxxb-zxsh201303015.aspx)

X-PDFMerger

# 三界通达：用可能世界理论解释 虚构与现实的关系

赵毅衡

(四川大学文学与新闻学院, 四川成都 610064)

**内容摘要：**可能世界理论最早由莱布尼茨提出，在近二十年扩展到其他领域，文艺学界对此反应最为热烈，希望借此重新解释虚构与现实的关系。通过详细定义实在世界、可能世界、不可能世界的存在方式，描述了虚构叙述世界与这三个世界的联系：虚构世界的基础语义域是可能世界，一边寄生于实在世界，另一边可以卷入不可能世界。“三界通达”是叙述的基本特征，由此出发可以解决一系列文艺学的理论难题。

**关键词：**可能世界；实在世界；不可能世界；虚构；叙述

**中图分类号：**I0 **文献标识码：**A **文章编号：**1000-2804(2013)02-0001-07

## 一、可能世界和不可能世界

文学艺术理论最核心的问题，是文学艺术虚构与实在世界究竟有什么关系？这是自古典时代以来所有的哲学家和艺术理论家不得不面对的最基本，也是最困难的题目。我们凭直觉感到这两者肯定有关，但是如何相关却至今没有一个有说服力的理论。

最近十多年出现的可能世界理论，应当说是迄今为止关于文学艺术与现实关系最复杂的论辩，它并没有推翻先前的各种理论，但或许提出了一种比较有效的说法。可能世界理论至今并非完善，各家说法不同，尤其是应用于文学艺术，有许多问题至今尚在争论中，更有相当多空白点。本文希望证明：应用可能世界理论，可以对虚构的本质得到一个比较透彻的理解，对这个几千年难题提出一种较新的看法。此理论的“过于逻辑”，只是一个假象，应用到文学艺术时，完全可以用人文文化的方式来理解，而且也只能从人文角度加以推进。

可能世界，有别于不可能世界，也有别于实在世界。我们先讨论可能世界与不可能世界的区分。

思想似乎是无边界的，不受任何拘束的，文学艺术更是如此。东西贤哲早注意到许多不可能的命题。钱锺书曾引证多种古籍，指出不可能有几种：有“事

物之不可能”，如《大般若涅槃经》“毕竟无：如龟毛兔角”而另有“名理之不可能”，如“今日适越而昔来”，“狗非犬”、“白狗黑”。又引《五灯会元》卷二傅大士《颂》：“空手把锄头，步行骑水牛”；又引《五灯会元》卷一六：“无手人打无舌人，无舌人道个什么？”<sup>[1]922-923</sup>

“可能世界”作为一种理论，源自莱布尼茨1710年的著作《神正论》。他试图为上帝创造的这个世界的多种罪恶与灾难辩护：上帝全知全能又是至善的，肯定给了人类一个比较起来最好的世界。既然我们的世界有各种缺陷，那么其他各种上帝“可能创造的世界”中肯定都免不了，而且更糟。可能世界，就是可以替代实在世界（而实际上却没有替代）的任何世界。此后世代，为神创说辩护的压力渐渐减弱，莱布尼茨的这种理论渐渐被忘却。

到20世纪中叶，哲学界和文艺学界才重新发现，可能世界理论可以用来解决当代许多难题。分析哲学家用来解决语义逻辑学中的“真值”问题，文艺学家用来解决文学艺术的虚构品格问题。

可能世界理论，应用潜力很大，也可能更适用于文艺学。哲学界和逻辑学界，讨论的是命题的指称与真值，语句命题描述的细节量相当有限，其指称物至多是“事物”或“事件”。称之为“世界”，只能说是一

收稿日期：2012-01-13

基金项目：四川大学中央高校基本科研业务重大项目“广义叙述学的理论基础及其在各种媒介中的应用”（skqy2013 01）

作者简介：赵毅衡（1943—），男，广西桂林人，教授，博士生导师，四川大学“符号学—传媒学研究所”所长，从事符号学、叙述学研究。

种过于夸张的比喻,因此辛提卡建议改“世界”为“情境”<sup>[2]</sup>。那样就改掉了莱布尼兹原意。文学艺术不同,相当篇幅的叙述(例如小说、电影、电视剧),可以提供足够大的细节量,至少能比拟一个“世界”。

可能世界,首先是相对于不可能世界而言的。上引钱锺书所说的“名理之不可能”,即逻辑不可能,是违反排中律与矛盾律的命题:排中律规定了在同一命题中,两个互相否定的思想必有一个是真的,例如不能说:“两人同时互相对对方高”;矛盾律要求在同一命题中,互相否定的思想不能同时是真的,即不能对同一对象既予肯定,又予否定,例如不能说“他来了但是没来”。矛盾律也要求一个命题中的两个描述词不能互相取消对方的基本定义,例如“方的圆”、“结了婚的单身汉”、“ $1+1=3$ ”,以及钱锺书举的例子“狗非犬”、“白狗黑”。

与“名理之不可能”相对的是钱锺书谈到的“事物之不可能”(physically possible),此词经常被翻译成“物理上不可能”,甚至有人理解为“生理上不可能”<sup>[3]</sup>。多勒策尔认为“事物之不可能,只是不可能实例化”<sup>[4]</sup>,并不是逻辑上不可能。因此,事物不可能,应当分成四种仔细分辨:

1)从常识上说不可能,例如钱锺书引的“龟毛狗角”。应当说,此种“常识上”不可能,不能认为是真正的不可能。看到过绿毛乌龟的人,已经知道“龟毛”可能;没有见过“兔有角”的人,只要对科学技术有信心,总有一天会见到。实际上任何能想象的东西,总有一天科学上能实现,只需要有足够的时间。逻辑学家莱舍讨论过“兔有角”命题,认为这是一种“靠心想的非存在可能”,是一种可能,只是缺少本体性<sup>①</sup>。

2)常称为“分类学上不可能”:会思考的南瓜,会说话的汤勺,会给猫安地雷的老鼠,母羊生下人的孩子,变成虫的人……此类“分类学不可能”是虚构最急于突破的障碍,在各种虚构作品中出现得太多。瑞恩认为分类学上不可能“不能说绝对没有可能,而是实现此种可能性的或然率极小”<sup>[5]</sup><sup>538</sup>。可以说这些是最接近不可能的可能,笔者下文会讨论它们是不可能与可能的混合。

3)是违反众所周知而且文献上无法推翻的历史事实的“反事实”,例如“太平天国占领北京推翻清

朝”。历史事实(既然已经称作“事实”)是不可改变的,但是历史本身的演变充满了偶然<sup>②</sup>。因此,发生的事件,实际上是许多可能的演变路线中惟一被“实例化”的路线,成为既成事实,却并无逻辑必然原因。而其他没有被实例化的路线,构成历史的“反事实可能世界”。

4)可能世界,即“心理上可能”。个体的心理、欲望、梦幻等,并不按逻辑或“事实”来处理,无需实在化,因此人的心理完全淹没在可能性之中。有没有“心理不可能世界”呢?笔者认为没有,有些论者说的“心理不可能”,意思只是“心理上不可接受”。考虑到人心各有不同,没有心理上绝对不可接受的命题,哪怕是逻辑不可能,心理活动中(例如梦中)也有可能。

总结以上四种情况,笔者想指出:可能世界范围极宽,没有物理或生理的不可能(体能上,技术上,不可能只是暂时的,只是当今条件下判断为不可能),也没有“事实”的不可能(因为事态的发展充满了偶然性,没有必然),更没有心理不可能。因此,只有在逻辑上可以形成“不可能世界”。也就是说,只有在逻辑上违反矛盾律与排中律的“不可能”才是真正的不可能,大多数俗称为“不可能”的命题,只是不同程度的异常的可能。

说清这个问题非常重要,因为虚构是心灵活动,依从的是“心理可能性”:在虚构的世界中,从逻辑的必然,到各种逻辑可能,一直到逻辑不可能,都有可能出现。

## 二、实在世界

可能世界的另一对立面,是“实在世界”,简单说就是“我们居住的世界”或者“我们共享其经验的世界”。

实在世界的第一个最重要特征,是它的惟一性<sup>③</sup>。许多符合逻辑的世界方式,是可能的,却因为偶然因素没有被实在化,事物进程中每个实在化的事例都是惟一的。掷下两个骰子,构成一对数字,其他各种组合有同样的可能“实现”;六合彩滚出七个彩球,组成一组中特奖数字,其余六亿个数字同样

① “mind-dependent non-existent possibilities”(Nicholas Rescher: “The Ontology of the Possible”, In *Logic and Ontology*, Milton Munitz, ed., New York University Press, 1973, p.169).

② 斯塔尔纳克认为:“没有必然的事后命题,也没有偶然的事先命题”,因为这样的命题无法讨论(Robert Stalnaker: “An Considering a Possible World as Actual”, *The Aristotelian Society Supplementary Volume*, 75:1, 2001, p.141)。

③ 莱舍认为实在世界的事实可以“非限定地作为存在来谈论”,由此可以“恢复现实世界的惟一性”,这是讨论可能世界问题的出发点(Nicholas Rescher: “The Ontology of the Possible”, In *Logic and Ontology*, Milton Munitz, ed., New York University Press, 1973, p.168)。

可能，却已经无法取代这个数字组合。对如何认证这个实在世界，论者有不同看法，有种种争论。但难以否认的是，我们用不同方式试图认证的，是同一个实在世界。例如我中了这次的彩票头奖，就排除了别人得到头奖的机会。

实在世界的第二个特征是“细节饱满”：由命题构成的可能世界可以有无穷多，没有一个会有如此丰富的细节。巴维尔认为这一点证明“实在世界在认识论上不完整，而可能世界（尤其是虚构世界）是本体论上不完整”<sup>[6]</sup>，实在世界虽然无法完全认识，对其细节的再现（例如对一杯茶的各种品质的描写）可以无穷地进行下去；而可能世界只是一种符号构筑，对其细节的再现，终止于一个文本的有限边界之内。因此，实在世界拥有认识论的“完整潜力”，而可能世界在认识论上不可能完整<sup>①</sup>。

应当说明的是：实在世界拥有认识论的“完整潜力”无法完全实现，因为实在世界细节饱满到任何认识与再现都无法穷尽的地步。艾柯指出：只消看看所谓百科全书（对于实在世界的最详细知识汇总）之错误百出，就明白我们只是自以为了解实在世界而已。说某物存在，只是在我们共享的世界图景里有存在的潜力<sup>②</sup>。

既然实在世界的丰富性，只是认识论上的潜力，因此出现这样一个悖论：在局部问题上，我们对实在世界的了解，或许比不上对可能世界的了解。心灵构筑的对可能世界的描述，可以有集中生动之利。对其局部，例如对小说或电视剧中的贾宝玉这个人物，我们的了解会非常丰满，超出我们对实在世界中人物（例如我的邻居）的了解。

这样一来，我们在认识中如何能判别实在世界呢？不同的学派对“认证”实在世界，有不同的方式。符号学对这问题的看法比较清晰：正因为实在世界具有惟一性，实在世界可以用指示符号说明：实在世界是“此世界”。实在世界拥有符号的“指示标签”<sup>[7]</sup>。这不是一个空间距离问题，实在世界是我们与我们的意识借以存身之处。哪怕我们假定有一个可能世界，竟然在认识论上与实在世界完全同质同量，对于意识，两者也有“此世界”与“彼世界”之悬殊。

### 三、事实性叙述世界

根据文本“基础语义域”中的指称对象，文本有

两种基本的类型：事实性的和虚构性的。事实性叙述，即历史、新闻、报告、庭辩、揭发、坦白之类，它们的体裁规定性强制它们的基础指称世界必须是实在世界（例如在法庭上证人不能说“我在讲故事”）。事实性的叙述与虚构性的叙述，这两者的区分，不在文本本身，而在文化的“体裁规定性”：体裁规定某些类别文本的“基础语义域”是实在世界，而某些体裁文本的“基础语义域”则是可能世界。哪怕一部历史可以满是谎言，一部小说可能说出真相，它们的基础语义域依然不同<sup>③</sup>。

这样就出现一个问题：哪一种叙述文本更能告诉我们实在世界的真相？是没有说出事实的事实性叙述？还是与实在世界的关联度量很高的虚构？不管它们的具体“真相”之区别，这两者之间有指称对象的主体地位不同：拿《战争与和平》与《拿破仑战史》对比，也许《战争与和平》写拿破仑与俄法战争更为生动详细，甚至更为准确，而《拿破仑战史》可能歪曲了历史。但是《战争与和平》作者并不对细节真实负责，而《拿破仑战史》必须拿出史料证据（哪怕是主观选择过的证据）。

### 四、虚构世界

现在可以讨论本文的关键问题，即虚构叙述文本与各种世界的关系。讨论可能世界的学者，对此问题都非常感兴趣，但是到底虚构世界与实在世界、可能世界、不可能世界这三者如何相应，却各有不同看法。

从上一节，似乎可以得出一个直截了当的结论：“虚构文本表现可能世界，非虚构文本再现实在现实世界”，笔者的讨论只是说虚构叙述的“基础语义域”是可能世界<sup>[5]</sup>。虚构世界是心智构成的，是想象力的产物，因此虚构文本再现的世界是一个“三界通达”的混杂世界。逻辑上的可能世界，在因果和时间—空间上都是孤立的。而虚构文本，不会局限于一个固定的世界，这就是问题的复杂性之所在。任何叙述文本，包括虚构叙述文本，都是跨世界的表意行为。任何叙述文本中都有大量的跨界成分，此种情况称为“通达性”，即某个因素既属于此世界，亦属于彼世界。任何文体都有通达性：事实性文本会涉及可能世界，虚构性文本不会无实在经验，也就是说，叙述文本不会全部落在一个世界中：这是我

①关于符号再现的“片面化原则”，请参见赵毅衡《符号学：原理与推演》37-39页（南京大学出版社，2011年）。

②Umberto Eco: “Reports on Session 3: Literature and Arts”, 转引自张新军《可能世界叙事学》50页。

③瑞恩说当说话者一旦意图描述真实，文本实在世界（TAW）就等于实在世界（AW），这话欠考虑，因为“文本实在世界”只是再现的世界，再现文本已经被“中介化”<sup>[5]</sup>。

们进一步研究的出发点。

通达不是任意的,它起码有两个规律:一是“对应”规律。可能世界的人与物,都是实在世界中有对应<sup>[8]</sup>,因为它们都是人的心灵想象的产物,而想象总有经验背景。此种“对应”不需要完整:格里高利变成虫子,依然会去设法打开窗子;孙悟空变成一座庙,旗杆还是竖在背后。

第二个规律是:通达是从一个世界通向另一个世界,因此必有“出发世界”,与“目标世界”之分<sup>[9]</sup>。如果一个文本世界以实在世界为“出发世界”,就是事实性叙述,可以“坐实探虚”以丰富描述,例如《史记》描写无历史实据的“鸿门宴”;相反,如果一个文本以某个可能世界为“出发世界”,就是虚构性叙述,可以“坐虚探实”以获取“认证”效果,例如《变形记》中变成虫的格里高利急着向上司请假。

如果出发世界与目标世界都是可能世界,还有“可能到可能”的通达,往往被称为“共同可能性”<sup>[10]</sup>,在一个叙述文本中汇集不同虚构世界的人物或情节,实际上非常普遍,在当代实验戏剧和小说中特别多。它们与历史剧的不同,只是其人物来自各种虚构的可能世界。《金瓶梅》就是让《水浒传》的可能世界人物,遇到另一些可能世界人物。

## 五、虚构世界中的逻辑不可能: “不可能虚构”

笔者上文已经说过,只有逻辑不可能,才是真正的不可能。那么,虚构世界,是否可以用通达性卷入逻辑不可能?

对这个问题,各论家观点很不相同,有些论者认为逻辑不可能完全可以出现于虚构文本之中。专门研究后现代小说的麦克黑尔,认为文学艺术的任务之一,就是对世界与世界的构筑方式提出批判,因此逻辑不可能名正言顺地应当是虚构的一部分<sup>[11]</sup><sup>33</sup>。

众说纷纭,不如看艺术家的虚构实践。先看视觉艺术:现代视觉艺术与图像理论提供了明确的“不可能世界”的例子。贡布里希与维特根斯坦的“鸭兔画”的不同观点,开始了这个争论。贡布里希坚持格式塔心理学的主张:在一次解释中不可能同时做出两种完形理解;但是维特根斯坦却认为我们同时看到“鸭一兔”<sup>①</sup>。张新军举了马格利特的画《空白签名》作为例子<sup>[12]</sup>。其中树林与骑马女士背景与前景互相切割,这可以说是违反矛盾律,因为是背景就

不是非背景(前景)。其实这种背景与前景,突出与凹入互换并存,在艾歌的许多版画中也有<sup>[13]</sup>。一次解释引发双解,是违背格式塔心理学的原则的。

虚构的叙述体裁(小说、电影、戏剧)情况就比较复杂了:叙述是否也像图像那么自如地描绘逻辑不可能呢?或者如艾柯所说的“能引用却无法描写”?这就接触到所谓“不可能虚构”(impossible fiction),即卷入不可能逻辑的虚构。笔者在下面列举几大类卷入不可能虚构的叙述文本,包括小说、戏剧、电影等文体。

有两种看上去违反逻辑,却不一定是逻辑不可能的叙述。第一种是看不出有任何必要的自相矛盾。钱锺书指出,《楚辞》多有“岨岨不安之处”,《离骚》中“为余驾飞龙兮”,隔几行说到在流沙赤水,却不得不“麾蛟龙使梁津兮”。钱锺书嘲弄道:既然是乘坐有翼之飞龙,“乃竟不能飞度流沙赤水而有待于津梁耶?有翼能飞之龙詎不如无翼之蛟龙耶?”<sup>[14]</sup><sup>903</sup>钱锺书批评此类文字“文中情节不贯,犹思辨之堕自相矛盾”<sup>[14]</sup><sup>905</sup>。但是叙述中此类疏漏是很常见的,只是“不一致”而已。

第二种是平行宇宙论。此种小说的“中国式原理”,是博尔赫斯1941年的短篇《交叉小径的花园》中提出的,小说主人公继续他原定的枪杀任务,因为“已经做了选择就不得不进行到底”。罗伯-格里耶1965年的小说《约会之屋》,主人公死了一次又一次;福尔斯1969年的长篇《法国中尉的女人》的“双结尾”成为这种小说的基型。1998年汤姆·提克威尔编剧兼导演的电影《罗拉快跑》则把平行宇宙演绎到极致。

我们可以看到,所有这些平行宇宙叙述并不是整本小说平行,而是在某一分叉点开始,出现分叉式的发展。而且也不是同时展开几条线索,而是一条线索不满意,可以回到分叉点,取消先前的选择,开始新的一条。因此这类小说常被称为“擦抹叙述”。尤其在可以从头来起的电脑游戏普及之后,“平行宇宙”小说或电影数量巨大。这是一种关于“世界构筑”的寓言:在尝试多种可能之后,选择一个比较满意的世界。所以麦克黑尔认为这类小说并不是“推翻实在世界”,而是让人物尝试多个可能世界,最后创造一个实在世界的寓言<sup>[11]</sup><sup>106</sup>。

真正“不可能”的叙述也有若干类。一是时间旅行,这是一个多世纪以来科幻小说热衷的构筑虚构

<sup>①</sup>贡布里希认为,“我们在看到鸭子时,也还会‘记得’那个兔子,可是我们对自己观察得越仔细,就越发现我们不能同时感受两种更替的读解”(贡布里希《艺术与错觉》,浙江摄影出版社,1987年,4页)。维特根斯坦认为,并非看到鸭就不可能看到兔,看到兔就不可能看到鸭,他认为鸭兔实际上并存(Ludwig Wittgenstein: *Philosophical Investigation*, Blackwell Publishers, 2001, p.45)。

情节的方式。威尔斯的小说《时间机器》(1895),以及马克·吐温的穿越小说《亚瑟王宫廷的康州美国佬》(1898),早在19世纪末已经写出来。前面说过,技术上的不可能世代以后总会实现,没有理由相信时间旅行今后绝对不可能实现。刘易斯早就宣称这类时间旅行是“诡异(oddtities),但并非不可能”<sup>[15]</sup>。但是时间旅行不一定卷入悖论:从现在跨越到未来的虚构(例如冰冻冷藏之类),不会出现逻辑困难,因为时间本来就是前行的,虚构只是让时间进行得快一点。真正的逻辑困难产生于穿越回到过去,即钱锺书说的“今日适越而昔来”。此时就会因为改变过去导致“出发世界”不存在,从而卷入因果倒置。所谓“祖父悖论”(杀死祖父)、“祖母悖论”(爱上祖母)、“婴儿悖论”(杀死小时候的自己),对过去的任何改变,都会导致出发的此刻不可能出现。

跳出这个悖论的办法,是戏剧化地安排情节:正因为主人公改变了过去,才导致目前状况的现在,也就是说他在一系列平行可能中,“帮助”历史选择了今后的实在世界。例如电视剧《寻秦记》主人公落到战国时期,只得找到在赵国当人质的嬴政并帮他统一全国。这样就在历史的偶然中加入了必然因素,用“后理解”替代了认识所必须的“前理解”。由此虚构就卷入逻辑不可能,即某种(对历史的)理解既在行动之前又不在行动之前,这就违反了排中律。

另一种不可能虚构,即“回旋分层”,笔者20多年前就曾讨论过此种虚构逻辑的困难<sup>[16]</sup>。正常的情况是:当小说中的一个角色变成叙述者(开始讲故事),就出现了叙述分层,他讲的故事时间上必然发生在讲述之前。但是小说中情况不尽然如此,我们可以举《镜花缘》为例:小说第一回群仙女赴王母宴,百草仙子说起“小蓬莱有一玉碑”。百花仙子好奇,要求一见,百草仙子说:“此碑内寓仙机,现有仙吏把守,须俟数百年后,得遇有缘,方得出现。”到第四十八回,人物唐小山来到小蓬莱,居然见到此碑,发现“上面所载,俱是我们姊妹日后之事”。于是用蕉叶抄下。到全书结尾,“到太平之世,有个老子的后裔……将碑记付给此人。此人……年复一年,编出这《镜花缘》一百回。”四十八回唐小山说她抄下的碑文是“姊妹日后之事”,而“老子后裔”整理出来的却是全书一百回,也就是说在唐小山上蓬莱之前数百年立的石碑,写到唐小山上蓬莱抄碑及后事(而《红楼梦》的分层是正常的:空空道人抄下石

兄的文字,并不包括空空道人抄文及后事)。《镜花缘》被叙述的事件既发生在叙述行为之前,又不发生在叙述行为之前,是违反排中律。

此种“回旋分层”在晚清小说《官场现形记》、《轰天雷》等中都有。笔者25年前的文章“吞噬自身的文本:中国小说的回旋分层”,得到的回应就是“不过是笔误而已”。的确西方学者也有人称回旋分层为“违规”<sup>①</sup>。这种局面在后现代先锋小说中经常可以遇到。科尔塔萨的短篇《公园的延续》,罗布-格里耶的中篇《纽约革命计划》,都有回旋分层。有论者认为这看起来是后现代先锋小说的特权<sup>[10]</sup>。但是笔者符号学课程上的同学,在经典小说如《堂吉珂德》,魔幻现实主义如《百年孤独》中,都找到了明显的回旋分层<sup>②</sup>。笔者相信仔细的读者会发现越来越多的例子。

以上列举的“不可能虚构”,前二种实际上是可能的:不小心的自相矛盾,与“平行宇宙”,是几个可能世界套叠在一个文本之中,互相取消,但是并不直接冲突。只有后二种,“返回过去”与“回旋分层”,才在结构中卷入逻辑不可能,才真正是“不可能虚构”。艾柯认为不可能世界可以想象,但是无法充分地描述,“可以在逻辑外包上提及,却无法在逻辑内包上分析”<sup>[17]</sup>。艾柯的意思是说逻辑不可能可以举例,却无法形成一个“文本世界”,无法构成叙述。他的总结显然不准确:上面谈到的这两种不可能,恰恰是叙述结构上的不可能。

## 六、通达性与虚构叙述的风格

虚构中的通达性不是对称的:大部分虚构文本,没有通达逻辑不可能世界的成分,但是必然有实在世界与可能世界两种成分。那么,哪些因素会蕴含着通达性呢?应当说叙述文本的任何成分都可能通达,只是方式和规模不同。

从微观的角度看,词语细节可以有通达性。无论如何荒诞的虚构,总有一部分要素出自于实在世界。克里普克提出过:许多专名是在实在世界确定指称后,沿用到虚构世界中的<sup>[18]</sup>。《战争与和平》中的人物拿破仑,延续了拿破仑这个专名在实在世界中的语义积累。安娜·卡列尼娜这个人物是虚构的,但是这是个实在世界的俄国女人名字,丈夫必定叫卡列宁。

①有的论者称之为“叙述违例”(diegetic violation)<sup>[10]</sup>。

②如陈彦龙《〈堂吉珂德〉中的回旋分层》、董明来《从〈百年孤独〉看回旋分层》,见《符号学论坛》([http://www.semiotics.net.cn/search\\_show.asp?id=1381](http://www.semiotics.net.cn/search_show.asp?id=1381)),2011年9月20日检索。

从大的方面看,情节逻辑也可以是通达性因素,钱锺书称之为“事奇而理固有”,他比之于三段论(syllogism),艺术的不经无稽,可以“比于大前提,然离奇荒诞的情节亦须贯穿谐合,诞而成理,其而有法。如既具此大前提,即小前提与结论本之因之,循规矩以作推演”<sup>[1]905</sup>。也就是说,情节必须符合逻辑。钱锺书举的例子是《西游记》中二郎神与孙悟空斗法,孙悟空与牛魔王斗法,你变一兽,我变另一兽尅你:变是荒诞不经,一物降一物之却是顺条有理。

想象的汪洋恣肆,与经验的符合逻辑,成了艺术立足的两极。符合逻辑,并不是符合“真理”。为什么孙悟空如此神通,却不能带唐僧腾云驾雾,而要一步一步经历九九八十一难?《西游记》自圆的理由十足:因为唐僧“凡夫难脱红尘”,重得扛不动。《格列佛游记》中小人国需要动用上千人才能搬动格列佛,符合“常理”的比例估计。因此,虚构叙述,与实在世界的关系,不是模仿(模仿使创作和想象的地位出现问题,因为模仿的对象必是实在世界,这就使本文第4节所说的事实性叙述与虚构性叙述没有根本区别),也不是延续(叙述并不是实在世界的延伸),而是可能性的“寄生”<sup>[19]</sup>。

分析文本中的通达性,还可以探索文学艺术中的一个恒久难题,即如何理解作品风格的巨大差异,不同风格倾向的叙述作品,在通达程度上是不一样的<sup>①</sup>。可以粗略地说:虚构的可能世界与实在世界,通达关系数量越大,两者距离越近,虚构叙述的“现实性”越强<sup>[5]536</sup>;反过来,虚构世界与不可能世界通达关系数量越大,两者距离越近,虚构叙述的“幻想性”越强。由此,虚构的跨三界关系,构成了一条极长的光谱。

跨世界通达或许还可以解决文艺理论中一个最困难问题,即“指称难题”。很多论者认为虚构本身就表示“无所指”或“虚所指”<sup>②</sup>。其实,个别的词或符号,其构成的符素,都有与实在世界通达的部分。“麒麟”的鹿字旁,通达实在世界的兽类。说这是一种祥兽,则是虚构世界的可能而已。罗素说的“当今法国国王是秃头”,拆开来,每个词都有实在世界的指称,只是其“结合方式”是虚构而失去指称。

布拉尼根说电影的“气氛音乐”之类“非叙述成分”不能通达。实际上,叙述的大量形式组合成分,包括韵脚、章回、标点之类形式成分,都不能通达实

在世界。形式成分不通达,因为实在世界并非再现世界,不具有叙述世界的形式。

## 七、通达的社会性

从读者一接收者的角度来看,通达性,是虚构文本的某些成分的品格,它们被阐释社群认为符合实在世界的情形,也就是在实在世界有指称。不经过社会文化群体的认可,没有任何符号能获得指称。孔子著《春秋》绝笔于获麟,可见孔子认为“麟”是有指称的,当时的人(至少鲁国人)都认为麒麟并非虚构。这一点很重要:实在世界的经验,无法验证,只能是阐释社群的认同。艾柯认为:“说某物存在,是根据我们所共享的世界图景而存在于现实中”<sup>③</sup>。在这里,“共享”一词是关键,能共享某个经验的“实在性”的,显然只是阐释社群。

“1939年古历八月初九,我父亲这土匪种十四岁多一点,他跟后来名满天下的传奇英雄余占鳌司令的部队去胶平公路伏击日本人的汽车队”。这是小说《红高粱》的开场第一句,其通达性词句的数量之大,给人历史“事实”感觉。而句中夹入的许多元素,不露声色地锚定了一个可能世界。显然,只有中国读者才能有效地明白这些通达因素。

这就是为什么幻想小说往往难于各民族共享:金庸小说的奇异的江湖世界,总是有一定的皇朝历史通达(例如皇帝的“年号”是少不了的)。属于一个阐释社群中的读者,总是用社群共同的实在世界经验,把虚构世界“读出一个意思来”。当读者发现虚构世界过于奇异,他们会用各种解释方式来补足,克服自然化中的障碍。

阿尔伯提出“补足”的五种方法,其中最有效的是“分合脚本法”<sup>[20]</sup>,即把虚构叙述世界看成是几个文本的混合。例如霍克斯的小说《甜蜜的威廉》,是一匹老马的回忆录;西博德的小说《可爱的骨头》是一个被奸杀的小女孩在讲她死后家里发生的故事。这些都是“分类学不可能”,但是读者能把“一位死者在说话”,与“一个小姑娘在观察”这两者分开又合起来读。同样的方法也用于《格列佛小人国游记》、《爱丽丝镜中漫游记》这样奇异的幻想。

因此,本文的结论是:各种不同的叙述文本,其基础语义域与通达关系在三个世界有不同的布局。事实性叙述,体裁规定的基础语义域是实在世界,却

① Lubomir Dolezel: “Mimesis and Possible World”, *Poetics Today*, 1988, Vol 9, No.3, p.487. 张新军认为密度“应该按照文类、主题等分别计算,如《红楼梦》的人物密度较大,《达洛维夫人》以心理密度见长,而《白鲸》的知识密度则相对突出”<sup>[12]102</sup>。

② 文学语言“指向纯粹观念性的客观存在,为此人们才把文学语言称为‘无所指’或‘虚所指’的语言”,见王阳《虚拟世界的空间与意义》134页(宁夏人民出版社,2007年)。

③ Umberto Eco: “Reports on Session 3: Literature and Arts”, 转引自张新军《可能世界叙事学》50页。

不可避免进入可能世界。虚构性叙述,可以卷入不可能世界,但是其体裁规定的基础语义域必然是可能世界,而且必然需要寄生于实在世界。这种三界通达,是虚构叙述的本质特征,而且通达的数量决定了虚构的风格倾向。

莱布尼茨最早提出可能世界的论辩,其中贯穿着一条启蒙主义时代的理性主义原则:既然主体面对各种可能进行选择,就必须有一定的理由为选择

的标准。上帝既然在各种可能世界中选择了实在世界,这个世界必须充满理性。这就像法官在法庭上互相竞争的各种“事实性叙述”中选择一种,进行判决,他选择的必须符合法律与社会公认的伦理原则。而我们面对的虚构叙述的叙述者,从各式各样的三界通达方式中选择了一种来构筑文本,他的选择就必然卷入因果和伦理。用可能世界理论解释虚构,结论必然是虚构情节包含着逻辑理由。

### 参 考 文 献

- [1] 钱锺书. 管锥编: 卷二: 楚辞洪兴祖补注[M]. 北京: 三联书店, 2007: 922-923.
- [2] E C 斯坦哈特. 隐喻的逻辑: 可能世界中的类比[M]. 黄新华, 徐慈华, 等译. 杭州: 浙江大学出版社, 2009: 5.
- [3] 刘帅. “可能世界”理论视野中的武侠世界[J]. 理论观察, 2009(3): 12-16.
- [4] Dolezel L. Possible Worlds and Literary Fictions[G]//Sture Allen, ed. Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65. New York: Gruyter, 1989: 221.
- [5] Ryan M-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory[M]. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- [6] Pavel T G. Fictional Worlds[M]. Cambridge: Harvard University Press, 1986: 108.
- [7] Lewis D. Counterfactuals[M]. Oxford: Blackwell, 1986.
- [8] Lewis D. Counterparts of Persons and Their Bodies[J]. Journal of Philosophy, 1971, Vol 68: 203-211.
- [9] Looy J V. Virtual Recentering: Computer Games and Possible Worlds Theory[J]. Image & Narrative, 2005, No. 12 (August): 45-67.
- [10] Ashline W L. The Problem of Impossible Fiction[J]. Style, 1995 (Summer): 224-233.
- [11] McHale B. Postmodernist Fiction[M]. London: Routledge, 1987: 33.
- [12] 张新军. 可能世界叙事学[M]. 苏州: 苏州大学出版社, 2011: 37.
- [13] 布鲁诺·恩斯特. 魔镜——埃舍尔的不可能世界[M]. 田松, 王蓓, 译. 上海: 上海科技教育出版社, 2002.
- [14] 钱锺书. 管锥编: 二卷: 楚辞洪兴祖补注: 之二: 离骚[M]. 北京: 三联书店, 2007: 903.
- [15] Lewis D. The Paradoxes of Time Travel[J]. Philosophical Papers, 1986, Vol 2: 58-71.
- [16] 赵毅衡. 符号学: 原理与推演[M]. 南京: 南京大学出版社, 2011.
- [17] Eco U. The Role of the Reader[M]. Bloomington: Indiana University Press, 1979: 234.
- [18] 索尔·克里普克. 命名与必然性[M]. 梅文, 译. 上海: 上海译文出版社, 2005: 21.
- [19] Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts[M]. London: Hutchinson, 1981: 221.
- [20] Alber J. Impossible Storyworlds — And What to Do with Them[J]. A Journal of Narrative Studies, 2009, Vol I: 79-96.

## Accessibility Among the Three Worlds: Using Possible World Theory to Explain the Relationship Between Fiction and Reality

ZHAO Yi-heng

(School of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu 610064, China)

**Abstract:** Possible World Theory was first proposed by Leibniz and has been extended to other areas in the last 20 years. Scholars in the literary and artistic circles reacted most enthusiastically, hoping to use Possible World Theory to explain the relationship between fiction and reality. This paper first defines in detail the ontological statuses of the actual world, the possible world, and the impossible world; then it respectively asserts the relationship between the fictional world and the other three worlds: the possible world is the semantic domain of the fictional world, which is rooted in the actual world and has the ability to transit to the impossible world. Free transitions in the three worlds is the basic feature of narratives. Based on this assumption, many problems concerning literary and artistic theories can be solved.

**Keywords:** possible world; actual world; impossible world; fiction; narrative

(责任编辑: 李向辉)

# 三界通达:用可能世界理论解释虚构与现实的关系

作者: 赵毅衡, ZHAO Yi-heng  
作者单位: 四川大学文学与新闻学院, 四川成都, 610064  
刊名: 兰州大学学报(社会科学版) PKU CSSCI  
英文刊名: Journal of Lanzhou University (Social Sciences)  
年, 卷(期): 2013, 41(2)

## 参考文献(20条)

1. 钱锺书 管锥编:卷二:楚辞洪兴祖补注 2007
2. E C 斯坦哈特;黄新华;徐慈华 隐喻的逻辑:可能世界中的类比 2009
3. 刘帅 “可能世界”理论视野中的武侠世界[期刊论文]-理论观察 2009(03)
4. Dolezel L Possible Worlds and Literary Fictions 1989
5. Ryan M-L Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory 1991
6. Pavel T G Fictional Worlds 1986
7. Lewis D Counterfactuals 1986
8. Lewis D Counterparts of Persons and Their Bodies 1971
9. Looy J V Virtual Recentering:Computer Games and Possible Worlds Theory 2005(12)
10. Ashline W L The Problem of Impossible Fiction 1995(Summer)
11. McHale B Postmodernist Fiction 1987
12. 张新军 可能世界叙事学 2011
13. 布鲁诺·恩斯特;田松;王蓓 魔镜—埃舍尔的不可能世界 2002
14. 钱锺书 管锥编:二卷:楚辞洪兴祖补注:之二:离骚 2007
15. Lewis D The Paradoxes of Time Travel 1986
16. 赵毅衡 符号学:原理与推演 2011
17. Eco U The Role of the Reader 1979
18. 索尔·克里普克;梅文 命名与必然性 2005
19. Eco U The Role of the Reader:Explorations in the Semiotics of Texts 1981
20. Alber J Impossible Storyworlds - And What to Do with Them 2009

本文链接: [http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical\\_lzdxsb-shkxb201302001.aspx](http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_lzdxsb-shkxb201302001.aspx)

# 分层,跨层,回旋跨层:一个广义叙述学问题

赵毅衡

(四川大学 文学与新闻学院,四川 成都 610064)

**摘要:**文章认为,叙述可以分层,而且必须分层,可以无限分层;在叙述过程中,人物可以跨界,从而形成无限循环;但是叙述不可能产生自身,也不能讲述自身产生经过,如果出现如此现象,则是怪圈式悖论;在同一种媒介中,分层叙述因精心设计而出现“跨层自生”,因此出现回旋跨层,借悖论完成描述产生自生的叙述行为。

**关键词:**叙述;跨层;回旋跨层;悖论;怪圈

**中图分类号:**I024

**文献标识码:**A

**文章编号:**1002-3240(2013)12-0143-08

叙述学中的“层次混淆”问题(tangled hierarchy)复杂而迷人,中外讨论已经很多。尤其是近四十年,有关这问题的逻辑学、哲学、小说叙述学、图像符号学的研究不断涌现。讨论越深入,课题越加丰富,领域越加开阔。<sup>①</sup>但是很少读到耐心仔细的讨论,不免让人有越说越乱,越说越玄的感觉。笔者对这个问题的兴趣已经持续了二十多年,自从1990年发表第一篇论文,讨论中国小说,尤其是晚清小说中的回旋跨层。<sup>②</sup>当时得到的同行反馈,就是“小说作者不小心,写糊了”。作者动机问题,实为无解,尤其是形式实验,传统中国人视为小道,不屑一提,是无法对证的事。但是如果回旋跨层出现在许多民族,许多作品中,而且是在不同媒介中,那就不能用“作者不小心”来解释。

本文的意图,首先是把这个问题,从小说扩展到所有体裁的叙述文本,尤其是图像和影视媒介的文本,看有没有可能得出一个更清晰更普适的理解;第二则是把这个问题分成几个渐进的步步推进的环节进行解析。本文的论证顺序是:分层、“嵌套”、“跨层”、“怪圈”,最后得出结论,即回旋跨层是在超叙述层次中出现的一种“怪圈跨层”。

要把这五步讨论清楚,必须仔细分清一些混乱概念,拒绝把一些眼花缭乱的例子混在一起说。这样的做法有时不免显得严厉,甚至分解过度,但这是想把此问题剖解清楚所不可免的代价。

## 一、分层,多层结构

分层这个叙述学的最基本术语,竟然没有一个固定的说法,大部分论者称之为“叙述层次”(narrative levels),但是这不是一个动词,无法描述生成层次的变化。有的论者近来称之为hierarchy(层控),也没有生成意义。本文认为首先必须把分层机制说清楚,然后才能讨论其余复杂化的问题。

笔者三十年前提出一个叙述分层(建议英译stratification)的简单定义:上一叙述层次的任务是为下一个层次提供叙述者或叙述框架,也就是说,上一叙述层次某个人物成为下一叙述层次的叙述者,或是高叙述层次某个情节,成为产生低叙述层次的叙述行为,为低层次叙事设置一个叙述框架。一部作品可以有一个到几个叙述层次。如果我们在这一系列的叙述层次中确定一个层次为主叙述,那么,向这个主叙述层次提供叙述框架-人格的,可以称为超叙述层次,由主叙述提供叙述者的就是次叙述层次。热奈特把这三个层次称为“外叙述”、“内叙述”、“元叙述”。<sup>③</sup>他的希腊词根术语应当说相当难用,意思也不清楚。

叙述分层的这个标准,或者说,叙述层次的这个定义,是我提出的。对这问题讨论得最多的热奈特给叙述层次下的定义是:“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”。他说的“高于”

<sup>①</sup>John Pier, "Metalepsis" 一文列出这个课题的英德法文文献,竟然有50多项,见汉堡大学主持的网站 Living Handbook of Narratology, <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>, 2013年4月6日查阅。

**收稿日期:**2013-09-18

**作者简介:**赵毅衡(1943-),广西桂林人,四川大学文学与新闻学院教授,博士生导师,主要研究方向:符号学、叙述学。

相当于我说的“低于”，这里“高”或“低”的相对概念没有什么太大的区别，只是热奈特的定义颇不方便：怎么样才叫“高于”？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。《红楼梦》中贾宝玉游太虚幻境这一段“事件”的确是从《红楼梦》的主叙述中生出来的，或许“高于”或“低于”主叙述。但是，这一段不是次叙述，因为这一段并没有换叙述者，这一段的叙述者与《红楼梦》主体的叙述者是同一个人。麦克黑尔详细讨论品钦的《万有引力之虹》的开场有什么不同呢？以主人公的噩梦开场，知道他梦中惊醒，我们才知道故事说到现在是一个梦境。<sup>13</sup>因为没有更换叙述者，梦境与接下的二次大战中英国的情景，属于同一叙述层次。

在记录性叙述(小说、历史、新闻等)中，叙述行为总是在被叙述事件之后发生，被叙述内容是事后追溯，所以叙述层次越高，时间越后，这是因为上层次为下层次提供叙述行为，而叙述行为总是发生在被叙述的内容之后。这也是判别叙述层次的一个辅助方法。“洪太尉误走妖魔”发生在《水浒传》主叙述故事之前，因此不可能是上层叙述。贾宝玉游太虚幻境，不是他做了梦以后叙述出来的，不可能是下层叙述。叙述分层就像建塔盖楼，越高的层次，在时间链上越晚出现。

而在演示性叙述，包括电影这样的“记录演示性叙述”，分层就没有时间差：在结构上“包裹”在外的层次，是较高层次，因为它提供了低叙述层次的叙述行为背景，设置了低叙述层次的“框架叙述者”。影片《香草天空》一开始，主人公驾着车在纽约街头，竟然空无一人。他惊醒了，原来是在做梦。这种“换叙述框架”次叙述，包裹在主叙述故事之中，哪怕在叙述文本上只看得见“包裹框架”的后一半。这种只出现框架的半部分的手法，霍夫斯塔德前面的“推入”与后面的“冒出”相对应，<sup>14</sup>但是不一定需要两者具显，一边出现，就暗示着另一边的存在。

叙述的分层命名是相对的，假定一部叙述作品中三个层次，如果我们称中间这层次为主叙述，那么上一叙述就是超叙述，下一层次就是次叙述；如果我们称最上面的层次为主叙述，那么下面两个层次就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，就是有意布置。这样一说，层次名称似乎是主观任意的，实际上确立主叙述层次也并不是很困难的事：主要叙述所占据的层次，亦即占了大部分篇幅的层次，就是主层次。

但在有些情况下，主叙述的确定真不是一件容易事。例如《祝福》，有三个明显的叙述层次：第一层次是“我”在鲁镇的经历，“我”见到祥林嫂要饭，最后“我”听到祥林嫂死去的消息；第二层次是“我”关于祥林嫂一生的回忆讲述；第三层次是在“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，有约五分二的篇幅，如果我们称之为超叙述，那么第二层次是次叙述，第三层次是次次叙述。但是从内容上看，“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，<sup>15</sup>显然不妥当，因为很明显《天方夜谭》的重心在谢赫拉查达讲的故事，而不在她自己的故事。在中近东“小说集”的传统上，一般把关于谢赫拉查达的故事作为“框架故事”，重心在谢赫拉查达讲的故事，而不在她自己的故事。但是谢赫拉查达自己的故事(用叙述迷惑或“改造”权力)太适合现代思想，现代人把它作为主叙述应当说是合理的。因此，理查森命名分层为“第一层叙述”、“第二层叙述”等，倒也把问题简单化了。<sup>16</sup>

## 二、嵌套

奇怪的问题，是分层相当容易“自然化”，即读者观众很自然地理解这种分层。捷克著名汉学家普实克曾指责《老残游记》“引语中套引语结构太复杂”。<sup>17</sup>看来他指的是第二部中尼姑逸云之著名的二回之长的自述爱情经历。这二回逸云的故事，是由逸云对德夫人讲出来的。逸云说到她的情人任三爷跟她说他与其母商议与逸云结婚之事。因此，逸云是次叙述者，而任三爷是次次叙述者，这二层次叙述全放在直言引语式转述之中。然而任三爷又用直接引语转述母亲对他说的话，母亲的话就是三重引用的结果(即小说叙述者引逸云引任三爷引母亲)，如此重重转引，竟然还能保持直接引语之生动的质地分析，不是很自然的事，很破坏逸云之贞静聪慧的形象：逸云模拟任三爷告诉她的母亲的语调：“好孩子！你是个聪明孩子，把你娘的话，仔细想想，错是不错？”

奇怪的是，《老残游记》此二章，一向受读者与评者击节赞赏，1930年此小说第二部一面世，林语堂就把这二章译成英文。夏志清论及此二章，认为“最能使人对刘鹗的才华啧啧称奇。他把一颗少女的蕙质兰心，赤裸裸呈露出来，又以如此伶俐动听的口齿赋予她：中国的小说家，传统的好，现代的也好，少能与其功力相比。”<sup>18</sup>

西方小说中，尤其是18世纪或18世纪风味的小说，这种多重分层中的直接引语，一样常有。《呼啸山庄》，第一人叙述者洛克乌德每天用日记方式记下耐丽谈伊莎贝拉的事。第八章中耐丽拿出伊莎贝拉一封

<sup>13</sup>Jaroslav Prusek, *The Lyric and the Epic: Studies in Modern Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1980, p.106. 普实克没有说明是《老残游记》哪一段引起他的抱怨，我猜想是这一段。

长信读,信中有不少直接引语:“这是埃德加的亲侄,我想——‘也可以说是我的侄子;我必须握手,——是啊——我必须吻他……’,这不见得不自然。但如果我们想到这是洛克乌德引耐丽引伊莎贝拉引他人,就会觉得这语调不免牵强了。普实克可能没注意到《老残游记》之多重转述并非中国小说才有的例子。

霍夫斯塔德指出,这里的关键,是每个层次的故事质地很不同。一旦进入不同的故事,接收者很快就忘记这个故事是第几层次叙述,是否自然。他说:“在广播里听新闻,听到三层转述,我们觉得很自然,几乎没有意识到这种这里有层差,我们在潜意识中很容易跟上。可能的原因,是每层差别很大,如果相像我们就会弄混”。<sup>[4]</sup>的确,读《老残游记》,我们很可能已经忘掉这段已是三度引语。麦克黑尔认为,后现代小说之所以让人感到层次复杂,就是因为“有意弄混”不同的叙述层次:每个层次都差不多,这才造成后现代小说的层次复杂。<sup>[5]</sup>他的这个看法,是有道理的。

如果分层的文本有相当大的类似性,经常被称为“嵌套”叙述。其文化原型,是欧洲贵族家族的纹章,如果一个文章内镶嵌了另一个构图类似的纹章,就称为“嵌套”(法文 *mise en abyme*, 或 *mise en abîme*)。



上面这个图像,是十九世纪初英国王室御用文章,是个典型的“嵌套”。在十九世纪的文学中,嵌套是一种比较流行的手法,经常被称作“中国套盒”,可能来自福建出口的一种玩具木器漆盒。但是实际上更像现在流行的“俄罗斯套偶”。嵌套的原意就是相同图形的嵌合。纪德的小说《伪币制造者》中有一个人物爱德华,是个作家,在写一部小说,题为《伪币制造者》,这部小说里记载了许多故事情节,其中有个人物也是作家,也在构思一部关于小说家的小说。显然这是有意模仿嵌套,纪德自己在小说的后记中说“没有什么能比嵌套结构更能清晰地表明如何建立一个比例完全相同的整体了”。

这种写法一直延续到当代:普鲁斯特曾很醉心于这种结构,他的早期作品《让·桑德依》就有相当复杂的叙述层次;纳博科夫的短篇小说《吻》,里面的主人公伊利亚·鲍里索维奇正在写一个小说,名字也是《吻》,讲述了他怎么样想出名的。不过可能里面的主人公多利宁是伊利亚·鲍里索维奇的替身,虽然故事没有什么联系。

但是不管不同层次的故事是不同(一般的“分

层”)还是相仿(“嵌套”),它们都是正常的叙述分层,理论上说,叙述分层可以无止境地分下去,实际上层次多了类近重复,缺乏意义,只是一种“无限递归”的文本实验。

最常见的无限递归是在两面镜子之间(例如有些宾馆的电梯中)互相反复映照的的形象的确可以无限延伸。童谚“从前有座山,山上有座庙……”,理论上也是无限生成。但是在实践中,文本长度有限,读者耐心有限,“无限递归”只能是有限的,“无限”只是一种“可能性示意”。美国作家巴斯(John Barth)的短篇小说《梅拉尼乌斯记》重写特洛伊战争故事,美人海伦回答八个层次中人物的疑问“为什么?”她的回答“为了爱!”套了八层引号,意思是同时存在于八层叙述之中。这是把分层玩弄到极端。诺兰导演的电影《盗梦空间》,梦中之梦有八层之多,最后一层是“地狱边境”,内容上不可能再分层下去,才算是到了底。尽管如此极端,它们都是正常的分层:上一叙述层,为下一层提供叙述者。在《梅拉尼乌斯记》中是八个不同的叙述者,在《盗梦空间》中是八个分别架设的梦叙述框架。八层的故事各不相同,尽管层次之多,令读者或观众头晕,在结构上没有什么不正常的地方。

### 三、跨层

按照热奈特的定义,跨层(*metalepsis*)就是“外叙述的叙述者或受述者的任何入侵叙述世界的行为,或是叙述世界的任何人物入侵元叙述世界的行为(或反向行为)”。<sup>[6]</sup>这个解释过于复杂。而且这个词也不好,因为在中世纪修辞学中,这个词的意思是“比喻兼转喻”,这导致不少叙述学家在跨层中读出隐喻与转喻的意思。<sup>[7]</sup>笔者觉得没有必要卷入这层意义,因此建议英译 *transgression*。<sup>[8]</sup>近年,热奈特对跨层做了具有普遍性的解释:“跨层是对再现的语义门槛的任何违反”。<sup>[9]</sup>即属于某个层次的人物进入另一层次,从而使两个层次叙述世界的边界。两个层次就像神人两界,时空不相干,神仙下凡是特例,是跨层。

《红楼梦》叙述层次尚非非常复杂,复杂的是其跨层。而超叙述中的茫茫大士与渺渺真人则不断入侵主叙述,前后有七八次之多。由于他们在叙述层次上高一层,他们似乎自然应有在定命的范围内为主叙述人物解救灾难或指点迷途的能力。甄士隐、贾雨村在书中虽然在“洞察力”上高于芸芸众生,但他们的事却还是石兄向空空道人叙述的范围,也就是说,是记录在石头上的同一层叙述。但在全书结尾时,空空道人在“急流津觉迷渡口草庵”中找到贾雨村,贾雨村介绍他到悼红轩找“曹雪芹先生”,这却不当是空空道人能

<sup>①</sup>叙述学家赫尔曼也用了这个词,虽然没有立为正式术语。他称为“*transgression of boundaries*”,见 David Herman, “Towards a Formal Description of Narrative Metalepsis”, *Journal of Literary Semantics*, Vol. 26, 1997, p. 133

从石头上抄下的事。这是主叙述层次人物贾雨村向上入侵超叙述。这却不当是空空道人能从石头上抄下的事，这是主叙述层次人物贾雨村向上入侵超叙述。若要强作解释，或许这个时候，他已经临近“觉悟”，有了超脱被叙述世界的能力。

至于作为全书关键的贾宝玉“梦游太虚境”，实际上是主叙述人物入侵超叙述，这倒不是因为太虚幻境是仙境，所以其所处叙述层次一定要高，而是书中点出太虚幻境是属于茫茫大士和渺渺真人的世界。

在中国古典戏剧中，这种“跨层”经常可以见到。关汉卿《蝴蝶梦》第三折本为正旦所唱（元曲每一折只有一个角色能唱）；到了折末，副角王三忽然唱起来，另一副角张千责问他：“你怎么也唱起来了呀？”王三说：“这不是曲尾吗？”于是他唱了“端正好”、“滚绣球”二调。在这里，角色忽然跳出被叙述层次，而进入叙述行为层次。我们可以看到，中国古典戏剧一直到现代的相声，插科打诨实际上经常采用这种跨层手法。

在柯南系列漫画中有一个剧场版——《贝克街的亡灵》就运用了跨层，一个早逝的神童开发出的真人体验游戏机，使得参与游戏的孩子全部都真实的进入了游戏当中，他们不再是游戏的操控者，而变成了游戏的一个元素，如果他们完成不了游戏中的任务那么他们也就回不到现实世界。<sup>①</sup>

电影《像鸡毛一样飞》中，失意诗人欧阳云飞在一个偶然的时机里买到一张盗版光碟，而这是一张具有魔力的光盘，人物进入光盘中的世界，在后现代主义、浪漫主义等多个通道中穿梭。这是“跨层”。

另一篇论者津津乐道的小说，是科塔萨尔的短篇《公园续幕》。<sup>②</sup>小说中描写一位读者在公园小道边的长椅上读一本小说，这本小说写的是一对男女密谋杀害女人的丈夫，种种周密计划之后，这个男人沿着幽无一人的公园小道，偷偷走向一位正在公园小道边的长椅上读一本书的男人，举起匕首。因此，由人物叙述出来（读出来）的一个次叙述，反过来危及到叙述者。小说气氛诡异，情节令人悚然，许多叙述学家认为是“本体性嵌套”的佳例，<sup>③</sup>实际上是一个简单的跨层。人物与其叙述者直接吵起架来。这是一个类似的跨层，只是没有延展开来而已。有时候会被无心暴露出来。

记录型叙述难以避免一个时间悖论：如果上层人物侵入下层次，时间上需要跨越到先前；而在下层人物侵入上层，人物必须进入未来，当然情节的跨度有时候是可以忽略的，例如科塔萨尔的人物在读的小说，情节应当发生在读书时间的过去，但可以勉强理解为刚写成的，其情节连着他的读书时间。有时候就绝对解释不通：例如贾雨村要指点空空道人，就需要越过“几世几劫”。跨层意味着叙述世界的空间-时间边界被同时打破。因此在非虚构的记录型叙述（例如历史）中，不可能发生跨层。如果人物活着，对历史作

家不满意，他的批评只能形成另一个文本，不可能出现贾雨村那样“当面”指点空空道人的例子。热奈特说：“所有的虚构都是跨层织成的”。<sup>④</sup>他可能夸张过度了，实际上全部纪实叙述，绝大部分虚构叙述，分层是清晰的，层次间隔没有被破坏，只有某些虚构叙述具有跨层结构。奈尔斯认为：不同于纪实叙述，虚构叙述“都有跨层的潜力”，这样说还是中肯的。<sup>⑤</sup>

也正因为文字记录性叙述的分层之间有这样一个时间跨度，给跨层造成难题，其他媒介的叙述，尤其是共时性的演示性叙述，跨层比记录性叙述容易得多。本文已经罗列一些戏剧和相声的例子，实际上在电影、电子游戏、比赛中最容易出现，球赛时运动员与裁判争论几乎成为常规行为。本文需要说明某些复杂问题是，往往举美术绘画为例，这只是因为方便。

而且，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。跨层是对叙述世界边界的破坏，而一旦边界破坏，叙述世界的语意场就失去独立性，它的控制与被控制痕迹就暴露了出来。只有边界完整清晰的叙述世界才有可能“映照”（mapping）经验世界。因此，跨层实际上不是风格上“中立”的，而是奇幻的，怪异的，讥嘲的，那些追求“现实主义”效果，或是有“古典主义”严谨态度的作品，不宜用跨层。但是如果认为跨层必然是为了追求怪诞、滑稽，就未免理解过窄了：皮兰德娄的《六个人物寻找作者》就是围绕跨层写出严肃悲剧的好例。

#### 四、叙述悖论与“自指悖论”

无论是叙述分层，甚至“无限递归”，都是叙述中相当正常的现象，我们甚至可以说任何叙述都是分层构成的，因为任何叙述行为都必须高于被叙述的文本，提供让低一层叙述文本展开其语意场的框架。因此，叙述从定义上说，就是分层的。

甚至，存在于叙述的根本特征中的悖论，也是普遍的，这个悖论就是：叙述者（或叙述框架）能够产生叙述文本，在叙述文本中能够描述一切，哪怕媒介本身有重大局限（例如雕塑讲述故事的能力非常有限），但是在媒介再现能力的范围内，叙述文本没有内容限制。但是，叙述文本无法讲述它自身是如何产生的，叙述行为本身的存在，就是为了设置被叙述内容的框架，这框架必须在叙述的内容之外。正如一张画无法画出自己的画框，它可以画个画框，但是这个画框绝对不会是这幅画的画框。

在演示性叙述中，迫使次叙述无法描述叙述行为的不是叙述时间差，而是“叙述框架差”。例如电视台直播时连线现场的记者，记者说：“今天风和日丽，大家期盼航空表演顺利进行”。但是他实际上是在一个

<sup>①</sup>这是2010届博士生谭梦聪举的例子，特此致谢。

电视制作框架内的一个被叙述的人物,现场记者说出来的实际上是个次叙述:现场摄像班子无法显示自己这个班子的工作。

比较难以解释的是所谓“自我叙述”,日记作者可以写道:“我此刻心情愉快地写下这几句话”,或是现场录音者说“我现在开始录音”。这是因为我们把记日记或录音当做完整的叙述行为,实际上看日记的人(哪怕是作者自己),或是听录音的人,没有读到记日记的叙述行为是如何产生的,也听不到按下录音机按钮之前的境况。我们可能读到文本框架是如何设置的,但那需要另一个叙述。

《我的名字是红》最后一章,有个人物谢库瑞说道:“我把这个画不出来的故事告诉给了我的儿子奥尔罕,希望他或许能把它写下来”,因为人物无法说“叙述者已经把故事写下来”,叙述行为在故事之后。阿加莎·克里斯蒂的《罗杰疑案》的最后一章《自白书》中,本地医生“我”帮助大侦探波洛破案,结果“发现”自己就是杀人犯。小说最后“我”写到了“我”是怎样写这份自白书的。“已经是清晨五点,我感到精疲力竭——但我完成了任务。写了这么长时间,我的手臂都麻木了。这份手稿的结尾出人意料,我原打算在将来的某一天把这份手稿作为波洛破案失败的例子而出版!唉,结果是多么的荒唐……我对自己写的东西感到很满意……我承认,在门口跟帕克相遇使我受惊不小,这件事我已如实记录下来……把手稿全部写完后,我将把它装进信封寄给波洛”。因此,叙述行为的最后环节,即叙述框架如何设立的,依然阙如。

或许有个更生动的例子能说明“框架隐身”原理:西班牙惊悚片《死亡录像》([Rec])。灾难发生之前,所有人都在正常生活,拿着DV的人只是在做普通的记载。突然某个大房子里面发生了急性传染的杀人狂病。拿着DV的摄影师冲进这所房子,但是他受到狂病感染者攻击,摄影机跌落,摄影机被前来的卫生监察员强制关闭了,屏幕只剩一片漆黑。这时来了一个好奇的小女孩,无意中打开了摄影机,恐怖故事得以继续进行。这个DV的遭遇显示出一个最简演示叙述者组成:某个主体给出指令(按下按钮),使设备给出录音与录像框架(或舞台幕布灯光),叙述就在这个框架中演式地展开。显然,这一段被录下的叙述文本,无法叙述本身是如何被叙述的:小女孩按下按钮,必须在这个DV摄像之外讲述。

华莱士·马丁讨论了框架的“不可自我叙述性”时,指出叙述本身有个跨层悖论:“如果我谈论陈述本身或它的框架,我就在语言游戏中升了一级,从而把这个陈述的正常意义悬置起来”。<sup>[12]</sup>而这种叙述的框架的设置,使叙述无法跳出罗素悖论。“这个框架告诉我们,在解释它里面的一切时,要用不同于外在于它的东西的方式。但是为了建立这一区别,这个框架就必

须既是画面的组成部分,又不是它的组成部分。为了陈述画面与墙壁,或显示与虚构之间的规则,人们就必须违反这条规则,正如罗素不得不违反它的规则,以避免在陈述规则时陷入悖论。”<sup>[12]</sup>

他在这里指的是罗素提出的著名的逻辑悖论:在一个由一切不是它本身的元素的集合组成的集合中,这个集合是它本身的元素吗?无论作何回答,都自相矛盾。罗素对此作了一个通俗的讲解,世称“理发师悖论”:一个男理发师的招牌上写着,“城里所有不自己刮脸的男人都由我给他们刮脸,我也只给这些人刮脸”。于是产生了悖论:理发师可以给自己刮脸么?如果不给自己刮脸,他就属于“不给自己刮脸的人”,他就要给自己刮脸,而如果他给自己刮脸,他又属于“给自己刮脸的人”,他就不该给自己刮脸。

对这悖论的解答应当是:理发师当然可以给自己刮脸,因为他是规则的制定者,虽然他是集合的定义者,却不属于这个集合。一个叙述者是叙述的发生点,却不属于被叙述的范围:他不能用这个叙述来叙述自己。例如墙上写着一条告示:“禁止在此张贴告示”,这条告示破坏了自己的禁令,但是这条告示是有效的,原理与理发师悖论相同。

应当说,集合悖论只出现在“自指”(说到自己)的场合,仅仅在叙述者说到叙述行为时才会出现。但是只要自指,就会出现自指悖论。说“我说的话不是真的”,甚至更简单地说“我在撒谎”,都是自指悖论,因为无论作何回答,都自相矛盾。

## 五、怪圈,跨层循环

延伸这种自指悖论,就出现霍夫斯塔特称为“怪圈”的现象。首先应当澄清,怪圈不是“无限循环”。人类很早就注意到现象世界周而复始的循环。古代世界常见装饰象征“蛇吞尾”说明结束回到开始,开始就是结束。公元1至4世纪的灵知派或神秘学派经常用这个图像来表示世界的永恒巡回循环。这个图像简洁而神秘,至今是各种设计家,例如手镯,表链的设计者所乐用。

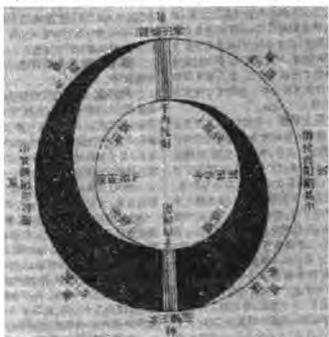


但是怪圈不同,“蛇吞尾”是一种同层次运动,而怪圈涉及一个上升或下降的层次间运动,层次都是有边界的,超出层次就走向另一个层次。如果成功地越出边界走到另一个层次,但是再走下去依然回到原来层次,这种“跨层无限循环”,最早体现在中国的阴阳太极图上,可看出这与“蛇吞尾”的根本性不同:它是

两个层次之间的往复超越。

这一类太极图形有多种变体,但图形都是双双交合而成,或双龙、双蛇,或双鱼、双凤,由两个相反的符号交叉而成。或许这是原始社会生殖崇拜的产物:由两性生殖器、男女、雌雄、日月等人体现象、生物现象、自然现象,逐渐体悟出“阴阳”概念,以及阴阳同体、阴阳相对,变成阴阳相交。太极图的黑白相间、首尾纠合,不是简单的无限循环,而是“步步升级”的跨层无限循环,纪实走出A层次到B层次,然后又回到A层次的循环。

太极图的现代数理逻辑变体,是德国拓扑学家莫比乌斯(August Ferdinand Möbius, 1790-1868)发现的莫比乌斯带(Möbius Band)。在一个环上,无论从哪一点出发运动,都会循环回到原点,只是越出原平面,反向进入了另一平面,因为二维空间的纸带被扭成三维:



此后数学家延伸发展出“克莱因瓶”(Klein Bottle),在三维中扭曲成为8字形的四维形体,证明莫比乌斯带这概念本身可以推演到更多层次。

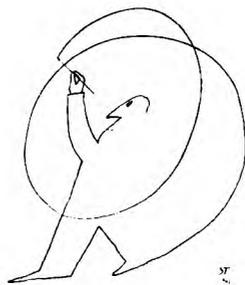
但是霍夫斯塔特为之写了两本书的怪圈理论,实际上更易于用于太极图来理解。在《我是一个怪圈》中,他这样解释:“当我说‘怪圈’,我心里想的是另一个意思——一个不如此具体,更为不可捉摸的念头。我称为‘怪圈’的,请注意,不是一个物理的圈,而是一个抽象的圈,在这个圈中,在一连串的构成回旋的各阶段中,有一个从一层抽象到另一层抽象(或者说,从一层结构到另一层结构)的转换,感觉就像是在分层(hierarchy)中上行,但是连续的上行只是升到一个封闭的循环中。这样,虽然我们从一个意义上说越走越离源头越远,结果使人大吃一惊的是我们又回到原处。简单地说,一个怪圈,就是一个跨层次的反馈圈。”<sup>[13]</sup>

怪圈不是第一节说的“无限递归”,也不是第二节说的“无限循环”,怪圈的特点是“无限跨层而循环”:无限跨层的结果是循环到原处。如果以上一节所说的集合悖论来比拟,那个“我说的话不是真的”的自指悖论,发展成所谓“明信片悖论”,一面写着“本明信片背后那句话是真的”,而另一边写着“本明信片背后那句话是假的”。这样的两句话都是真的,也都是假的。我们来回求证论辩的结果,是回到原处。但是霍夫斯塔特没有说的是,我们无法停留在原处,文本的否定性动力,迫使我们沿着跨层运动再次出发。

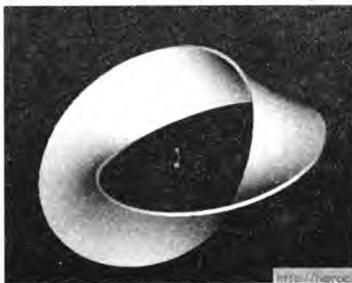
## 六、叙述的回旋跨层

叙述分层是容易理解的问题,最常见的方式,就是上一叙述层次设置一个叙述行为,成为下一叙述的框架,两个叙述层次的人物或情节尽管可以越界,层次之间的界限还是很清楚。但是,如果下一叙述中说到上一叙述如何设立主叙述的叙述框架,此时就不是正常的形式逻辑所能解释,而是发生了怪圈叙述,即回旋跨层:下一层叙述不仅被生成,而且回到自身生成的原点,再次生成自身。

这种“次层叙述暴露上层叙述自己如何生成自己”的机制,在绘画中经常可以有意构筑。米切尔在《图像理论》中详细讨论了斯坦伯格一张漫画“螺旋”,他认为是揭示了“元图像”的根本特点。<sup>[14]</sup>本文要讨论的问题,却是“叙述写出自己如何生成”,为说明此理,最生动的可能是斯坦伯格下面这张漫画:画者画自己是自画像,画者画自己在画画如伦勃朗自画像,都很正常。但是一个画者画出自己正在画此张画,就是一个文本与文本产生之间的悖论:画者在画画,画在画画者:



回旋跨层,不是一般“元图像”的层次问题,而是被画出的图像画出自己如何被画出,最生动的例子应当是荷兰版画家艾歇的《绘画》(Drawing)。



西方学者没有人讨论过小说中的回旋叙述分层问题,甚至总结各种“不可能小说”的近年叙述学论文,提到了各种“叙述违规”(diegetic violation),也没有讨论这个问题。<sup>[10]</sup>小说中最早的回旋跨层,可能是中国十九世纪初的小说《镜花缘》和西班牙十七世纪的小说《堂吉诃德》。应当说《堂吉诃德》创作年代早得多,但是本文读者可能中国人较多,我们就拿中国小说开说。

《镜花缘》第一次给中国小说带来了回旋跨层。叙述自身说明来历,提供自己的叙述者。这样做在逻辑上是不通的,在神话学上也说不通,造物主总不能创造自身,但在《镜花缘》第二十三回,林之洋面对淑士

国卖弄学问的酸儒,吹嘘说自己不仅读过《老子》、《庄子》,还读过《少子》一书:“乃圣朝太平之世出的,是俺天朝读书人做的,这人就是老子后裔”。林之洋接着描写《少子》,完全与《镜花缘》一书相附。小说最后一回,又说《镜花缘》一书编辑者是“老子后裔”,因此,《镜花缘》就是林之洋所读过的《少子》。<sup>①</sup>主叙述情节交代了主叙述的来历。但这样就形成了一个悖论:林之洋读过的书写出林之洋读过此书。

这个回旋尚不太明确,而且是林之洋开的玩笑。但是《镜花缘》尚有一个更明确的后叙超叙述:小说第一回群仙女赴王母宴,百草仙子说起“小蓬莱有一玉碑,上县人文”。百花仙子好奇,要求一见,百草仙子说:“此碑内寓仙机,现有仙吏把守,须俟数百年后,得遇有缘,方得出现。”到第四十八回,唐小山来到小蓬莱,居然见到此碑,发现“上面所载,俱是我们姊妹日后之事”。于是用蕉叶抄下。回到船上,同伴养的白猿竟然拿起来观看,于是唐小山开玩笑地托它“将这碑记付给有缘的”。到全书结尾,“仙猿访来去,一直访到太平之世,有个老子的后裔……将碑记付给此人。此人……年复一年,编出这《镜花缘》一百回。”

此处出现的,是类似《红楼梦》的超叙述格局,提供复合叙述者,空空道人的抄写者角色由唐小山担任;空空道人的传递者角色由白猿担任;“曹雪芹”的编辑角色由“老子后裔”担任;石兄书于自己身上的文字成了玉碑文字,不知何人所写。既有叙述行为,讲述者是否具形就非至关重要。不同的是,在《红楼梦》中这复合叙述者集团是由超叙述层次提供的,而在《镜花缘》中,却是由主叙述本身提供的,也就是说,主叙述提供了自己的叙述者。

这个结构是个逻辑上的悖论:我们看到四十八回唐小山说她抄下的碑文是“姊妹日后之事”,而“老子后裔”整理出来的却是全书一百回,包括直到唐小山抄下碑文的所有“前事”。直到今天,似乎没有读者或批评家注意到这个巨大回旋造成的结构悖论。主叙述人物唐小山抄碑,是个产生次叙述的行为,却反过来裹卷了整个超叙述:唐小山查抄下的碑文写到唐小山抄碑。跨层不再是分层后的违规,而成为分层的前提,分层消失于跨层之中,跨层一大步似乎又踩回此岸。因此,这个结构是一种自我创造自我升级的莫比乌斯带。

20世纪初,叙述分层突然在晚清小说中兴盛,其使用之普遍,令人吃惊。晚清小说的超叙述设置有两种:白话小说用“发现手稿”,文言小说用“听讲故事”。“听讲故事”很难发展成回旋跨层,因为叙述行为从人物到人物,只有“发现手稿”超叙述才可能使叙述行为卷入多个人物而造成自己跨层。因此,晚清小说中的回旋跨层,只在白话小说中出现。

李伯元的名著《官场现形记》,将近结束时,一个病人梦到一个地方“竟同上海大马路一个样子”。他见到一个药房里,书局编辑们正在编一本书,“想把这些做官的,先陶熔到一个程度”。但是:“不多一刻,里面忽然大喊起来,但听得一片人声说:“火,火,火!”随后又见许多人,抱了些残缺不全的书出来……又见那班人回来,查点烧残的书籍。查了半天,道是:他们校的书,只剩上半部”。这半本书当然就是《官场现形记》。超叙述结构说明了主叙述的来历,但这样就出现了一个《镜花缘》式回旋叙述:病人做梦见到的书写到病人做梦:主叙述产生一个次叙述,这个次叙述反过来成为超叙述。

回旋结构更明确的是藤谷古香的《轰天雷》,此书讲晚清一著名政治案件:苏州沈北山上书抨击慈禧身边的权要,罹祸入狱,几以身殉。小说最后一章,主人公的故事结束后,他的一批朋友聚宴,席上以《水浒》人物为酒令。鹑斋抽到“轰天雷”,就说,“吾前日在图书馆买了一本小说,叫做《轰天雷》”。席后,敬敷向鹑斋“借来《轰天雷》小说,开首一篇序文”如下。因此,书中书《轰天雷》的序文就成了小说《轰天雷》的跋文。但这两本《轰天雷》是同一本书。这是一个比《镜花缘》更清晰的回旋式叙述分层。借、读《轰天雷》的敬敷和鹑斋这两个人物,是《轰天雷》一个个交代出场的:敬敷借的书,写到敬敷借这本书;鹑斋读的书,写到鹑斋读这本书。

而且,全书上又另加一个超超叙述层次:一个叫阿员的人收到一个朋友寄来的邮包,附有一信,说自己将去世,所以将他写的小说手稿托付给他。小说用日文写成。阿员不懂日文,所以与一个朋友合作(清末译书的通例)将此日文小说翻译成中文。这是《红楼梦》的“发现手稿”格局的延伸。可奇怪的是,这个故事正是主叙述人物敬敷读到的书中书《轰天雷》序文,就是全书之跋文。这样的回旋跨层不仅吞噬了超叙述,而且吞噬了超超叙述。也就是说,主叙述不仅为自己提供叙述来源,而且为超叙述提供叙述来源。其安排之复杂,其悖论之反常,细思之令人悚然。

但是最复杂的两本回旋跨层,来自两本著名的西方小说。一本是被选为全世界小说经典之首的《唐吉珂德》。<sup>②</sup>《唐吉珂德》分为上下两部,其中上部前八章一直是由第一个叙述者“作者”叙述,第八章末尾突然出现这么几句话,为下文提供了复合叙述者:“可是偏偏在这个紧要关头,作者把一场厮杀半中间截断了,推说堂吉珂德生平事迹的记载只有这么一点。当然,这部故事的第二位作者决不信这样一部奇书会被人遗忘,也不信拉·曼却的文人对这位著名骑士的文献会漠不关怀,让它散失。因此他并不死心,还想找到这部趣史的结局。靠天保佑,他居然找到了。”<sup>[15] (上册 P61)</sup>第九章出现了一个另一个自称“我”的人物(编辑收集者),碰到了一

<sup>①</sup>下面的论述参考了2010届博士生陈彦龙的文章“《唐吉珂德》中的回旋分层”,见《符号学论坛》[http://www.semiotics.net.cn/xsxts\\_show.asp?id=907](http://www.semiotics.net.cn/xsxts_show.asp?id=907),2013年4月6日查看。

个卖旧抄本和旧手稿的孩子(传递者),发现了故事下半部分的手稿,“作者是阿拉伯历史学家熙德·阿梅德·贝南黑利”<sup>[15](上册 P63)</sup>,他就请一个摩尔人作翻译,把《唐吉珂德·台·拉·曼却传》翻译成了西班牙文。第九章之后都是摩尔人翻译过来的,其间穿插着熙德、译者以及编辑者的议论。前八章是一个超叙述层次,为后面的层次提供了复合叙述者。而后面的层次自身又蕴含着回旋跨层,这时候跨层成为了分层的前提,分层消失在跨层之中。

另一本明显有回旋跨层结构的名著,是马尔克斯的《百年孤独》。<sup>①</sup>这本小说中有一个次叙述:吉卜赛人梅尔加德斯的羊皮手稿。在小说中,这位上知天文下知地理的先知,写下了一卷神秘的羊皮纸梵文手稿。在他死后很久,奥雷连诺第二闯进来,看这部天书一般的羊皮纸手稿。但他未能完成破译的任务,而真正将之破译的人,则是最后一个布恩蒂亚家族的人奥雷连诺·布恩蒂亚。这位聪明的年轻人,在他的妻子死于难产之后,仿佛突然得到了天启,阅读起梵文就像阅读西班牙语一样轻松。

羊皮纸手稿“是布恩蒂亚的一部家族史,在这部家族史中,梅尔加德斯对这个家族里的事件提前一百年作了预言,并且陈述了一切最平常的细节”。羊皮纸文稿作为一个次叙述,叙述了主叙述层中的世界发生的一切。而在奥雷连诺读完手稿(也就是读完关于马孔多镇的叙述全文)的一刹那,小说迎来了它的结局:《圣经》上提到过的飓风把小镇从地面上吹掉,经历百年孤独的小镇就此消失。

预言者本人已经解答了读解时间:“在手稿满一百年以前,谁也不该知道这儿写些什么”。这就让马孔多人免于提前知道小镇的结局。但是最后被读出的预言,拉出了一个循环分层:梅尔加德斯写的预言,写到他写这预言,而梅尔加德斯写的手稿,写到梅尔加德

#### 参考文献

- [1] 赵毅衡.吞噬自身的文本:中国小说的回旋分层[J].文艺研究,1990,(06).
- [2] GERARD GENETTE.Narrative Discourse: An Essay in Method[M].Ithaca: Cornell University Press,1980.234;229;235.
- [3] BRIAN MCHALE.Postmodernistic Fiction[M].London: Methuen,1987.116;107.
- [4] DOUGLAS R.HOFSTADTER.G?del,Escher,Bach:An Eternal Golden Braid[M].New York:Penguin, 1979.128.
- [5] BRIAN RICHARDSON.Narrative Dynamics[M].Columbus: Ohio State University Press,2002,329.
- [6] C.T.HSIA.The Classical Chinese Novel:A Critical Introduction [M].New York: Columbia University Press,1957. Note 30 to Chapter 7;169.
- [7] Gerald Prince.DisturbingFrames[J].Poetics Today,2006,

斯写手稿;奥雷连诺读的手稿,写到他在一百年后读这手稿。这是《镜花缘》格局的重现。

应当说,令人惊奇的是,具有回旋跨层的小说数量虽然不多,其中确有不少经典名著,读者耳熟能详,世代评者研究者如云,研究著作汗牛充栋,不管是《镜花缘》还是《唐吉珂德》、《百年孤独》什么问题都被人研究透了,偏偏他们奇特的回旋跨层没有人提到。唯一的解答是:在同一种媒介(例如文字,影像)的文本中,读者很容易把回旋跨层“自然化”,忘掉分层的目的是让上层叙述与下层叙述处于叙述与被叙述地位。只有在一种情况下,做这种自然化会陷入困难,那就是叙述分层的界限,正好是转换媒介的界限,也就是跨媒介分层。的确,至今我没有能找到跨媒介的回旋跨层,我们看到的只是从图像的一层回旋到图像的另一层,从文字的一层回旋到文字的另一层。

在此,笔者试图用简洁的语句,总结一下这个令人头痛的复杂论证:

首先,叙述不仅是分层,而且是必然分层的,这是提供叙述行为之必须;

第二,叙述分层可以非常相似,而且原则上可以无限分层;

第三,叙述分层之后,各层次之间的人物可以有各种跨界的行为,这不会破坏叙述的分层间隔,哪怕这构成了无限循环;

第四,但是叙述的本质决定了,叙述文本不可能产生自身,也不可能讲述自身产生的经过。一旦出现这种讲述,就出现怪圈式悖论;

最后出现了本文要讨论的问题:在同一种媒介的分层叙述中,是可以因为精心设计而出现“跨层自生”,即下一层叙述“反跨”到上一层自身产生的地方,由此出现了回旋跨层,叙述终于能够描述产生自身的叙述行为,但只能借助悖论完成这不可能的任务。

(27):625.

- [8] GERARD GENETTE.Metalepse: De La figure a la fiction[M]. Paris: Seuil,2004.4;131.
- [9] 科塔萨尔.游戏的终结[M].北京:人民文学出版社,2012.
- [10] WILLIAM L.ASHLINE.The Problem of Impossible Fiction[J]. Style,1995,(Issue 2):131;129.
- [11] WILLIAM NELLES.Framework: Narrative Levels and Embedded Narrative[M].New York: Lang,1997.152.
- [12] 华莱士·马丁,伍晓明.当代叙事学[M].北京大学出版社,1990.228.
- [13] DOUGLAS R.HOFSTADTER.I Am a Strange Loop[M].101-102.
- [14] W.J.T.米切尔.图像理论[M].北京大学出版社,2006.30.
- [15] 塞万提斯,杨绛.唐吉珂德[M].人民文学出版社,1995.61.

[责任编辑:周玉林]

<sup>①</sup>下面的论述参考了2010届硕士生董明来的文章“预言与回旋:从《百年孤独》中的羊皮纸看回旋分层的逻辑特点”,《符号与传媒》第4辑,四川大学出版社,2012年1月,72-78页

# 分层, 跨层, 回旋跨层: 一个广义叙述学问题

作者: 赵毅衡  
作者单位: 四川大学文学与新闻学院, 四川成都, 610064  
刊名: 社会科学家 PKU CSSCI  
英文刊名: Social Scientist  
年, 卷(期): 2013(12)

## 参考文献(15条)

1. 赵毅衡 吞噬自身的文本: 中国小说的回旋分层 1990(06)
2. GERARD GENETTE Narrative Discourse: An Essay in Method 1980
3. BRIAN MCHALE Postmodernistic Fiction 1987
4. DOUGLAS R. HOFSTADTER Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid 1979
5. BRIAN RICHARDSON Narrative Dynamics 2002
6. C. T. HSIA The Classical Chinese Novel: A Critical Introduction 1957
7. Gerald Prince Disturbing Frames 2006(27)
8. GERARD GENETTE Metalepse: De La figure a la fiction 2004
9. 科塔萨尔 游戏的终结 2012
10. WILLIAM L. ASHLINE The Problem of Impossible Fiction 1995(Issue 2)
11. WILLIAM NELLES Framework: Narrative Levels and Embedded Narrative 1997
12. 华莱士·马丁; 伍晓明 当代叙事学 1990
13. DOUGLAS R. HOFSTADTER I Am a Strange Loop
14. W. J. T. 米切尔 图像理论 2006
15. 塞万提斯; 杨绛 唐吉珂德 1995

本文链接: [http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical\\_snsxyj201312030.aspx](http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_snsxyj201312030.aspx)

X-PDFMerger

# 论图像叙述：泛媒介化与叙述理论扩容

胡易容

(桂林电子科技大学 艺术设计学院, 广西 桂林 541001)

**摘要：**泛媒介的叙述形态导致了叙述的广义化发展，其中图像转向与叙述转向交锋成了叙述学自我突破的关键界面。后经典叙述学的突破涉及到文体样式、媒介形态、时间向度诸方面。通过最简叙述及诸要素的分析，探讨图像转向如何在基本层面拓展了叙述概念的边界，并推动叙述学理论扩容。以一般符号为基础的广义叙述学不单是媒介泛化和体裁扩容，更是叙述作为意义生成样式内在逻辑转进，叙述由文本主导转进为叙述者、接受者及文本三方博弈的结果。

**关键词：**符号叙述学；图像叙述；泛媒介

**中图分类号：**H0 **文献标志码：**A **文章编号：**1006-0766(2013)05-0083-07

## 一、引言：叙述转向与图像转向的交锋

1960年代之后的叙述学的发展是随着叙述文本形态的发展而推进的，从语言、文学到电影以至任意具有叙述潜力的泛媒介文本。格雷马斯与库尔泰在1970年代构想了叙述的一般语法的学问；叙述学家米克·巴尔分辨了文学叙述学与非文学叙述学；利奥塔更认为，除了科学的知识就应当是叙述的知识。经典叙述学之后所出现的诸多理论发展，可统归为“后经典叙述学”，它们的共同特征是将叙述学从一种“文学研究”推进为一种“文化研究”。这种泛化的叙述研究突出地体现为叙述媒介的泛化发展趋势，以及由泛媒介所导致的叙述理论自身呈现出的不同于经典叙述学的新局面。1990年代以来，叙述学的发展带出了一个双重结果：一是叙述学自身的后经典化，其“走出文学叙事……是显示后经典叙事学如何从周边的其他研究领域汲取养分”；<sup>①</sup>另一影响更为深远的结果是社会科学其他非虚构性学科以至认知科学的叙述学转向。这两个结果又在交互之中推动着彼此的纵深发展。

赵毅衡将广义叙述学称为“符号叙述学”。从学科逻辑范畴来看，符号叙述学所基于的“一般性”叙述符号素材包含了任何可以用于叙述的文本样式和媒介形态。因此，符号叙述学可以看作是经典叙述学的一种泛媒介化发展结果，从口头叙述、文字文本到电影叙述再到广义图像叙述（视觉图像、心理、梦……）。这种泛媒介化的外延扩容带出的不仅仅是在原有理论框架对新体裁、新媒介以及新符号样态等的收纳和适用问题，还涉及到叙述学理论框架在新的学术语境下所发生的重心转移。其中“图像转向”被认为是新的“世界把握方式”，同时也是“叙述学”理论扩容必须面对的最尖锐课题。在这个新的背景下，需要重新审视基于语言或文学传统建构起来的叙述理论是否依然有效？在何种程度上有效？以及以“图像”为典型的非语言符号叙述样式对叙述边界将造成何种冲击？

以语言为蓝本的叙述功能界定，对于图像并不公平。通过寻求图像与语言样式的接近性所建构的“图像叙述”实际上牺牲了图像的“图像性”。而“图像性”恰是图像其作为当代视觉文化核心的最

**作者简介：**胡易容（1978—），男，广西全州人，桂林电子科技大学艺术设计学院副教授，清华大学新闻与传播学院博士后。

**基金项目：**国家社会科学基金项目西部项目“一般叙述的符号学研究”（11XWW001）、广西哲学社会科学项目“新媒体环境下的广西新形象对策研究”（11FXW005）

<sup>①</sup> 戴卫·赫尔曼：《新叙事学》，马海良译，北京：北京大学出版社，2002年，第18页。

重要的特性。图像转向倡导者米切尔指出：“必须认识到，观看（看、凝视、扫视、观察实践、监督及视觉快感）可能是与阅读形式（破译、解码、阐释等）同样深刻的问题，视觉经验或‘觉读写’可能不能完全用文本的模式来解释。”<sup>①</sup> 依据文学叙述样式建立的叙述理论对图像的狭窄化应用与广义叙述学的理论视野显然不相称。因为，“叙述”行为与“图像”方式都是人类文化表意的最基础模式。巴尔特在1960年代就指出，叙述存在于任何时代、任何地方、任何社会之中，它随人类社会之始而始，从不曾有过的没有叙述的民族；任何阶层、任何人的组合之中都有叙述。叙述是国际性的，它贯穿人类历史并跨越文化界限；它如生活本身，就在那里存在着。<sup>②</sup> 当代理论则认识到图像作为认知方式的基础地位。艾尔雅维茨宣称“我从不阅读，我只是看看图画而已”；<sup>③</sup> 海德格尔更是将“世界成为图景”视为现代的区别性本质。<sup>④</sup> 这就要求建立一门更尊重图像性的“图像符号叙述理论”，而非完全根据语言或文学模式建构图像叙述。广义的符号叙述学，在图像符号文本的适用性论证上必须回归到对叙述的基本定义，在广义的符号叙述学语境下重新审视叙述底线——最简叙述的必要条件。

## 二、从一般符号文本到叙述文本

最简叙述是叙述学家不得不面临的底线问题。托多罗夫认为，叙事至少要有两个原则，一是“接续性原则，即叙事是不连续单位之按时序、且有时是因果性的连接；另一是转换原则，即所叙事物从一种状态向另一种状态的转换，且任何叙事中至少要有一种转换”。<sup>⑤</sup> 随着新叙述学兴起，叙述逐渐获得了更宽泛的定义。伯格的观念超越了“人”的体验，他认为“叙事，即故事，而故事讲述的是人、动物、宇宙空间的异类生命、昆虫等身上曾经发生的和正在发生的事情”。<sup>⑥</sup> 赫尔曼在《新叙事学》中提出：“叙事就是对连续事件的再现。”<sup>⑦</sup> 麦茨从电影语言角度界定了叙事的五个条件（详后）。这些定义曾经对叙述基本概念的推进起到重要作用，但其界定的共同特征是预设了文学、电影或某类特殊文本形态，因而对于一种广义的符号叙述学而言，总存在这样或者那样的限制。

主张广义叙述学概念的学者赵毅衡认为，应当“扩容”叙述的定义以涵盖“所有的叙述”。基于这一目标，他从符号叙述的角度提出了一个定义，设定了最简叙述的两个条件，包含两个主体进行的两个叙述化过程：（1）主体把有人物参与的事件组织进一个符号链。（2）此符号链可以被（另一）主体理解为具有时间和意义向度。他认为，上述两个叙述化过程的有无可以把所有的符号文本分成“陈述”与“叙述”两种。两者的区别是：叙述的对象是“情节”，即有人物参与的变化。如果文本没有写到变化，或是写到变化而不卷入人物，即是陈述而不是叙述。同时，这两个条件包含了八个要素，分别为：叙述主体、人物、事件、符号链（即所谓“情节化”）、接受主体、理解、时间向度、意义向度。<sup>⑧</sup> 这一定义中的两个条件不仅颠覆了叙述学时间上的“过去向度”，也摒弃了“虚实”、“媒介”、“文体”等诸多限制，它首先将叙述行为看作是一般“符号文本”的叙述化结果，进而对符号文本进行限定（叙述化）使之成为“叙述文本”。其中，符号文本与叙述文本就是一个种属关系。因此，将叙述文本与一般文本区别开来的要素，就是叙述的本质性要素——叙述化。文本一词原意为“编织品”，曾专指文字构成的“语篇”。随着符号学从语言学发展为一般文化理论，文本概念逐渐被理解为一种文化基本单元，它可以是任何文化产品中可作为一个符号组合理解的对象物。因

① W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006年，第7页。

② Roland Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives," in *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath, London: Fontana Press, 1977, p. 79.

③ 艾尔雅维茨：《图像时代》，胡兰菊、张云鹏译，长春：吉林人民出版社，2003年，第1页。

④ 海德格尔：《海德格尔选集》，孙周兴选编，上海：上海三联书店，1994年，第885-923页。

⑤ 托多罗夫：《巴赫金、对话理论及其他》，蒋子华、张萍译，天津：百花文艺出版社，2001年，第41页。

⑥ 伯格：《通俗文化、媒介和日常生活中的叙事》，姚媛译，南京：南京大学出版社，2000年，第5页。

⑦ 戴卫·赫尔曼：《新叙事学》，第24页。

⑧ 赵毅衡：《广义叙述学：一个建议》，《叙事》（中国版）第2辑，广州：暨南大学出版社，2010年，第160页。

此，在现代符号学中，文本就简化为“任何可以被解释的，文化上有意义的符号组合”。<sup>①</sup> 鲍德朗德提出，文本性应当具有结构上的整合性、发出的意图性、接受的可接受性、解释的情境性、文化的文本间性及文本的信息性。<sup>②</sup> 另一些学者则认为，组合未必具有某种整合性的内在结构。文本化的结构整合性（符号组合的结构性）只是符号链在接受者身上所发生的释义结果，而非文本自身所呈现。这种具有内在结构组合的释义就是“文本化”的过程，是孤立符号获得确定意义的方法，也是“叙述化”的基础。比如，在艾柯那里，文本是相对于作品的开放结构，是作为作者王国附属品地位的解放。<sup>③</sup>

文本化是一个相对立体的复合物。当我们将一个汉字理解为一个完整的符号文本，其要素是偏旁部首、笔画。此时单独的笔画作为孤立的符号是缺乏完整意义的，而单独的笔画作为完整的文本则是相对于起笔、行笔、收笔的符号链。故而“文本”不是某个确定的符号对象的形态，也并不存在绝对意义的最小单元。所谓最小单元是一个相对于既定范畴的文本化对象，只能在既定话语条件下相对界定。因此，当我们将一个电影理解为一个具有内在结构的“符号文本”，一个镜头、一句台词或一个场景就成为缺乏语境的孤立符号。这就是为什么许多理论家倾向于将单帧的画面和静态的图像视为“缺乏意义”的构成要素。如电影理论家米特里认为：“影像不是约定俗成的语言（约定俗成和抽象化的符号产物），影像不仅不像词汇那样是‘自在’的符号，而且也不是任何事物的符号。单独的影像可以展示事物，但并不表示任何其他意义。只有通过与其有关的事实整体，影像才能具有特定的意义和‘表意能力’。它由此获得的独特意义，而反过来又会赋予整体以新的意义。”<sup>④</sup> 米特里的观点表明了电影连续文本中单帧画面意义的不足，但并不否定静态图像作为符号文本的合法性。只能说，符号文本必然具有可解分为符号的能力。反之，符号文本是由多个符号构成的意义链。进而，叙述文本就是一种特殊的文本化方式。赵毅衡认为，叙述化的过程，是人类经验中的“叙述性”建构，是在经验细节中寻找秩序、意义、目的，把它们“情节化”地构筑成一个具有内在意义的整体。<sup>⑤</sup>

结合赵毅衡提出的叙述文本的八要素，可以从符号结构和符号要素的叙述化过程来区别叙述文本与一般符号文本。从要素构成来看，两者区别非常明显：符号文本未必有符号发送者，而叙述文本则必然有叙述者；符号文本并不必然要求人物、事件参与，其符号链是任意符号的组合，而叙述文本则要求必须是“人格化卷入”的事件，及其构成的“情节化”符号链。实际上，除了要素的有无变化外，其他要素内部的规定性也发生了变化。比如，符号接受者可以对符号文本做任意解释（甚至是“无解”）而符号文本依然成立，但受述主体的理解不能脱离以“情节化”作为符号链的框架，否则“叙述”属性就不存在了。符号文本的时间只是一种意义的合一，而一旦成为叙述文本，其时间性就成为一种可识别的向度。下面将考察的是，把最简叙述诸要素用于图像文本的叙述，以检视最简叙述自身的逻辑自洽性，并进而讨论图像为主导的泛媒介形态下，叙述与叙述性的基本属性。

### 三、图像符号的发出者向叙述主体转化

对于一般符号文本而言，符号发出者可有可无，一切非人工符号文本都可以视为符号发送者的缺场。火山口的浓烟被解释出“危险”的含义，就成为了可读可解的符号文本，但火山并不是符号的发出者，因为火山不具备意图能力，亦即符号发出的主体是可以缺失的。一旦进入叙述性文本，叙述主体则成为一个必要的预设条件，这是“叙述”这一话语系统自设的源头。叙述者，最初是故事讲述的“声音”，但发展至泛媒介多体裁形态的叙述中，叙述者已经没有物理意义的声音了，并且无法找到一个叙述者形态的共通规律。比较而言，“符号发出者”强调发出者的媒介性操控行为，通常是

① 赵毅衡：《符号学—传媒学词典》，南京：南京大学出版社，第206页。

② Robert de Bauderande, *Text, Discourse and Process*, Norwood, N. J.: Ablex, 1980, pp. 110-136.

③ 艾柯：《开放的作品》，刘儒庭译，北京：新星出版社，2010年，第1页。

④ 让·米特里：《影像美学的心理学——论一般影像》，崔君衍译，《世界电影》1988年第3期。

⑤ 赵毅衡：《叙述转向之后：广义叙述学的可能性与必要性》，《江西社会科学》2008年9期。

人造符号文本的作者：一幅画的画家，一部小说的作者，一部电影的导演、剧作者、摄影师。而叙述主体仅仅指故事讲述者。叙述者只有在事实性叙述中才与符号发出者合一，如：自传体小说、纪录片、日记、新闻。在虚构性叙述文本中符号发出者缺场的情况下，叙述者却无法缺场。例如，物理意义上的“火山”不是符号发出者，却可以被叙述化为一个“人格”的意图实施者——叙述者。在叙述文本中，火山可以是一个叙述火山景观的旅游文本叙述者，此处，火山的叙述行为是在“旅游景观”这种文本体裁中展开。也就是说，符号发出者要转变为叙述者，取决于人造符号文本的体裁预设。从而，体裁预设框架就上升成为比文本自身更重要的信息。

图像叙述主体具有非常不同的特征。静态图像或单帧影像常常无法像文字叙述那样提示叙述者的身份。它们常常只提供了某些视角的变化，观者也只能以自身想象建构一个与叙述者处身同一的视角。叙述者常常变得不可捉摸，以至于我们不得不借助非画面的信息获得叙述者的踪迹。塞尚笔下的《维苏威火山》的符号发出者是画家塞尚，但他并不是叙述者。画作下方的签名不是叙述者的签名，而是塞尚在作画时将自己的精神世界投射于画作中的那个抽象精神主体。这个主体是无名的。这个主体的存在导致了《维苏威火山》作为一个艺术文本区别于科考队员关于维苏威火山的图像记录、卫星图片对于维苏威火山记录以及人们亲临现场所感知到的维苏威火山。这三个文本作为一般符号时并无本质不同。当这些文本被作为叙述文本处理时，图像文本的叙述者只有在体裁和语境等伴随文本的辅助下才能被识别。这是图像文本叙述者的重要识别方式，也只有在接收者对叙述文本的重构中，才能建立起叙述人格，从而完整地确证叙述者的存在。一个文本只有被指认为新闻照片、广告宣传后，我们才能恍然大悟。

相对于文字语言，图像叙述主体常常更加隐蔽，叙述者的存在不再是单由文本结构自身所暴露。在小说中，叙述主体常常是文本提供线索，而在图像文本和泛媒介的一般叙述中，叙述者则不得不同时纳入“接收者”和“体裁规约”的综合因素来获得叙述线索。反过来，叙述文本对叙述性的构成就不再具有垄断地位，叙述文本自身也必须在这个综合框架内成立。换言之，叙述文本并非在静态而封闭的人造文本中自我呈现，它也是一种规约于社会文化的文本化方式。

#### 四、图像的情节化与人格化

富勒顿曾将古希腊艺术分为“象征性”与“叙述性”两种图像，前者展现个体事件或神话、故事中的场景；后者必须是对某个事件的过程展现。龙迪勇认为，这意味着“图像叙事首先必须使空间时间化，时间……正是图像叙事的本质”。<sup>①</sup>需要澄清的是，叙述文本的时间性不必是形而下的物理时间，而是一种“过程”的存在。这个“过程”携带了“情节”就成了叙述。因此，“情节化”似乎是更确切的表述，时间化是情节展开的自携因素。情节化这一标准实际上是一种“变化”。语言叙述如此，图像叙述亦然。情节变化之中特别重要的又是“人”的参与。设若没有“人”的参与，最简的情节变化可能就退化为一种“情态”描述。因而，“人”是符号链情节化的关键所在，也是叙述文本判定之关键所在。

对于是否必须有物存在，叙述学界一直存在争议。在经典叙述学中，人物的参与几乎是自明的。麦茨提出叙述成立的五个条件：“叙述有一个开头，有一个结尾；叙述是个双重的时间段落；任何叙述都是一种话语；叙述的感知是被叙事的事件‘非现实化’；一个叙述是一系列事件的整体”。<sup>②</sup>事件包含了人的作用。在米克·巴尔那里，所述之事本身即被定义为“由行为者引起或经历的一种状况的转变”。<sup>③</sup>不过，普林斯认为最短小的故事仅仅是对两种状态和一个事件的讲述，一种状态在时间上限于事件，事件在时间上先于另一种状态并导致其发生；第二种状态构成了与第一种状态相反

① 龙迪勇：《图像叙事：空间的时间化》，《江西社会科学》2007年第9期。

② 麦茨：《电影语言：电影符号学导论》，刘森尧译，台北：台湾远流出版社，第163页。

③ 巴尔：《叙述学：叙事理论导论》，谭君强译，北京：中国社会科学出版社，1995年，第12页。

的方面（或者改变，包括“零”改变）。而最小单位的叙述首先仅仅表述一个单一事件的叙述世界；其次包含一个单一的时间联结的叙述。在普林斯看来，每一个故事都是一个叙述，但不是每一个叙述都必须是一个故事。<sup>①</sup> 赵毅衡给出的最简叙述的界定，对“人物”要素作了最宽泛限定，其底限是有“人式”品格或卷入“人式”情节。

作为人类经验组织的叙述学，“人”是非叙述文本范畴边界的关键要素。在以文字语言为载体的符号文本中，人格的呈现常常可以是修辞性的。“待到山花烂漫时，她在丛中笑”这种原本用于人的动词用之于物，完成了一个可以确认的“人格化”过程。然而，这些手段在“图像”这种形式上遇到了问题。画面中的“人物”很直观，但人格如何在画面中出现？如达利那些超现实的画面显得空洞但又充满了人的存在痕迹。此外，人格的存在与否还受到图像多义性的困扰，著名的“鸭兔图”<sup>②</sup>说明任何一种解释都存在充分的“文本”依据。据此，图像中的抽象“人格”可能并不在文本中显性存在，而是一种可以解释出人格存在的“潜力”。比如，幼儿可能对一幅涂鸦作品做高度情节化的解读。此时是该涂鸦文本在叙述，还是幼儿脱离文本叙述？如果是涂鸦作品在叙述，则叙述文本的底限何在？若只是幼儿在叙述，其依据的文本又为何物？实际上，幼儿获得叙述文本解读的能力是来自于后天教养提供的“叙述经验”，他们在面对一个成人看来毫无意义的文本所表现的叙述化解读仍是社会文化习得中的叙述经验。涂鸦文本只是作为一个“引线”引发了叙述的发生。在这个叙述中，人格的有无就不完全取决于文本，而是社会文化这个无限大的“叙述底本”经由幼儿的理解在涂鸦文本上的投射，此时参与其中的不仅有文本也有读者和作者。

图像叙述文本的模糊性恰恰表明，在卷入人格活动的判断过程中，并非仅仅通过文本就可以作决然的结论。换言之，叙述不仅仅发生于文本之中，而是发生在符号表意的全过程。

### 五、图像符号叙述的时间与向度

一般符号文本的时间向度是自由的，而叙述文本的时间向度一直是叙述文本的重要限制。经典叙述学沿袭自亚里士多德以来的观念，将叙述视为过去式的复述。广义的叙述学突破了这种过去的向度，却不得不承认时间作为故事的必备要素。许多理论家甚至将“时间性”视为叙述的本质；同时，学界将时间维度的缺失视为否定图像叙述功能的重要理由——图像通常被视为空间性的，而故事却是时间性的展开。<sup>③</sup> 实际上，通常所说的图像空间性的一个误会是承载图像的媒介空间性，例如雕塑、建筑。悖论是，我们既然不承认文本是其物理介质，又何以用介质的物理形态来判断文本时空的偏向？恐怕，物理媒介依然是需要考虑的问题，其中涉及到叙述行为、文本介质、接受三个环节。

从叙述行为来看，口头叙述的时间性过程显而易见，且这个时间性在叙述者（作者）与受述者（听众）是同一的。本文的讨论主要比较的是图像与书面文字这两种叙述。口头叙述一旦转为书面文字的叙述，叙述者的时间性就转而成为文本幕后的创作劳动过程时间。创作劳动的时间性富有弹性。如照片的曝光，既可以用高速曝光来凝固运动中的子弹，也可以采用长时间曝光。现存的世界第一张照片鸽子窝（又称“窗外即景”）就是历经八小时的曝光而成。长时间曝光已经成为一种摄影艺术的固有表现手段，摄影师常常历时数天、数月甚至整年的曝光让外界的光线在胶片或其他介质留下光的图像痕迹。可见，从技术角度来看，“关键性的瞬间”是对一种媒体形态的有限归纳，图像的叙述行为的时间性常常被忽略了。

对图像空间性的另一种理解与文本的媒介载体形态有关。叙述文本虽不是指文本的物质媒介（例如小说不是指一本书、电影不是指一盘胶片），但文本的存储、传播过程却无法脱离于中介。因此，文本的时间性就成为传媒学家之于媒介物理特性的探讨。在传媒学家英尼斯那里，倚重口头传统

① 普林斯：《叙述学词典》（修订版），乔国强译，上海：上海译文出版社，2011年，第216页。

② W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，第40页。

③ 龙迪勇：《图像叙事：空间的时间化》，《江西社会科学》2007年第9期。

的媒介是空间偏倚的,而倚重书面传统的媒介恰恰是时间偏倚的。时间偏倚的媒介通常比较耐久而可以经历时间的磨蚀;空间偏倚的媒介通常比较轻便而易于跨越空间障碍。<sup>①</sup>如此说来,图像与文字如何偏倚根本不取决于文本自身,而取决于其所负载的媒介?这与我们常常所说的时间性或空间性参照坐标并不相同。可见,物理形态的媒介学分析无法说明图像的空间性以及语言是时间性的。就外在物质形态而言,文字也必须是一个空间化的存在,只是读者的阅读使得空间化的媒介发生了时间性的转化。

从逻辑上看,叙述文本的外在时间性最终落脚于叙述文本的接受过程和阅读方式。通常,文字倾向于一种线性阅读,而图像常常造成一个心理上的完型——格式塔。实际上,格式塔并不是图像空间化的界碑。在影像的观看中,图像的时间性与文字的时间性一样,正是一种基于视觉生理与社会规约的有向度阅读。所不同的是,文字文本的方向似乎较为统一为从左至右,而图像文本却在视觉语言中发生不同的向度。形成这种向度是视觉语言通过形状、质地、光影、空间、色彩造成具象或抽象的向度感。对于阅读者来说,格式塔本身也是一个向度的内在驱动力。当图像文本的这种性质被应用于叙述时,时间向度就在阅读中实现了。图像阅读可以视为多重格式塔的渐次推进,由大的框架逐渐而进入细部。这种阅读秩序的异质性的确是语言文本与图像文本的不同所在,但这种不同却并不造成时间向度之有无。由此,图像也具有时间化的能力。这种能力,与一部小说、诗歌等文字文本一样,是通过读者的接受过程,将文本的物理空间存在转化为叙述时间。

从叙述行为、符号文本以及接收过程来看,图像的时间性均以自身的独特方式存在。这种时间性常常被其物理形态媒介所占用的空间遮蔽了。

## 六、接受主体与“适度”诠释

在最简叙述诸要素中,接受主体是叙述文本必备要素,同时也是一般符号文本可能缺失的环节。例如一幅未示人的画作、一封未送出的信件、一本未出版的书。就符号发出意图来看,符号过程是不完整的。此时符号的释义由符号发出者完成,符号接受主体可被视为与发送者合一。符号发送者自设了一套符号释义的意图。在叙述文本中,接受主体分化为读者与受述者。受述主体缺失的只能是读者环节而不可能是受述者。受述者与叙述者构成叙述的起点与终点,都是不可或缺的要素。

在经典叙述学中,叙述含义依据文本来加以裁定。随着结构主义转进到后结构主义,无论是作者或是文本都无法垄断释义权。当接受美学思潮以一种矫枉过正的方式宣布诠释的自由,重心就转向了“读者中心”立场。西方文论的研究从所谓“作者中心”向“文本中心”再向“读者中心”发生了转移,研究者不必用某个文本的细节作为缺乏语境的确凿的证据。正如赵毅衡所说,“‘文本性’可以认为是接收者对符号表意的一种构筑态度,……最后的取舍只需要适合于他的解释:文本的构成并不在于文本本身,而在于符号组合的被接收方式。……文本自身的组合结构只有参照意义”。<sup>②</sup>仅仅具有参照作用的文本不必成为叙述与非叙述的决然边界。然而,这种参照却是不可或缺的重要环节。因为,诠释的无度将使得问题由准确考据转化为一种相对主义并极易滑入虚无主义。最终结果是,我们将无法确认任何一个文本或叙述行为的存在。

## 七、小结:图像叙述与叙述边界

以图像符号文本对最简叙述的检测表明,图像叙述无法完全按照狭义的语言“文本”的方式加以建构。后现代转向以来,形式论成为一种新语境下的重构,图像不得不是开放性的表意机制。这使得我们在界定某个图像的叙述性时,无法单单借助“文本”完成判断,也无法任由释义者进行天马行空的想象,这种想象太易于滑入到相对主义并使得形式论的大厦失去基础。必须在过度诠释与适

<sup>①</sup> 英尼斯:《传播的偏向》,何道宽译,北京:中国人民大学出版社,2003年。

<sup>②</sup> 赵毅衡:《符号学-传媒学词典》,第208页。

度诠释之间维持一种可检验的标准，同时避免回到经典叙述学的狭隘的文本中心立场。因此，叙述文本的边界不得不是一个“三方博弈的结果”。这个博弈不同于相对主义之处在于，它承认叙述体裁和语境信息，它纳入伴随文本并尊重社会规约，并将社会文化作为提供叙述范本的最大“底本”。

为了研究讨论的便利，可以对经典叙述学所重视的文本问题做一个设定，将狭义的“叙述文本”界定为预设言说语境下的表意，这样我们就可以针对“文本”来进行限定，将叙述描述为“卷入人物、事件并在时间向度中展开情节的符号文本”。这一界定是以当前叙述学发展为背景的有限归纳，其指向“文本”而非“叙述”本身；而广义的叙述则是一种抽象的开放结构，它不既有文本的自我呈现，而是被以“叙述”的方式加以解释的潜力。广义叙述并不否定叙述要素，而是说这些要素并不以静态的形式存在于文本或某一解释之中，它以“或然性”方式成立于具体的言说中对预设语境的同意和约定。具体语境的成立是一个社会文化的话语操作结果，其中的个体差异恰恰体现了形式论在“主体”重建中对“人”的尊重。

在接受最简叙述的各个指标时需要补充的是，这些指标并非是“叙述文本”的固化封闭判定，而是叙述系统诸要素的抽象框架——其中涵涉了一个未来向度的广义叙述学基本假定。图像叙述不必是具体的画面，它可以是幻像、心像、梦、没有歌词的音乐。这些缺乏直接文本证据的行为以叙述的方式获得释义感知，而成为广义叙述。广义叙述学中的图像叙述，不仅仅是叙述的泛媒介化，更是图像自身的广义化与叙述理论的内在逻辑转化共同作用的结果。

## Image Narration: Narrative Diversification and Dilatation of Narratological Studies

Hu Yirong

(School of Art & Design, Guilin University of Electronic Technology, Guilin, Guangxi 541001)

**Abstract:** Narrative is acquiring more forms and types in the pan-media age, which has promoted the development of narratological studies. The meeting of the picture turn and narrative turn has become the key interface for the self breakthrough of narratology. This essay discusses the foundational change in narratology by taking into account the role of image narrative. Narratology in the broad sense involves not just the pan-media trend and the dilatation of forms; it is the inner logic development of narrative as means of generating meaning. In contrast to the concept in classic narratology, the means of narrative is becoming a comprehensive result of interaction between text, author and the audience.

**Key words:** semio-narratological study, image narrative, pan-media

(责任编辑：龙石)

# 论图像叙述:泛媒介化与叙述理论扩容

作者: 胡易容, Hu Yirong  
作者单位: 桂林电子科技大学艺术设计学院, 广西桂林, 541001  
刊名: 四川大学学报(哲学社会科学版) PKU CSSCI  
英文刊名: Journal of Sichuan University (Social Science Edition)  
年, 卷(期): 2013(5)

## 参考文献(22条)

1. 戴卫·赫尔曼;马海良 新叙事学 2002
2. W. J. T. 米歇尔;陈永国;胡文征 图像理论 2006
3. Roland Barthes;Stephen Heath Introduction to the Structural Analysis of Narratives 1977
4. 艾尔雅维茨;胡兰菊;张云鹏 图像时代 2003
5. 海德格尔;孙周兴 海德格尔选集 1994
6. 托多罗夫;蒋子华;张萍 巴赫金、对话理论及其他 2001
7. 伯格;姚媛 通俗文化、媒介和日常生活中的叙事 2000
8. 戴卫·赫尔曼 新叙事学
9. 赵毅衡 广义叙述学:一个建议 2010
10. 赵毅衡 符号学—传媒学词典
11. Robert de Bauderande Text, Discourse and Process 1980
12. 艾柯;刘儒庭 开放的作品 2010
13. 让·米特里;崔君衍 影像美学的心理学——论一般影像 1988(03)
14. 赵毅衡 叙述转向之后:广义叙述学的可能性与必要性 2008(09)
15. 龙迪勇 图像叙事:空间的时间化[期刊论文]-江西社会科学 2007(09)
16. 麦茨;刘森尧 电影语言:电影符号学导论
17. 巴尔;谭君强 叙述学:叙事理论导论 1995
18. 普林斯;乔国强 《叙述学词典》(修订版) 2011
19. W. J. T. 米歇尔 图像理论
20. 龙迪勇 图像叙事:空间的时间化[期刊论文]-江西社会科学 2007(09)
21. 英尼斯;何道宽 传播的偏向 2003
22. 赵毅衡 符号学—传媒学词典

本文链接: [http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical\\_scdxxb-zxsh201305010.aspx](http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_scdxxb-zxsh201305010.aspx)

# 游戏能否“讲故事”

## ——游戏符号叙述学基本问题探索

### 宗争

**摘要:**游戏的叙述问题是当今游戏研究、尤其是电子游戏研究中的重点问题,有关此问题的争论颇多,笔者尝试在游戏研究中引入符号学与叙述学的基本理论,通过廓清、剖析游戏文本,重新审视游戏及相关现象。区分了狭义上的“讲故事”(Storytelling)与广义上的“叙述”(Narrative),以叙述学理论为基础,将通俗意义上的游戏能否讲故事的问题转化为更具有理论延展性的游戏能否叙述、游戏文本是否是叙述文本等问题。根据文本阅读者的差别,笔者将游戏划分为“游戏文本”与“游戏内文本”两类,通过论证,证明“游戏文本”具有叙述能力,而“游戏内文本”则在一定条件下才具有叙述能力。

**关键词:**电子游戏;“讲故事”;游戏叙述;游戏文本;衍义

游戏能否“讲故事”(storytelling)以及以何种方式讲故事——在电子游戏(video game)出现之后,这些曾经无人问津的问题被抬到了风口浪尖上。

如今,几乎所有的游戏研究者都要或多或少论及此问题。因为电子游戏提供了新的游戏呈现方式。乐观的游戏研究者认为,游戏、至少是电子游戏能够提供一种可以与文学、戏剧、电影相媲美的艺术呈现方式,游戏具有“讲故事”的能力,只是方式非常新颖。Janet Murray称:“游戏都是故事,甚至那些抽象游戏,如国际象棋、‘俄罗斯方块’之类的游戏也是。”(Games are always stories, even abstract games such as checkers or Tetris...)①

而反对者则认为,电子游戏根本不是在讲故事,那些看似能够讲故事的游戏其实根本算不上游戏。较早涉足游戏设计与研究领域的学者 Chris Crawford 曾忿忿不平地说:“他们(指某些游戏设计者)尝试在一些无关紧要的部分添加一些交互性叙述元素,以此在故事中引入一些细微的变化。结论当然显而易见,这肯定不是交互性叙事。它仍是个线性故事,只是多了些点缀。”②而“游戏学”(Ludology)的创立者 Gonzalo Frasca 则认为游戏是拟真(Simulation),而非叙述。③

显然,此问题悬而未决。迄今,“游戏学”仍然没有开辟出属于自己的理论疆域,而游戏研究多是借重其它理论对游戏现象进行阐释与论证,因而,各家在现象描述、问题论证上呈现出大相径庭的面貌也就不难理解了。我们能否通过引入一套新的、完善的、贴切的理论话语,尝试解答这

### 一 作为符号文本的游戏是不是叙述文本

在游戏研究领域,游戏能否叙述的问题并不是作为一个叙述学问题被领会并回答的,游戏研究者通常会使用“叙述”(narrative)的最通俗的意义:“讲故事”(storytelling),将这一问题转化为一个更通俗的说法:游戏是否可以讲故事或是否全部游戏都具有讲故事的能力。然而,我们不能回避的问题是,对“讲故事”(storytelling)一词,研究者们只是在其通俗的意义上进行使用,并没能给出明确的定义。Torben Grodal 曾经试图给“故事”(Story)一个定义:“故事是被一个或一群生命存在体所关注的一系列事件;这些事件建基在对经验的摹仿之上,并能够产生感觉、情绪、认知与行为上的持续的相互作用。”④这个定义粗略而模糊,很难应用到具体的分析中。

故而,引入一套新的、能对这些基本问题进行回答的理论话语是必要的。“叙述学”(Narratology)已经是一门成熟的科学,从叙述学的角度对游戏叙述问题进行讨论,无疑有助于很多问题的廓清。在此,我们使用“叙述”这一更明晰的词汇,而不是使用“讲故事”一词来观照游戏文本。

游戏是个符号文本,作为一个由人类自主构建的活动形式,游戏中包含着诸多符号化的因素:如游戏者身份的规定、游戏规则的设计、游戏结果的判定等。那么作为符号文本的游戏是否可以叙述呢?因为符号文本是叙述文本判定的基础,所以,换言之,游戏文本是不是也是个叙述文本?

赵毅衡先生在其《符号学——原理与推演》一书中,为叙述文本给出的定义为:“1. 有人物参与的变化,形成情节,被组织进一个符号文本。2. 此符号文本可以被接受者理解为具有时间和意义向度。”<sup>⑥</sup>此定义一个有趣且关键之处在于,明确提出了由“接受者”来确定符号文本是否具有叙述能力的观点,而恰恰是这一“明确提出”,使得对叙述文本的判断由虚无的“大众”转向了具体的符号“接受者”,简言之,只要有一群甚至一个“接受者”(包括符号文本的作者本人)能够解读这一符号文本的时间和意义向度,此文本即为“叙述文本”,而无须“所有人”的认可——也正是在这个意义上,广义叙述学才与狭义叙述学得以区别。重新申明这一点的目的在于,游戏文本在很大程度上并不属于狭义叙述学意义上的叙述文本,正如“符号”的判定最终来自于“接受者”,叙述文本的判定也应该符合这样一条基本的法则。游戏能否叙述?除熟悉游戏规则的“接受者”之外,恐怕很难有人能够“读出”游戏自身的叙述,这就让游戏叙述的判定变得尤为困难。而在广义叙述学的理论框架之内,只要“接受者”认可并可以阐释,这就不妨碍“游戏可以叙述”的事实。这首先说明,游戏能否叙述的判定不能根据通俗意义上的是不是在“讲故事”,而是要深入接受者的理解与阐释方式进行辨析。

“所有的符号文本,不是陈述,就是叙述。”<sup>⑦</sup>而陈述与叙述的判定在于:“人物在变化中。”作为人类活动,游戏必须有人的参与,而游戏总有胜负的结果,或胜或负,就是“人物在变化中”。从表面上看,游戏文本极其符合叙述文本的定义,问题似乎应该就此终结。

然而,我们似乎忽略了一个基本的问题,在游戏符号文本中,游戏的主体虽然是人,但“游戏者”只是人的“符号化”,游戏要求游戏者依从游戏规则的设定,没有“人性”。如果不关涉其它伴随文本,仅对游戏文本而言,游戏者的身份是由游戏本身设定的,与游戏者原有的“人”的身份无关,形象地说,男子60米栏径赛中刘翔与罗伯斯对抗,其实也就是在一种具体的游戏活动中,游戏者A与游戏者B的竞争,与个人气质、民族气节等其它因素无关。如此一来,在理论上,游戏文本中的游戏者,虽然是“人”,但在游戏设定中,却并非是“有灵之物”,游戏也并不要求“他们对经历变化,具有一定的伦理感受和目的”<sup>⑧</sup>。这一点在电子游戏中显现得更加明确,在游戏中被制造出来的、拦住游戏者去路的“怪”,虽然拥有“人”的外貌,极度拟真,但它们却没有情感、没有灵魂,它们的“死亡”也只是游戏“程序”的设定,如果程序许可,它们随时可以“复活”。没有一款游戏将“情感”作为参与游戏的必要条件(也许是因为“情感”很难度量),游戏也不要求游戏者一定要有情感的体验或反馈。相反,更多的游戏要求参与者必须遵守“游戏者”的身份制约,而游戏者也尽量隐藏自己的情感,如那些喜怒不形于色的赌徒。

## 二 游戏文本与游戏内文本

在这种质疑之下,是不是说游戏就不能叙述呢?并非

如此。我们不妨引入一对新的概念,以更清晰地解答这一问题,即:“游戏文本”与“游戏内文本”。

在游戏研究领域,普遍存在着将游戏样态、游戏活动以及游戏效果混淆的情况。也正是这一混淆,使得原本简单的问题变得头绪纷乱。显然,在重整游戏研究的过程中至关重要的第一步,就是要对各种文本样态的混用状况做一个清算。作为符号文本的游戏包含着众多因素,广义上讲,游戏规则、游戏活动、游戏效果都是游戏文本的一部分,然而,在我们论及“游戏”之时,是指称那个呈现出丰富姿态的游戏活动,还是主导着游戏进程的游戏形式,还是兼而有之,似乎并没有得到有效的划分。

笔者根据文本“阅读者”的差别,将游戏文本划分为两类:一是“游戏内文本”,也就是游戏者所“阅读”的文本。每个独立的游戏都有一个游戏内文本,这个文本是游戏设计者(此处的游戏设计者是集体智慧的抽象表达,并不专指某个“作者”)的设计产物,规定了游戏的时间、参与方式、奖惩方式、胜负条件等因素,它是静态的形式文本,除非游戏设计者引入新的规则来改变它形成新的游戏文本。“游戏内文本”以“符号化”为基础,以“计算”为法则,不因时间变化而变更,不以游戏者的意志为转移。对于游戏者而言,阅读“游戏内文本”是介入游戏的第一步。“游戏内文本”既是一个“可读”的文本,又是一个“可写”的文本,它提供了不可变更的游戏框架,但同时也提供了游戏者自由“书写”的空间:一盘棋,在规则的允许之下,怎么下都可以。

二是游戏文本,也就是游戏活动的最终样态,是游戏的观众阅读的文本。游戏者参与到游戏中来,遵循游戏法则进行游戏,最终得到与自己的智力或体力投入相应的结果。游戏文本囊括了游戏者从参与游戏至游戏结束的总过程,因而,游戏文本因人而异,一个游戏只有一个“游戏内文本”,但却可以由此产生诸多的“游戏文本”。游戏的观众能否“读懂”游戏文本,取决于他对游戏内文本的了解程度,“内行看门道,外行看热闹”,对游戏内文本不了解,当然也可以观看,但此时观看的只是游戏文本的“衍义”,而非游戏文本本身了。

游戏内文本是游戏的基础形式,游戏文本是主体介入游戏内文本而产生出的不同进程和不同结果的展示。在游戏中,不存在一个绝对的创作主体来掌控整个文本,游戏是游戏设计者、游戏形式与游戏者交互作用的活动。

## 三 “游戏文本”叙述

我们再回到游戏叙述的问题。

如果说大部分“游戏内文本”提供了一个冷冰冰的游戏环境和游戏框架,那么“游戏文本”则洋溢着火一般的热情。尽管游戏对游戏者没有情感介入的要求,但同时也并不阻止游戏主体在游戏过程中渗入情感因素,游戏的“人”(而非符号化的“游戏者”)在游戏中表现出“紧张”、“刺激”、“舒畅”等情绪,对游戏进程的变化(胜与负)表现出激动或颓丧,都是游戏文本构成中的一部分。“游戏文本”允

许游戏主体以个人的方式参与游戏,那么,符号化的游戏者也就转化为了活生生的游戏的“人”,拥有“有灵之物”参与的变化,显然,此处的“游戏文本”具有叙述能力,行动——获胜,就不再是个呆板的陈述。

我们应该还记得,皮尔斯“符号——对象——解释项”的“三分法”：“一个符号,或称一个表现体,对于某人来说在某个方面或某个品格上代替某事物。该符号在此人心中唤起一个等同的或更发展的符号,由该符号创造的此符号,我们称之为解释项。符号指向某物:它的对象。”<sup>⑧</sup>

如果我们将“游戏内文本”作为基础的“符号”,那么游戏的“人”依从游戏规则对游戏者的要求参与游戏进程,也就是游戏主体根据对“游戏内文本”的“解释项”对“符号”进行“衍义”,并形成“大同小异”甚至“小同大异”的新“符号”文本——“游戏文本”。在衍义的过程中,作为游戏者的人无法完全抛弃“人”的因素,游戏的“人”因素与“游戏者”身份不协调并发生碰撞,游戏者的主体性迫使其进入对游戏内文本的“书写”或“衍义”之中,游戏文本的叙述性增强,情节逐渐显出。

正因为游戏文本能够进行叙述,所以,其它媒体才能够对此叙述文本进行“改写”,报纸、杂志、广播、电视都可以运用自己的方式对体育竞赛进行报道。

游戏文本能够进行叙述,反之,一旦游戏者对于游戏内文本感到厌倦,不再进行正面的“衍义”,游戏文本的叙述性就会减弱。网页游戏《开心农场》(开发商:五分钟;发行时间:2008年)因引入了“种菜”、“偷菜”的模式而风靡一时,而一旦游戏中的这一行为模式被游戏者解释为“制造像素”、“移动像素”,由形象话语转变为冷冰冰的计算机语言,对于某些倦怠的游戏者而言,这一游戏文本就失去了叙述的能力。同理,众多粗制滥造的电子游戏也因固守低级、重复的“打怪”、“升级”等模式,而不能深入挖掘游戏的叙述潜能,最终被游戏者放弃。

#### 四 “游戏内文本”叙述

当然,我们的问题已经得到了回答,无论“游戏文本”的叙述能力是否显现,其能够叙述的结论都毋庸置疑。那么我们是否可以继续追问,游戏内文本也同样具有叙述的能力吗?

游戏内文本是构建游戏文本的基础,游戏文本是游戏内文本的衍义,如果没有游戏内文本提供的游戏框架,游戏文本的叙述无从谈起。游戏内文本的最简形式即游戏规则,如“下盲棋”,游戏者完全脱离了棋盘棋子的限制,采用“心算”的方式对弈,对于游戏者而言,游戏内文本显现为一个由游戏规则构建的虚构的棋子运行体系。此时,游戏内文本不能叙述,因为它只提供了叙述发生的可能性:游戏者A将棋子X移动至某个位置,是游戏文本中呈现出的随机事件,而不是游戏内文本预先设定好的,游戏内文本只提供了棋子移动的规则。简言之,此时的游戏内文本中没有“脚本”,因而不能进行叙述。

那么,假如游戏内文本中构建了“脚本”,是不是它就可以进行叙述了呢?

在电子游戏中,所谓“人机交互”,也就是游戏者的指令操作经由已然设计好的程序编码,转化为视频画面上的行动或选择。而这一“编码”,简言之,就是依照“如果……那么……”(若 $p$ 则 $q$ )的命题格式,填充相应的内容,从而构成游戏程序乃至更为复杂的游戏脚本。

游戏中的“命题”就是对在一定条件下可能或必然发生的变化规定。我们几乎在所有的游戏形式中都不难发现这种“命题”——在大多数径赛中,“如果游戏者A相较于其它游戏者最先到达规定赛程的终点,那么他就是游戏的胜利者。”在足球比赛中,“如果足球在未犯规的情况下被头或足触碰进入游戏团队A的球门,那么与之对抗的游戏团队B得一分。”在桌面游戏中,“如果游戏者A操控的棋子X行至棋盘的N点,那么游戏者A可以获得重新投掷一次骰子的机会。”在大多数游戏中,命题形成了游戏的规则体系,游戏的胜负判定、规则设计等都依附着这种命题形式。

游戏中的命题是不是叙述呢?恐怕不是。游戏命题是在游戏将主体符号化和行动抽象化之后做出的,不对具体的情状做描述,它只提供了对游戏者的变化可能性的“陈述”,而游戏者是否具有“伦理感受和目的”不是命题的题中之义。

既然命题很难叙述,是否游戏内文本就无法叙述了呢?并非如此,游戏内文本的叙述能力取决于游戏脚本是否出现和以什么样的姿态呈现。许多游戏没有脚本,没有在游戏中设计情节,展开叙述,比如大部分体育竞技项目,那么如笔者上面所论述的,此时,游戏内文本无叙述,而因游戏者与游戏的“人”身份之间的碰撞,游戏主体通过“阅读”和“改写”游戏内文本,获得伦理感受,从而促使游戏文本进行叙述。拥有脚本,就意味着游戏内文本在游戏规则或游戏命题之上为游戏附加了更多的情节因素,从而获得自己的叙述能力。

游戏脚本的基础是命题,但在建立了游戏运行的规则体系之后,游戏脚本可以随意设计游戏背景、情节、人物形象等。

电子游戏的出现很好地诠释了游戏内文本叙述的能力,计算机因其特有的逻辑计算能力,可以完成更复杂的程序编写,因而成为当下游戏脚本书写的首选方式。当然,并非所有的电子游戏内文本都具有“脚本”——在早期的电子游戏《吃豆人》(Pac-Man)中,游戏者只需控制游戏中的角色“吃豆人”吃掉“迷宫”中所有的豆子,同时尽可能躲避形似乌贼的小鬼怪,在一局中“死亡”的次数小于三次,即可获得一局比赛的胜利。同样的例子还有我们非常熟悉的游戏《俄罗斯方块》、《贪吃蛇》等——我们却很难在这些游戏汇总中发现有什么情节与叙述。

其次,电子游戏并不是最先在游戏内文本中构建“脚本”的例子,在电子游戏出现以前,许多桌面游戏(Board

Game)已经尝试过将故事情节写入游戏之中,如1935年美国帕克兄弟制作的桌面游戏《地产大亨》(Monopoly,又名《大富翁》或“强手棋”),就是一个将地产买卖、资本运作等情节融入游戏的绝好例子。而著名的桌面角色扮演游戏《龙与地下城》(Dungeons & Dragons)则允许游戏者进入游戏设定好的“世界”(如“艾伯伦世界”和“被遗忘的国度”)进行预先设定的情节,或自行创造游戏发生的场域和故事。

然而,电子游戏以其强大的视觉形象构建能力拥有先天的优势。在桌面游戏《龙与地下城》中,情节是依靠某一个特定的游戏者(Dungeon Master,简称DM,即地下城城主)通过口述的方式叙述出来的,其它游戏者再根据DM的叙述,凭借自己的想象力构建场景和具体情节。而电脑能够取代DM的位置,依靠视觉形象的建立,构建更为直观的人物、空间形象(虽然叙述不一定更为宏大)。这一点,如同小说与电影的关系。

我们在此前的论述中已经显示出,讨论游戏叙述问题,最值得关注的不是“人物在变化中”这个基本的条件(因为游戏本身肯定牵扯到人与变化),而是在文本中的“变化”是否涉及到“有灵之物”的“伦理感受和目的”。游戏脚本中的人物,均是游戏设计出来的形象,这些人物形象是否“有灵”取决于设计者是否赋予了它们以“人性”或“人格”。电子游戏脚本中的人物被称为“NPC”(Non-Player-Controlled Character),这些角色大部分具有特殊的功能,推动剧情发展或为游戏者提供可供选择的帮助等,如一般网络游戏中都具有的“商人”角色,基本等同于一个“商店”,并没有鲜明的人格特点。

游戏脚本只有设计出真正的具有独立人格的“角色”与具有变化的“情节”,才能够使得游戏内文本具有真正的叙述性。

有必要进一步辨析,在文学叙述中,我们很少对某个只出现一次的人物产生“他是不是个‘人物’”的疑问,这无疑与文学叙述的读者期待有关,换言之,就是和叙述文本的“接受者”对文本的阐释趋向有关。作为读者(接受者),我们首先是将文学叙述当做“叙述”来看,人物角色本身的“功能性”不是文学阐释的重点。而游戏内文本的“接受者”是游戏者,他们首先关注的是游戏中的“人物”是否具有某些影响游戏的功能,而这些“人物”通常也被作为功能体来设计和对待。因此,虽然文学中的人物与游戏中的人物也许都只是“功能体”,但文学文本与游戏文本的“接受者”在对文本的理解上产生了差异,这也是我们在“他们对经历变化,具有一定的伦理感受和目的”这一话题上反复论证的原因。由此,我们必须谨慎区分电子游戏设计中使用的各种技术手段所取得的效果。清晰的形象、逼真的游戏特效、音响等并不会让游戏内文本具有更强的叙述性;相反,粗糙的画面、音质但拥有精心设计的情节、丰满的人物性格,却能够使游戏获得强烈的叙述效果。

电子游戏显然做过类似的尝试,并且获得了良好的效

果,当然,脚本的复杂也提高了游戏制作的成本,作为产业链条中的一环,游戏开发商不得不考虑实际的问题,这在一定程度上影响了游戏文本叙述的丰富性。如风靡全球的第一人称射击电子游戏《使命召唤》(Call of Duty,发行公司:Activision,2003—2011)系列,游戏设计出了多位贯穿始终的重要电脑角色,以协助游戏者可操控的角色完成任务、进行战斗甚至做出一些重要的选择。这些角色性格各异,人物形象非常丰富,他们会对玩家做出指导、鼓励,并对游戏者的选择进行评价,对玩家的进步表示出欣慰,在某种意义上,尽管他们是电脑人,但已与文学叙述中的“战友”无异。显然,游戏内文本在一定条件之下是可以进行叙述的。

## 五 结论

我们已经通过详细的论证证明,游戏文本可以叙述,并且在条件允许的情况下,可以进行非常复杂的叙述,甚至其复杂程度不亚于文学叙述与电影叙述。“游戏文本”与“游戏内文本”的划分意在通过更精细的文本分割,让我们更清晰地领会“叙述”在游戏之中的运作方式与其所担负的作用——游戏者与游戏观众,面对的是两种具有联系却不同的文本,因而游戏叙述问题对于作为文本接受者的他们而言,也具有不同的意义。

然而,我们也不要忘记,游戏,作为一种娱乐活动,其意图并不在于通过叙述来打动人心,相对地,游戏希望通过模拟制造竞争来取悦游戏者。叙述只是游戏的一种手段,那些叙述方式极其简单的游戏,如棋牌、体育竞技,并没有让我们感到厌倦,仍历经岁月而不衰。当然,善用游戏“叙述”,对于当今的电子游戏来讲,可能是个重要的发展契机。

### 注释:

① Janet Murray, “From Game - Story to Cyberdrama” in Noah Wardrip - Fruin and Pat Harrigan, ed. *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*. Cambridge and London: The MIT Press, 2003. p. 2.

② Chris Crawford, “Interactive Storytelling” in Mark J. P. Wolf and Bernard Perron, ed. *Video/Game/Theory*. Routledge, 2003. p. 259.

③ Gonzalo Frasca, “Simulation versus Narrative: Introduction to Ludology” in Mark J. P. Wolf and Bernard Perron, ed. *Video/Game/Theory*. Routledge, 2003. p. 230.

④ Torben Grodal, “Stories for Eye, Ear, and Muscles” in Mark J. P. Wolf and Bernard Perron, ed. *Video/Game/Theory*. Routledge, 2003. p. 130.

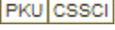
⑤⑥⑦赵毅衡:《符号学原理与推演》,南京大学出版社2011年版,第327页,第328页,第328页。

⑧ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1931 - 1958, vol 2, p. 228.

(作者单位:四川大学文学与新闻学院)

责任编辑 玉兰

# 游戏能否“讲故事”——游戏符号叙述学基本问题探索

作者: [宗争](#)  
作者单位: [四川大学文学与新闻学院](#)  
刊名: [当代文坛](#)   
英文刊名: [Modern Literary Magazine](#)  
年, 卷(期): 2012(6)

## 参考文献(6条)

1. [Janet Murray](#) [From Game-Story to Cyberdrama](#) 2003
2. [Chris Crawford](#) [Interactive Storytelling](#) 2003
3. [Gonzalo Frasca](#) [Simulation versus Narrative:Introduction to Ludology](#) 2003
4. [Torben Grodal](#) [Stories for Eye,Ear, and Muscles](#) 2003
5. [赵毅衡](#) [符号学原理与推演](#) 2011
6. [Charles Sanders Peirce](#) [Collected Papers](#) 1958

本文链接: [http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical\\_ddwt201206013.aspx](http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_ddwt201206013.aspx)

X-PDFMerger