

梳理与商榷

——评赵毅衡《广义叙述学》

王长才

读者在拿到《广义叙述学》(赵毅衡著,四川大学出版社2013年版,以下引文凡出自该著者均只标注页码)之时,第一反应或许是怀疑。在经历了后现代主义的洗礼之后,建构一种宏大的理论体系还可能吗?然而令人惊讶的是,该书的确做到了。作者多年潜心于形式论,以三十余年的积累,厚积薄发,写出了这部力作。放眼世界,就其抱负、创见来看,这部著作的确是近年来最为重要、最值得研读的叙述学著作之一。本文试图对此书的贡献进行梳理,并就其中一些问题提出商榷。



近年来叙述学相关的论著和论文层出不穷,这一方面说明了“叙述转向”之下,叙述学作为理论和可操作性的研究方法拥有活力,另一方面也说明了叙述学研究中存在着不少领域和问题值得好好探讨。在西方,这几年影响较大的叙述学导论或指南类著述,如《新叙述学》、《剑桥叙述导论》、《当代叙述理论指南》、《剑桥叙述指南》、《叙述学手册》、《后经典叙述学:方法与分析》等,大多是由几位学者分别就叙述学的方方面面进行梳理,对当前叙述学研究状况进行归纳,对发展趋势进行展望等。其中一个突出的现象是,后经典叙述学已经突破了文学这一狭义叙述学研究范围,将目光投向更加广阔的叙述实践,诗歌、戏剧以及影视、音乐、连环画、电子游戏等非文字媒介等此前较少关注的对象得到了更多的研究。比如《新叙述学》第三部分为“走出文学叙述”,第四部分为“叙述媒介、叙述逻辑”;《当代叙述理论指南》中第四部分为“超越文学叙事”,其中几篇论文分别考察法律、电影、歌剧、古典器乐与叙述等等,最后“尾声”部分的几篇文章也讨论表演艺术与数码艺术中的叙述。

但这些叙述学家大多仍是以文学叙述或“重述性”叙述的研究为根基,对于非文学叙述、非文字媒介叙述的探讨也大多将之整合到原有的叙述学框架之中。如莫妮卡·弗卢德尼克(Monika Fludernik)在讨论媒介研究和社会科学领域内的“叙述”概念的泛化时,认为“这些拓展经常充满着张力,因为非文学学科对叙述学框架的挪用往往会导致叙述学根基的削弱,丧

失精确性 结果是对叙述学术语比喻性的使用”。H. 伯特·阿波特(H. Porter Abbott)在讨论新技术条件下出现的超文本叙述、高度互动性等新趋势时,也认为“事件(真或假,虚构或非虚构)的先在感是叙述的一个规定性条件。当然有其他叙述的规定性条件,但只要有叙述,就会出现这一条件”。即使是互动性的游戏,他也强调那是由无数参与者/作者即席创作,仍然会将它当作重述的故事。“这些科技支持的叙述中的形形色色的实验 精彩而充满希望,但却没有给经久不变的叙述结构带来革命甚至微小的改变。叙述将继续是叙述,所以,在这个意义上,叙述的未来就是叙述的过去。”

本书对此提出了质疑:“有没有准备好提供一套有效通用的理论基础、一套方法论,以及一套通用的概念,来涵盖各个学科的叙述呢?”(第17页)而这实际上也点明了作者的用心和抱负。本书开宗明义:“广义叙述学,讨论的是所有叙述的共同规律。”它提供了一个“叙述体裁基本分类”的表格(第1页)。该表格依照不同的时间向度、适用媒介以及纪实和虚构等角度,将所有的叙述体裁纳入其中。与众不同的是,作者的分类更加细致,从而使得此前的叙述研究中忽略的部分,或者混到其他类型中的问题凸显出来。比如,在时间向度上,此前通常认为叙述是对过去的叙述,而这里,不仅仅加上了“现在”和“未来”,还增加了“过去现在”和“类现在”两类;在媒介上,此前叙述学最关注的是文字叙述,这里,文字叙述与言语、图像、雕塑被归为“记录类”叙述,与之并列的是“记录演示类”(胶卷与数字录制)、“演示类”(身体、影像、实物、言语)、“类演示类”(心像、心感、心语)、“意动类”叙述。在这个表格中,不仅包括影视、戏剧以及近来开始得到关注的现场直播、广告、电子游戏等等,还将少有学者探讨的许诺、算命、预测、誓言甚至梦和幻觉纳入其中。我们从中可以感觉到这部著作的可贵之处,作者将叙述视为人类表意活动之一,叙述学研究作为符号学研究的分支,研究对象从文学类叙述文本拓展到其他媒介,从狭义叙述学延伸到广义叙述学就顺理成章了。更重要的是,通过体裁的分类,本书确立了涵盖方方面面的研究对象(作者特意指出玛丽—洛尔·瑞恩的《跨媒介叙述》只是列举,不是分类)。与这个分类相联系,本书也重新定义了“叙述”:

- 1 某个主体把有人物参与的事件组织进一个符号文本中。
- 2 此文本可以被接收者理解为具有时间和意义向度。(第7页)

我们可以先看看几个新近提出的“叙述”定义。杰拉德·普林斯在他影响深远的《叙述学词典》的修订版中给出的定义是:“由一个、两个或数个(或多或少显性的)叙述者NARRATORS向一个、两个或数个(或多或少显性的)受述者NARRATEES传达一个或更多真实和虚构事件EVENTS(作为产品和过程、对象和行为、结构和结构化)的表述。”阿波特在《剑桥叙述导论》中的定义是:“简单地说,叙述是对一个事件或一系列事件的再现。”^①詹姆斯·费伦的定义是:“叙述是某人在某场合为了某些目的,向别的某人讲述某人或某物发生了某事。”^②这几个定义已经暗含了对此前“叙述”定义的讨论。比如,普林斯的定义已经修订了旧版中“叙述是对过去事件的重述”的提法,改为“传达”(communicate)，“正在发生的”戏剧等叙述也不再被排斥在外。阿波特的定义也不再固守叙述者,也不再像罗兰·巴特、里蒙—凯南等叙述学家强调的那样必须由两个以上事件构成叙述,并使用了“再现”这一更宽泛的词,从而扩大了所指范围,可以将电影、戏剧甚至图画纳入叙述之中。詹姆斯·费伦的定义突出了他的修辞叙述学的立场,强调意图以及叙述者与受述者之间的交流。

然而相比之下,《广义叙述学》的“叙述”定义涵盖更广泛,表述也更清晰。它给出了一个相

对动态的定义,更突出了接收者的作用。时间和意义向度也由接收者认定,“某个主体”事实上也可以由接收者构筑出来,从而将图像、雕塑等原本没有时间维度、不被视为叙述的文本,甚至梦、幻觉这一类叙述主体并不明确、没有明确叙述意图的文本也纳入到叙述之中。由此,作者建立了一个新的叙述学构架,提出了一系列值得讨论与探究的新问题。

建立一个体系,仅仅有雄心是不够的,还需要细致入微的工作。令人惊叹的是,作者不仅从宏观角度提出了广义叙述学的构想与体系,还进一步稳扎稳打、步步为营地提出并解决了一个又一个的具体问题。作者善于将缠杂不清的问题进行条块分割,从不同的类别、不同的层面仔细辨析。书中的一段话,可以作为本书研究方法的概括:“首先是把这个问题扩展到所有体裁的叙述,尤其是图像和影视文本,看有没有可能得出一个更普适的理解,第二则是把这个问题分成几个层次进行解析,拒绝把不同层次问题混在一起。”(第262页)从上述体裁分类里多种时间向度的区分中我们就已经体会到了这一点,这一特点贯穿了整部著作。比如第四部分第五章“元叙述”,先是对从古到今的“元”的意义进行梳理,讨论了“元叙述”概念使用上的混乱,提出本书从“文本的构造原理”上讨论元叙述,希望找出“横跨各种媒介的所有的符号叙述文本‘元叙述化’的规律”(第294页),随后分别讨论纪实型叙述和虚构型叙述的“元叙述化”,前者依次讨论了“元历史”、“元新闻”、“元广告”,后者依次讨论了“元戏剧”、“元电影”、“元游戏”、“元小说”,随后进一步总结各种叙述体裁共同的“元叙述化”途径,并按照普遍存在的元叙述因素的程度不同,依照从文本内到文本外的次序,分别讨论了露迹式、多叙述合一、多层联动式、寄生式、全媒体承接式元叙述。接下来又总结所有元叙述的“犯框”共性,并导向对叙述本质的思考,最后则从元叙述延伸向了“元意识”以及对中国传统思想作了环环相扣的讨论。

因为广义叙述学采用全新的理论构架,全书的各个章节要么是填补新体系所需的空白点(如“心象叙述”、“意动类叙述”等等),要么是从广义叙述学的角度重新讨论争议多年、有待廓清的叙述学难题,提出了独到的见解。

比如,从广义叙述学的角度重新认定,叙述者就不再只是人格,而具有“人格—框架”二象性,并且因二者在不同体裁中比重不同而呈现不同的状态。这样就精彩地解决了演示性叙述的叙述者问题(第二部分第一章)。再如,作者强调“全文本”概念,强调任何文本都不可能避免伴随文本,从而构成全文本,而与之相关的“隐含作者”概念,也成为“普遍隐含作者”,即解释社群的读者从全文本中推导归纳出来的一套意义价值,不同的文本、不同边界的全文本以及不同的读者,有不同的隐含作者(第220页)。

再如,作者提出了“二次叙述化”的概念,认为“任何文本必须经过二次叙述化,才能最后成为叙述文本”(第106页),将读者对叙述的接收提升到一个新的理论高度。本书还依照复杂性的高低,将“二次叙述化”分成对应式、还原式、妥协式、创造式四个层次,清晰地容纳了不同的阅读策略,也为解释不可靠叙述及实验性文本提供了新的观照。

又如,作者用“叙述框架中的人格填充”来探讨“第三人称叙述”的不可靠问题,用“一度区隔”(再现)之后的“二度区隔”来解释虚构世界问题,从叙述的组合关系和聚合关系角度重新定义“述本”(“话语”)与“底本”(“故事”),将底本视为述本作为符号组合形成过程中在聚合轴上操作的痕迹,既包括内容材料也包括此前通常理解中仅仅属于述本的形式材料,等等。这类创见只要有一个,就已经令人眼前一亮。而此书的每一章都有类似的新见,让人惊喜连连、不忍释卷。

本书的另一个特点,是对术语的看重。这首先表现在作者提出一系列独到的术语。作者拒

绝将“不同层次的问题混为一谈”提出的系列术语使得原本混乱、含糊的问题得以廓清。比如,在谈“叙述时间”时,作者将之具体化为四种时间范畴:“被叙述时间”、“叙述行为时间”、“叙述文本内外时间间距”、“叙述意向时间”,而每一种“时间”都会有“时刻”、“时段”、“时向”的三种形态(第145页)。依照“被叙述时间”和“叙述行为时间”对应的方式,作者又将所有的叙述分为四类:“时段同步”、“时段弹性剪裁”、“篇幅比喻时段”、“零时段”。正是在这些具体的术语基础上,才可以抽丝剥茧般地将复杂的问题讲清楚。上面提到的二次叙述化的不同层次、元叙述的不同方式等也同样如此。

除了提出新概念之外,作者还对学界在术语的定义及使用上的混乱仔细辨析,并进而予以修订补正,或给出更准确和清楚的译名,以减少可能的误解与混乱。比如对法国叙述学家热拉尔·热奈特的“转喻”概念进行了直言不讳的批评(第263—264页);用“底本”和“述本”来指称容易产生混淆的“故事”与“话语”,对“disnarration”、“denarration”分别提出了“否叙述”、“另叙述”的新译名。该书对新提出的术语也提供了英语译名,比如“叙述分层”,通常被称为“叙述层次”(narrative level),但它只是名词,无法描述层次的生成,本书建议采用“stratification”(第264页)。本书“附录”的术语中英对照表不仅在学术规范上有意义,更是作者多年深思熟虑的结晶(稍有遗憾的是,正文中有些术语并没有被收入)。

作者对西方叙述理论很熟悉,对学界的最新进展也了然于胸,因而讨论起问题来游刃有余。书中诸多创见都是在深入讨论了各家理论和观点的异同、短长之后提出的,每一步都是在与已有观点的讨论、辩驳中开展。比如,在提出叙述体裁分类时,谈到与同样关注跨媒介叙述的玛丽—洛尔·瑞恩的不同(第2—3页),在谈到二次叙述化时,讨论了莫尼卡·弗鲁德尼克的“叙述性”(第106页)、“自然的叙述学”、乔纳森·卡勒的“自然化”概念(第109页)、戴卫·赫尔曼的叙述定义、斯图亚特·霍尔的三种解码(第114页)等等,这些讨论不仅仅是介绍和梳理西方理论,更多地是指出其混乱与不足。

二

《广义叙述学》令人惊叹地建立的理论体系,提出了很多重要问题,值得进一步讨论、思考。本人仅就几个问题提一些看法,向该书作者及广大读者请教——这也是表达敬意的一种方式。

(一)“二度区隔”

该书的一个重要特点,是作者始终注意虚构叙述与纪实叙述的差异,重点讨论的就有第一部分第五章和第三部分第三章。尤其是前者,提出了“二度区隔”这一新的解释,给人很大启发,但也给笔者带来一些困惑。

关于“区隔”的集中表述是:

所有的纪实叙述,不管这个叙述是否讲述出“真实”,可以声称(也要求接受者认为)始终是在讲述“事实”。虚构叙述的文本并不指向外部“经验事实”,但它们不是如塞尔说的“假作真实宣称”,而是用双层框架区隔切出一个内层,在区隔边界内建立一个只具有“内部真实”的叙述世界,这就是笔者说的“双层区隔”原则。(第73页)

区隔框架是一个形态方式,是一种作者与读者都遵循的表意—解释模式,也是随着

文化变迁而变化的体裁规范模式。(第74页)

由此看来,二度区隔的要点在于:

1. 它是在一度区隔内再次区隔出来的一个独立的世界,只具有“内部真实”,它与经验/现实世界之间存在着两次区隔:虚构世界与纪实世界的鸿沟及纪实世界与经验世界的再现区隔,“由于与经验世界隔开两层,虚构叙述不能在经验世界求证”,因而具有“不透明效果”(第79页)。作者从而将虚构区别于现实的根据从风格和指称性上转到了二度区隔之上,认为读者对二度区隔的辨识,要比上述两种更容易。

2. 它是叙述者与接收者都遵循的表意—解释模式,也就是说,是一种约定,而非一种明确的客观存在;一方不遵循,虚构就不会成立。即使读者辨识出了二度区隔,如果发送者一方不认为是二度区隔,也难以认定是虚构的。反之亦然。

3. 它是一种体裁规范,并且不是一成不变的,而随着文化变迁而变化。这种对于虚构的定义,引入作者与读者相互作用的两极,具有了动态性,相对于以作者意图、指称或者风格作为衡量虚构与否的根据,有了更多的包容性。

“二度区隔”提法的另一个优点是,可以更容易地解释为何读者会将虚构作品视为纪实性的。读者只要搁置了二度区隔的框架,就到了一度区隔的再现区隔框架之中。

但是,笔者的疑惑也首先在于此。纪实类叙述的区隔状态是一度媒介化,将现实世界用特定媒介表现出来,这很好理解。虚构和真实之间存在着另一种区隔,这也容易理解。但是将虚构与真实之间的区隔认定为是建立在一度区隔之上的二度区隔,中间的逻辑关联笔者还没有理解得特别透彻。根据作者的论述:“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’。”(第76页)“一度再现可以缩得很短,依然能找出区隔的痕迹。”(第77页)似乎所有虚构叙述都有一度再现及二度再现。在演示叙述中,所有演员都存在于经验世界之中,从生活中的人到虚构角色可以视为从经验世界到一度再现区隔再到二度虚构区隔的转换,即使很难辨别出一度区隔的痕迹。对于以文字为媒介的文学叙述,作者没有说明。这引起了笔者的疑问:虚构叙述不具有对现实的指称,不会经历从经验到纪实世界再到虚构世界的转化,那么如何确认它先经历了一度区隔才到了二度区隔呢?第一层再现框架,又是如何再现并不存在的经验世界呢?

作者认为:“没有无区隔的再现文本,也没有无二度区隔的虚构文本。”(第78页)这就意味着二度区隔是虚构叙述的本质属性。关键是:二度区隔的性质是什么?作者有两种表述:一是“再现中的进一步再现”(第76页)。那么,再度媒介化(二度区隔)和一度媒介化(一度区隔)是否有质的不同?为何再现了两次就会成为虚构?仅与经验世界隔了两层就必然变成虚构吗?比如,以前人们照相之前都要精心准备、正襟危坐,这与日常状态相比已可视为一种再现区隔。而随后拍照,或者画肖像,或对此一状态进行描写,这是再度媒介化,但这仍属于纪实型。或者,纪实性叙述中的人物讲述自身经历,也是两度再现了,似乎仍属于纪实型。

作者还有另一种表述:“为传达虚构文本,作者的人格中将分裂出一个虚构叙述发出者人格,而且用某种形式提醒接收者,他期盼接收者分裂出一个人格接收虚构叙述。”(第76页)在此,叙述的虚构性来自于作者的意愿,并给读者以期待。这里的“虚构叙述发出者人格”有点近似于布斯意义上的“隐含作者”,即作者的“第二自我”,它不同于叙述作品中的叙述者,接收虚构叙述的人格类似于隐含读者,也不同于受述者。作者在谈到区隔时,又说:“那是一种准人格化的‘叙述者框架’,它与再现区隔是重合的,二者只是对同一种现象不同角度的观察。”(第75

页)在此,区隔框架又与叙述者框架结合了起来,似乎与前面的描述有点矛盾。按照作者的定义,叙述者具有“人格—框架”二象性(第92页),但这个叙述者似乎应该处于被区隔了的文本世界中,而不应该是区隔本身。只有这个叙述者对于受述者而言才可以是纪实的。这几种表述如何整合在一起,令笔者费解。

关于读者如何辨识区隔框架,作者的看法是基于“文化程式与阅读经验”(第84页)。作者承认框架区隔“这种隔断可能只是一个微小的、几乎难以知觉的信号”(第78页),那么“文化程式与阅读经验”是否就已经使读者能做出真实或虚构的判断了?也就是说,是先确定是虚构作品才去找二度区隔,还是先辨别出二度区隔才认定是虚构作品?当区隔痕迹不好辨认时,可能会是先认定虚构,再从叙述中抽象出一个不可见的二度区隔框架。

还有,是否可能存在着多度区隔?还是只能将多度区隔标记简化为一度、二度区隔?就以作者所举莫言的剧本《我们的荆轲》为例,它本身就已经是虚构文本,按照作者的说法就是二度区隔了。也就是说,其中的演员已经是虚构框架内的演员了。其中的“人艺小剧场”也是二度区隔化的虚构世界的一部分。如果是戏剧演出,演员上台时已经完成了从一度区隔到二度区隔的转换。那么,接下来区隔的标记是否可以视为三度区隔?还是只能将虚构区隔之内的叙述视为纪实型,再去讨论二度区隔问题?这似乎又接近于叙述层次问题了。

有些虚构作品借用纪实体裁,从体裁规范角度并不容易确认虚构。比如博尔赫斯的《通向阿尔—穆塔西姆》,是对一部并不存在的侦探小说所写的书评。作品本身是虚构,作者却给出了纪实型作品的信号,读者也误认为是纪实作品。直到它最后收录到短篇小说集中,它的虚构属性才得以明确。同一部作品,经历了从纪实向虚构的转换。这种作品似乎只能在指称性上确认虚构性。

(二)“否叙述”与“另叙述”

作者对“否叙述”与“另叙述”两个概念进行了辨析,对普林斯、沃霍尔以及理查森对两个概念的看法进行了讨论。作者认为它们“都是说某个事件根本没有发生过”。但“‘否叙述’的典型语句是‘没有如此做’,叙述文本却具体描写了没有做的事件,而‘另叙述’的典型语句是‘上面这段不算,下面才是真正发生的事’,目的是改变先前的情节进程,典型的例子是电影《罗拉快跑》等”(第172页)。

但作者对理查森的“denarration”的理解似乎有一点遗漏。在《劳特利奇叙述理论百科全书》的“denarration”条目中,理查森从“本体论”和“存在论”两个层面来谈这一术语的用法:“目前术语‘另叙述’在两种明显的意义上使用:‘本体论’的另叙述是对前面已经确立的故事事件的悬而未决的(unresolvable)否定,而‘存在论’的另叙述是指在后现代文化和社会中身份的丧失。”“当叙述者否认或者取消直到此时为止作为故事世界一部分的事件或描述时,就产生了本体论的另叙述。以下两个语句组成了另叙述行为:‘那天多维尔雨下个不停’,紧接着‘那天多维尔一直阳光灿烂。’”^⑬

理查森的“另叙述”也以普林斯的未被实在化的“否叙述”(the disnarrated)为参照,是对已经确立的故事事件的否定。但最关键的一个限定词是“悬而未决的”,也就是说,前后叙述相互冲突,但叙述者并没有确认哪个真、哪个假。“另叙述”的这种特性使它与大部分的矛盾性叙述相区别:“矛盾性的陈述在小说中是普遍存在的,但大多可以被归于常规原因,诸如不可靠的叙述者,不同感知者对同一事件的不同叙述,作者式的人物在决定一种特定描述之前讲到不同的可能性,甚至少见的作者粗心大意的自相矛盾。”“另叙述”与此不同,它与虚构世界的变动有关。当一个全知的权威叙述者说一个虚构空间是全黑的,又说它是全白的,再说它是全灰

的,他或她正在创建一个虚构世界,然后否定,又重新创建另一个虚构世界。这些语句无法被否认或反驳,除非叙述者自己这样做。”^⑩由此可见,“另叙述”是不好归于常规原因的矛盾,最终处于似是还非的“悬而未决”状态。理查森举的例子是贝克特和罗伯—格里耶,它们显然是那种难以消除混乱的叙述,与《广义叙述学》作者“上面这段不算,下面才是真正发生的事”的“另叙述”的典型语句显然有一定的距离。

在笔者看来,“否叙述”和“另叙述”的重要分野似乎在于叙述层次。“否叙述”因为未在故事世界中实在化,幻想、做梦或者回忆等等,都可以归之于下一叙述层次,它体现的是一种可能,若取消了这一叙述,尽管有可能会对主体叙述中的人物产生影响(如黄粱梦后书生的大彻大悟),但并不会对主体叙述脉络产生干扰。而“另叙述”中,相矛盾、冲突的几种叙述来自于同一个权威叙述者,处于同一叙述层次,它们之间冲突才悬而未决。由于没有更加权威的叙述者对这种混乱进行解释,才构成这种“另叙述”。显然,这种“另叙述”是理查森所关注的“非自然叙述”的典型现象。典型的“否叙述”应该存在着从主叙述层次向次叙述层次的转化。也就是说,开始会被读者认为是主叙述者的正式的叙述,后面才发现它没有被实在化,而被归到梦、幻觉或者猜想之中。

另外,在时间旅行主题的科幻小说或魔幻类作品中,实在化了的事件可以被回到过去的人物取消,从而改变历史发展轨迹,这或许会给“否叙述”、“另叙述”的定义提出一些挑战。比如作者提到的例子电影《源代码》,对于主人公而言,一次次历险是实在化了的情节,可以称作“这一次不算,下一次才算”,他也不断地汲取此前经历的教训,最后获得完满的结局。但对于其他人物,他们此前在实在化的情节中已经死去,是主人公重新回到时间起点,才让他们重新经历另一个版本的叙述。对于他们,此前的经历不仅不是实在化了,甚至根本不存在。这类时间旅行类的叙述几乎成了一个固定模式,电影《终结者》系列、《回到未来》系列、《勇敢者的游戏》、《蝴蝶效应》系列等等,都存在类似的情况。

(三)“不可靠叙述”

“不可靠叙述”也是叙述学家们争论不休的热门话题。《广义叙述学》提出了“全局不可靠”与“局部不可靠”的区分。与其他理论家相比,该书增加了“全局不可靠”的部分,并按照程度不同分为三类(叙述人格低于解释社群可接受水准之下、各部分相互冲突且无纠正点、可靠部分出现于最后而纠正无力),与“局部不可靠”的三类(评论不可靠、各部分冲突但有纠正点、不可靠最后得到强力纠正)相对照,逻辑清晰、排列整齐。但笔者对“全局不可靠”的一些例子有不同理解,也对它的实际操作有所怀疑。

不可靠叙述是以可靠叙述为参照的。也就是说,必须找到“纠正点”,或者说读者推导出的“隐含作者”的价值观,或“底本”真相,才可以确切地讨论不可靠叙述。绝对意义上的“全局不可靠”则是读者认定的“纠正点”处于文本之外的情况,如作者谈到的罗伯特·勃郎宁的《我已逝的公爵夫人》。而这种情况下,如果读者认同这位叙述者的价值观,会认为这是可靠叙述。第二种罗生门格局的叙述,文本中也不存在现成的“纠正点”,读者有可能会从相互冲突的几种叙述中推导出事实真相和隐含作者的价值观,从而断定叙述者的不可靠程度。在一些极端的例子中,读者难以推导出确定的隐含作者价值观,也不容易考察叙述者的不可靠性,如罗伯—格里耶的中后期小说等。

书中以卡夫卡《变形记》作为“全局不可靠”叙述的第二种的例子:

叙述者对发生在主人公身上的各种事件没有提出任何解释性评论,叙述者似乎对发

生的奇奇怪怪的事,完全没有能力解释。整个文本无任何纠正点,使文本无法可靠。(第237页)

叙述者因为视野受限,不能理解发生在身上的事件,只说明了叙述者的感知范围或认识能力有限。如果读者能够推导出叙述者与隐含作者明显不同的价值观点,那么这一类不可靠叙述可以归之于第一类叙述人格非常人中^⑤。而如果隐含作者和叙述者同样是困惑的,那么这就是可靠叙述。具体到卡夫卡的小说,它们采用第三人称叙述,叙述者并没现身,因而与隐含作者的距离并不明显,虽然“文本无任何纠正点”,故事世界显得很荒谬、不可理解,但小说中并不存在另外与它冲突的叙述,隐含作者与叙述者一起面对官僚机构的种种荒谬等,并不意味着不可靠。

两类不可靠的第三种区别就在于纠正点是否足够强大,是否能扭转此前的叙述,使读者能够推导出隐含作者真正的价值观点。“全局不可靠”的第三种纠正无力,也与隐含作者的设定或推定有关。此处涉及到作为作者的第二自我的“执行作者”与读者推导出的“归纳作者”之间的裂隙问题。书中以萧也牧短篇小说《我们夫妇之间》为例,先是认为整部小说价值观点是颂扬贫农,纠正了前文“我”没有觉悟时的不可靠叙述,所以文本是可靠的。后来,该篇小说随着舆情突变,成为“文坛头号批判对象”,“这原因,显然是局部不可靠延长的时间太长,太令人信服,最后纠正无力”(第238页)。那么,按照上述体系,这篇小说到底是可靠叙述中的局部不可靠叙述,还是纠正无力的全局不可靠叙述呢?另外,全局不可靠叙述既然被称为“纠正无力”,那么在读者心中已经确立了“正确”的隐含作者的价值观点。而在阅读中,如果前面叙述篇幅很长,有可能使读者更倾向于前面叙述并将其当作隐含作者的价值观点,从而成为可靠叙述。在笔者看来,《我们夫妇之间》命运突变的原因在于,当时人们还没有“隐含作者”的概念,而将读者推导出的“归纳作者”视为作者本人。随着社会形势的变化,读者对《我们夫妇之间》的(隐含)作者的推定发生了变化,从颂扬贫农的价值观点,变成了以“颂扬贫农为假,宣扬小资产阶级思想为真”,从而对其进行上纲上线。而随着时代的发展,如今读者或许会将小说视为当时知识分子真实心态的表现,对前面的叙述有更多的同情,并视为(隐含)作者的价值观点,最后的“觉悟”反而可能会被视为在当时社会形势下不得不做出的画蛇添足的姿态,成为不可靠叙述。

书中以鲁彦的《菊英的出嫁》为例说明纠正无力的变体“纠正过晚”,认为这篇小说叙述者对婚礼的描绘充满感情,最后才指出是“冥婚”,隐含作者则对这种装模作样的冥婚充满悲悯,叙述者和隐含作者价值观点相违背。但在笔者看来,这篇聚焦在母亲身上的第三人称叙述,与隐含作者的价值观点之间并没有特别的距离。小说主题是母女之情,开头只是含糊地写,女儿离开十年了,没在她身边长大,现在女儿已经十七八岁了,母亲为她选了丈夫,并风风光光地出嫁。随后追述女儿小时乖巧可爱,结尾写到她染病不治,读者才知道母亲是为女儿办的冥婚。在聚焦人物母亲心中,女儿一直活着,因而前面的叙述都回避女儿已死这一事实。对婚礼的叙述充满情感也是顺理成章的,读者也像母亲一样认为是真正的婚礼,只有如此,最后的翻转才会令人震惊。作者所说的“纠正过晚”有点类似于结尾的“翻转”,前面的叙述故意似是而非,将读者引向另外的理解,结尾真相大白才会产生意外的效果。但这可否被视为“全局不可靠”?在笔者看来,读者在经历最后“翻转”之后,会重新审视此前的叙述,发现其中的铺垫和反讽,从而修正此前对叙述者价值观点的认识,那么叙述就又变成可靠的了。笔者曾讨论过的“叙述改辙”也与此有关^⑥。

在“局部不可靠”的第三种之下,书中举了电影《一级恐惧》的例子(第241页)。律师的目的

是伸张正义,在价值观上并非不可靠,他只是也像法官一样被骗、被利用,电影从他的视角来讲述故事,没有提供出事实真相,但他的价值观似乎并未与隐含作者相冲突,这只是事实上的不可靠。但作者又称:“可靠性无关‘事实’,而有关文本被解读出来的意义——价值观。”(第239页)这似乎存在着一些矛盾。相比之下,詹姆斯·费伦的发生在事实/事件轴上的“错误报道”和“不充分报道”、发生在价值/判断轴上的“错误判断”和“不充分判断”、发生在知识/感知轴上的“错误解读”和“不充分解读”的动态组合的理论似乎更精细和完备^①。

作者在第四部分第一章提出了与“全文本”相关的“普遍隐含作者”的概念,那么,这个“普遍隐含作者”与“叙述者”的关系是否会影响到对叙述可靠性的认定?本书作者并没有提及,我们可以试着讨论一下。读者推导出“隐含作者”的文本基础,本身就包含着一定的伴随文本(如标题、题词、注释等)。如果读者有意地再去阅读更多的伴随文本(如传记、评论等等),就会推导出“普遍隐含作者”。随后有两种可能:1. 与此前推导出的“隐含作者”不冲突,那么二者是一致的;2. 与此前的“隐含作者”有冲突,又会出现两种情况:(1)对此前的“隐含作者”进行修正,那么最后的“隐含作者”就是“普遍隐含作者”,有可能改变对此前叙述可靠或不可靠的看法;(2)认为这个“普遍隐含作者”只是接近“真实作者”,仍然坚持此前的“隐含作者”,那么就继续维持原来的叙述可靠性的认识。

(四)“底本”与“述本”

《广义叙述学》第二部分第三章曾以“论底本 叙述如何分层”为题发表于《文艺研究》2013年第1期。笔者曾有一篇小文章向作者请教^②。仔细比较本书与此前的论文,主体没有特别的改动,只增加了三节内容,其中最大的变化是“三层次论”,对“底本”进行了进一步的细化:

底本1——材料集合(聚合系的集合,没有情节)

↓(材料选择)

底本2——再现方式集合(已情节化,即故事已形成)

↓(再现方式选择)

述本——述本(上述两种选择的结果,文本化)(第141页)

笔者原来对新“底本”概念的最大困惑就在于读者如何推导、确认作为素材库的底本。这里,作者通过将底本从材料选择和再现方式选择两个方面分成两个部分,试图将原有“底本”概念接纳进来。底本2被视为“大部分叙述学者讨论中的底本”,故事的“来龙去脉”(第141页)。但是,仔细推敲一下,似乎这个底本2也与传统意义上的“底本”不能完全等同。最主要的分歧或许在于,它虽然经过了材料选择,故事已经形成,但它仍是一个包括各种再现形式的素材库。而原底本并不包含形式因素。底本2的“已情节化,即故事已形成”和原“底本”也不同,原“底本”通常是指隐性的事件序列,尽管人们通常以近似于故事的方式把握它,但它仍不是故事。笔者此前的主要困惑,如读者的底本与作者的底本可否同一、不同读者的底本如何整合、读者如何比较底本和述本、如何解释合著或续写作品的底本问题、如何解释非虚构叙述问题等,在补充了“三层次论”之后,似乎还是没能完全消除。新“底本”理论给了我们一种新的解释,但似乎不能完全取代原来的“底本”、“述本”概念。

① Cf. David Herman (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus: Ohio State University Press, 1999.

② Cf. H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- ③ Cf. James Phelan and Peter Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden, MA: Blackwell Pub., 2005.
- ④ Cf. David Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- ⑤ Cf. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid and Jörg Schönert (eds.), *Handbook of Narratology*, Berlin: Walter De Gruyter, 2009.
- ⑥ Cf. Jan Alber and Monika Fludernik (eds.), *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, Columbus: Ohio State University Press, 2010.
- ⑦⑧⑨ James Phelan and Peter Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, p. 46, p. 535, p. 531.
- ⑩ 杰拉德·普林斯:《叙述学词典》,乔国强、李孝弟译,上海译文出版社2011年版,第136页。
- ⑪ H. 伯特·阿波特:《剑桥叙事学导论》(影印版),北京大学出版社2007年版,第12页。
- ⑫ David Herman, James Phelan, Peter Rabinowitz, Brian Richardson and Robyn Warhol (eds.), *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Columbus: Ohio State University Press, 2012, p. 3.
- ⑬⑭ David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London: Routledge, 2010, p. 100, p. 100.
- ⑮ 在《当说者被说的时候》中,作者认为:“现代小说制造‘智力上’不可靠叙述常用的办法是限制叙述者的视界”,并举卡夫卡的《变形记》等作品作为例子,显示出这两种情况之间的界限也并不明确(参见赵毅衡《当说者被说的时候》,四川文艺出版社2013年版,第53页)。
- ⑯ 参见拙著《阿兰·罗伯—格里耶小说叙事话语研究》,巴蜀书社2009年版,第86—97页。
- ⑰ James Phelan, *Living to Tell about It*, Ithaca: Cornell University Press, 2005, pp. 49—53.
- ⑱ 参见拙文《新“底本”的启示与困惑——向赵毅衡教授请教》,载《文艺研究》2013年第11期。

(作者单位 西南交通大学艺术与传播学院)

责任编辑 张颖