

角色、时间与意义：关于自我的“情节”

文一茗

摘要：传统意义上，有关“情节”的探讨，主要围绕文本凝缩之后所得的具体信息，及其可被还原的某种叙述模式。本文基于符号叙述学的视角，将叙述之于自我的意义，视为情节构建及分析的关键，并认为：“情节”构建中的叙述元素，应当同时在“什么”（what）与“如何”（how）两个层面展开，由此为卷入文本的自我（无论是文本的发出者、接收者还是其中的角色）提供一个意义栖居之处。

关键词：情节，角色，时间，意义，自我

Character, Time, and Meaning: The Plot of the Self

Wen Yiming

Abstract: In literary studies, debates over “plot” traditionally centre on the message from the condensed text and its reducible narrative pattern. This paper, adopting a semiotic narratological approach, takes the meaning of the self offered by narrative as the key to an analysis of the plot. It argues that in literary texts, an understanding of the narrative elements in plot construction should be developed from the two dimensions of “what” and “how” to make the text meaningful to the self (regardless of the sender, receiver, or character of the text).

Keywords: plot, character, time, meaning, the self

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202401008

情节（plot）既是撑起一个文本的骨架，也是一个文本的灵魂。因为构

成情节的三大叙述元素——角色、事件与时间，同时在“什么”与“如何”两个层面得以展开。仿佛一张无边无际的意义网络，情节努力地为自己交代一个清晰可见的终结或感知终结的意义方向。叙述学界曾赋予情节（plot）很多定义与相关术语：如 mythos, story, histoire, eventfulness, narratability, emplotment, conflict……情节的情节，令人生畏。本文想通过回归情节构建中最基本的元素——角色、时间与意义，从而探究情节可能被理解的路径。

作为叙述得以展开与接收的基本动力，情节应当从三个维度延展开来：一是传统关注较多的“发生了什么”（what），其中，关键的元素是角色（character）及其卷入的事件（event）；二是当下认知转向中所关注的焦点“如何发生这一切”（how），即角色与事件得以再现的方式；三是上述所有叙述元素为何被理解为一个朝向未来意义向度的符号自我，也就是说，情节得以展开的目的在于，为自我的终结或者暂停赋予某种意义或解释。所以，我们应该从三个层面同时进入情节：角色关于“什么”，事件关注的是“如何”，时间则回答了“为何”。此三者，构成了立体的情节魔方。如此理解情节，意味着将之视为一种立体的意义展开过程，在这一符号化过程中，情节的每个元素都应当同时在“what”与“how”两个层面对读者构成冲击。

由此，本文的探索始于角色与事件之间的意义关联。角色是自我的文本符号化投射。对情节的探索，服务于对角色的意义定位。文学终归是有关“人”的学问，即便是打破以人为中心的视角下的叙述，也最终反指人的自身，并由此进入有别于过去自我的新领域。

一、事件：角色的担当

将“character”强调为“角色”而非“人物”，是因为一个角色需要被理解为一个具备示意能力的拟人格。除了传统叙述中出现的浑圆/平面（round/flat）人物，角色是能够令人实在可感之“人”。角色也可以是童话中的动物、植物、一片云甚或想象的造物。那么，应当如何界定“角色”呢？

要成为一个角色，它只需要为读者呈现一个“自我”的符号，具有能体现自我表述、反思并且与世界形成交流的意义能动性。尽管，这个符号化的“我”可能在文本中并未完全或充实地展示这种话语主体性（比如，一个功能性的平面角色“泄密者”，或者一个面临外在境遇而无能为力的“观察者”）。给出上述定义，是为了突出角色乃符号化的话语能力。唯有如此，才能成为构筑情节的载体。反过来讲，情节必定是角色展示其话语主体性的过程。

传统的角色分类，一般是根据其在文本中呈现的形式样态，如刚才提到的浑圆/平面（round/flat）、主要/次要（major/minor）、动态/静态（dynamic/static）、开放/封闭（open/closed）构建之说。如此划分，固然精准却囿于现象，未能深入解释作为意义单元的角色。如果从其话语主体性及其对文本理解方式之作用而言，角色分类或许可以从更深的意义层面而非构建语法来展开。从符号叙述学的角度出发，我们或许可以得到以下两类角色：意义能力不足者，意义能力充分者。意义能力不足者，即有关该角色的叙述所指向的自我形象，在文本中未能充分展示（不需要或者说不能够），从而未能与读者形成充分的意义交流。反过来，意义能力充分者，在被接收时，应当能够对读者形成明显甚至十分强劲的阐释动力。

而角色的意义能力，往往落实于事件的构筑局面。“冲突”（conflict）一直是学界分析情节的关键词，即角色必须卷入两种对立的力量较量之中，从而形成有一定轮廓感的事件发展样态。此处的“轮廓感”喻指读者能够感知到的文本意义样态（如古典主义美学所推崇的开头、转折、高潮、终结这一整套叙述布局及其对应的叙述策略）。比如，在轮廓感较强的寓言故事中，冲突往往设置为两个对立角色（如善与恶、美与丑、构建与拆毁）之间的对抗；在社会问题故事中，是某个角色与外在环境力量之间的博弈；心理分析故事中，则是轮廓感强弱的不同自我之间的交流与妥协。总之，轮廓感可强可弱，或隐或显，可以是人与人、人与语言、人与时间等。

事件应当被理解为一个有目的的过程——角色意识到自我的某种“缺失”，即自我作为符号的根本属性，并且为此展开应对，如弥补、回归或探寻等，最终以自我的方式为“缺失”命名（赋予意义）。有时，轮廓感会弱化到一种近于“无事之事”（non-events）。浦安迪（Andrew H. Plaks）在分析《红楼梦》时，曾惊奇地发现，以《红楼梦》为代表的中国故事情节，竟然是在“无事之事”的叙述格局中展开的：

古今中外，叙事研究的基本单位都是“事”或者“事件”（event）。如果没有一个个这样的基本“事件”单位，整个叙事就会变成一条既打不断也无法进行分析的“经验流”。然而，研究叙事的基本单位“事件”，并为它下定义，看似容易，其实很难。在西方文学理论中，“事件”似乎是一种“实体”。人们通过观察它在时间之流中的运动，可以认识到人生的存在。与西方文学理论把“事”作为实体的时间化设计相反，中国的叙事传统习惯于把重点或者是放在事与事的交叠处（the overlapping of events）之上，或者是放在“事隙”（the interstitial space

between events) 之上, 或者是放在“无事之事”之上。(浦安迪, 2018, p. 46)

像《红楼梦》这样有着复杂叙述分层的故事(尤其是主层叙述者石头回忆补述并理解的红尘往事), 流连于无尽的游园、茶会、拌嘴, 并在其中得以升华与沉淀。由此可见, 事件的可感知性, 并非我们界定角色意义能力的标尺, 除了上述对《红楼梦》“无事之事”的分析, 那些经典的意识流作品(如《达洛维夫人》《尤利西斯》等), 无不展示出角色如何游走于那无迹可寻的、流动的事件中。与西方文学中的概念相异, “事”在中国的叙事传统里, 并不是一个真正的实体。在中国古代的原型观念里——静与动、体与用、事与无事等——世间万物无一不可以划分成一对对彼此互涵的观念, 然而这种原型却不重视顺时序的直线运动, 却在广袤的空间中循环往复(浦安迪, 2018, p. 47)。这种事件轮廓感扁平的“无事之事”, 在许多后现代主义文学作品, 甚至转换为主动出击, 为自己寻找并承担事件的角色, 从而有力扭转了(亚里士多德在解读悲剧时界定的)为“事件”所挟裹的工具性角色形象。

比如, 以元叙述见长的小说家保罗·奥斯特(Paul Auster)^①, 在其创作的《布鲁克林的荒唐事》(*Brooklyn Follies*)中塑造了一个“写作事件”及卷入其中的群像角色(后现代文学中典型的边缘人物): 在零散、虚无中任由放逐的自我, 将传统意义上的文学事件割裂为看似毫无意义、支离破碎的“荒唐之事”。但是, 这部小说中的荒唐角色为后现代之后的迷茫开辟出某种新的意义方向可能性, 从而有别于史诗中英雄“出走—完成使命—回归”, 即角色承载事件的情节模式。《布鲁克林的荒唐事》中的边缘人物, 体现出一种强大的意义能力或曰自我文本化能力: 向生活主动出击, 为自己主动塑造(而非被动填充)事件, 由此打破了边缘人物因自我放逐而遭遇的意义焦虑与叙述困境。

小说开篇的“我”, 是一个被事件割裂的个体, 与他者剥离了意义关联, 丧失了进入事件的意义条件; 通过第一人称的视角, 这样的角色与读者共享了他对未来事件的不确定性感知。“我在寻找一个清静的地方去死”, 故事开头的第一句话抛出一个自相矛盾的自我符号: 我主动选择了退隐, 主动割

^① 保罗·奥斯特在当代文坛具有相当高的创作活力与影响力。其作品展现出诸多方面, 如对人的自我认知、意义交流方式以及跨符号视域的再现模式等, 对“后现代性叙述”形成相当程度的自省, 提出了新的意义维度与思考方向。

裂了与他人的关联，主动消灭了所有可能发生的事件。但正是这一点，充分展示了角色塑造事件的全部过程和完整的意义能力。如此的离群索居，是为了实现一种事件的可能性，即建立与他人更深的符号关联，并且探索一种截然不同的存在样态，从而，“我”赋予余生某种新的意义。我退隐至众人之外，却记下了有关众人的《人类愚行大全》，目的是让自己快乐，因为“生存大于生活，生存是所有人的生活都加在一起（Existence was bigger than life. It was everyone's life all together）”（奥斯特，2019，p. 115）。“我”有一种强大的叙述本能：“我”要写一本关于他人行为的故事集。在他们的故事中，“我”以双重角色（旁观叙述者与同伴角色）置身其中。写作本身对于“我”而言，是一种建立与他人关联的方式，因为“我”决定了他人事件的可叙述性，并且，在种种有关他人的事件中，“我”既是一种偶然，也是一种不可或缺的必然。可叙述性正体现在与“我”的关联性使自我的某一面得以实在化。这里形成了一个意义回环：“我”退隐/叙述—记录他人的故事—实现我的价值。这构成了情节的冲突，而串联这一回环链条的动力，不是现成的事件，而是叙述本身。写作的绵延与展开，令“我”的写作行为（the act of narration）成为写作事件（the event of narration），从而建立起与他人的身份意义关联。

二、时间的承诺

叙述展开的轨迹，可以总结为从源起到终结。卷入事件的角色，都会呈现出一个时间的意义向度：自我意义化的终结或者暂停。换言之，任何叙述的目的，都是使自我更为明晰地朝向未来，萨特曾言，对自己敞开的的时间维度只有一个，便是未来：人处处遭遇他的规划，他遭遇的只是他的规划。所以，萨特式的自我从未曾回归自身，而是处于不停歇的逃亡之中。因为人的过去和当下都不能给予自身一个可以进入意义的基础。所以，必须为自己搭建一个意义基础，其方法就是将自己投射向未来（毕尔格，2004，p. 157）。

根据柏拉图的“理念”之说，自我对世界的认知呈现为三分图式：理念世界、现实世界与艺术世界。由于理念是绝对与完满本身，所以，理念世界是所有符号再现最终——尽管徒劳——的所指对象。自我经验的现实世界，是理念世界的影子（符号再现）。而艺术世界（广义叙述世界），不过是影子的影子，被真相隔开至无限远方。失去乐园之后的自我，只能根据对自我完满状态的隐约回忆与由此形成的理念，去再现经验世界中的自我缺失。这似

乎道出了文学创作的宿命：情节的展开，似乎不过是沿着三分图式的逆水行舟而已。难怪，世界文学叙述的“源起”，总是被呈现为某种自我的缺失与错位（如《红楼梦》中石头的“无才补天”，古希腊悲剧中关于英雄的不祥神谕，史诗中的生存幻灭等）。事件中的角色诉诸不同的符号，将这种缺失或错位对象化（objectify），而文本末端的“结尾”，不过是单次符号化行为的暂停，并不安地指向自我完满的理念。《红楼梦》中因无才补天而自怨自艾的石头，苦苦哀求僧道二仙助力幻形入世，从“无”入“有”再回归“无”。《海的女儿》则从“无”进入“有”的幻影，再进入永恒。在《海的女儿》中，小美人鱼始于美丽却终化为泡沫。“爱”成为抵制自我有限性的理念的符号。为了追寻“永恒的符号”，美人鱼浮出了水面，进入尘世人间，却发现尘世之爱只是永恒之爱的影子。美人鱼所做的最终选择，不是《红楼梦》中的无解回归，而是通过彻底的自我转换进入永恒本身，文本叙述中的“泡影”可谓意味深长。

在王尔德的《夜莺与玫瑰》中，夜莺是一个十分复杂的角色。如前所述，根据传统角色分类，夜莺是一个静止而平面的功能性角色，代表了某种抽象的品质——比如“爱”的理念本身。然而，夜莺成为真爱之符号的方式，却是波澜起伏的动态过程。也就是说，她是以动态的方式（情节中反复出现“三”之意象：三次寻花、三次被拒、三次歌唱直至死亡等），去诠释静态的意象——这是夜莺这一角色对读者提出的阅读与理解方式的要求。夜莺遭遇“爱”的姿态，是成为绝对的“无我”，即交付自我最好的全部。首先，她毫无保留地献出最美好的歌声（“夜莺”这一角色被命名的由来）——“我会为你献上最美妙的曲子”（I will sing you my sweetest song），从而换取那最红的玫瑰（真爱的理念的符号）。当得知需要奉献更为完全的自我（生命本身）时^①，夜莺选择的是顺从。也就是说，这个故事的情节是夜莺这一角色历经三次自我拆毁，从而换取爱的理念的影子的影子（即真爱—恋人起舞的承诺—红玫瑰）。夜莺自我的符号也经历了三次转换：夜晚的歌声—生命—有情人。只不过，正如世界文学情节图式所示，理念的影子的影子，总是指向自我缺失的更深处——红玫瑰被有情人弃于阴沟。

^① 原文为：If you want a red rose, you must build it out of music by moonlight, and stain it with your own heart's blood. You must sing to me with your breast against a thorn. All night long you must sing to me, and the thorn must pierce your heart, and your life-blood must flow into my veins, and become mine.（如果想要一朵红玫瑰，你就得在月色之下唱歌，并用你的心之血染红花朵。你要用一根花刺抵住你的心，并整夜为我歌唱；花刺将穿透你的心脏，你的生命之血将流进我的血管，成为我的生命之血。）

至此，笔者欲以一个情节极为简单的书信体小说《窄门》（纪德，2015）为例子以说明。该故事所呈现的，是叙述者兼人物“我”（杰罗姆）追忆已故的恋人（表姐阿丽莎）。二人曾在灵与肉、世俗之爱与天国情怀之间苦苦纠结，在追寻通向永恒之道的窄门中，不停推迟但仍最终关闭了实现尘世之恋的通道。若以“角色”“事件”与“时间”为关键词，可将这个故事还原为某种“在推迟中前进”的叙述格局，而推迟的原因，是对符号揭示真相的怀疑。

“我”与阿丽莎的恋情，始于年少的知己之情。两人通过彼此可以更为明晰地认知自我的形象。但“我”与阿丽莎的感情，在某种意义上指向更高的天国之道（最高级的幸福），即“我们的爱”是永恒之爱投射于尘世生命的符号。然而，恋情的命名（婚姻）会戳破这个符号的幻影。如果执守于这个脆弱的符号，将之置于所指对象之上，反而会将后者推至更远方。所以，该故事所隐含的冲突在于符号再现与所指理念之间的对抗。在文本中反复表现为二人即将临近爱情的符号化（表白与确定关系）时，都无一例外地选择推迟并将其演化为更为微妙复杂的符号形态：

她在花园里端。我朝圆点路走去，只见紧紧围着圆点路有丁香、花楸、金雀花和锦带花等灌木，这个季节正好鲜花盛开。我不想远远望见她，或者说不想让她瞧见我走近，便从花园另一侧过去，沿着一条树枝掩护的清幽小径，脚步放得很慢。天空似乎同我一样欢快，暖融融、亮晶晶的，一片纯净。她一定以为我要从另一条花径过去，因此我走到近前，来到她身后，她还没有听见。我站住了……就好像时间也能同我一道停住似的。我心中想道：就是这一刻，也许是最美妙的一刻，它在幸福到来之前，甚至胜过幸福本身……（纪德，2015，p. 99）

因此，随着情节的进一步展开，冲突模式悄无声息地转换为角色与时间的一场竞赛——未来“我”与此种被滞后的无限之间的对抗。在通向永恒之爱的窄门与尘世之恋所承诺的大道之间，自我的出路到底在何方？叙述时间的意义，再次涉入亘古谜题的阐释旋涡之中。无论叙述者“我”的等待，还是阿丽莎的死亡，都未能将之推入那扇窄门。即便是对于选择了自我拆毁的阿丽莎而言，她依然留下（并指定交给“我”的）日记，从而完成了纪德所说的“叙述先行”的艺术家形象：不是原原本本地讲述经历的生活，而是原原本本地经历要去讲述的生活（2015，p. 8）。在临近作为理念的窄门的那一刻，符号再次绕开了自我。

或许，所有的情节构筑都是一种努力，想挣脱过去的羁绊，奔向茫然的未来。在瞥见未来之幻影时，自我才忆及起点；每一步迈向未来的逃亡，都把自己带回到隐约记忆中的原点；指向未来的叙述终结，都在过去找到了最好的回应与慰藉。

三、情节与意义：叙述之外，自我何以安身？

归根到底，叙述是经由某种形式而实现的自我指涉。正如反身代词“自我”（oneself）清晰所示，任何形式的自我指涉，反过来，都将自我作为只能以符号（语言）隐喻的对象。我们所留意的思想史中的主体，从古典时期那个安之若素的自我，滑向现代主体——那个极度自恋，并因此焦虑空虚的孤影。其间运动轨迹是：叙述的重心从自我之外转而指向自我本身，并深入自我之内，涉入后现代的自我迷宫。叙述，不仅在审视自我的行为与诸种符号链接，而更在意我如何感知那个被称作“我”的造物。那么，关于叙述的最大谜题浮出了水面：叙述必须以走出自身之外为动力；或者说，没有符号所承诺的方向——自我的终结，叙述无从展开。由此引发的另一个麻烦在于：自我的内在必定是特殊的存在，而自我表达（叙述化）又必须依附于其基础是作为共性感知的语言符号。语言的承诺终归是苍白的：我们希望通过向自我再现确立自身的独特性与本真性，却总是落入普遍性之中。因为叙述本身，其基础是自我与他者所共有的示意符号。这真令人泄气，从源头上击败了自我设计的所有范式。

作为内部的思维，一定经由外部的语言符号得以塑形与分类。难怪古今学者时常提醒语言的不可靠性，警告人若将思考诉诸语言，会令人陷入茫然，因为“这种经验首先是恐惧的经验，而这一恐惧显然源于赋予日常存在以坚实性和可靠性的一切范畴的失效”（毕尔格，2004，p. 177）。自古以来，我们被告训“道可道，非常道”“太初有道，隐于无形”。这么看来，自我并非叙述文本的主人，而是其符号化过程中的一个器皿。那个自古典浪漫主义（认为作品乃自我示意之结晶）起的自我，不过是一捏就碎的泡影而已。自我依凭于符号化的思维，只能被隔在真知的透明之门外。任何感知于自我而言都在即刻之间遭遇语言符号的转换，这种变形被萨特总结为文学叙述可资利用的优势：感知便被示范性地构造了出来，它最多也就适合放进一本装订好的书（毕尔格，2004，p. 158）。

然而叙述之外，自我似乎无处安身。所以，无处安身的这一境遇，愈发

成为叙述的对象。叙述既是开启，也同时遮蔽了自我。自我总是（也似乎只能）通过叙述，来证明自身存在的合理性。

那么，文学是自我迷失其中，还是找回自己的场所？看来，言说自我注定是一场离心运动，是自我用符号实现出离自身。叙述，证明了自我与语言符号之悖论，而文学，成为对这一认知的最好揭示。任何文学叙述，都指向自我的缺失而非圆满。唯有将自身与世界拉开距离，才能开启自我指涉。而各种指涉的努力，不过服务于一个循环叙述的怪圈：自我进行认知，却无法认识自身及世界。并且，在这一认知怪圈中，自我必然分裂为“说”与“被说”两种存在样态。认知，不过服务于自我渴望认知的诉求。

尽管如此，唯有叙述，才可能将自我置于自身的缺失与苦难之上。正如狄德罗所言：我书写下的思想，就是我。用符号得以文本化的思想，才是自我。我，是叙述这一符号化的过程。“使我成为我的，不是意图、计划，也不是回忆，而只是当下的行动，即写作。”（毕尔格，2004，p. 65）没有一个文本其意义是确定不变的，因为每一次解释都可以解释出一部作品中不同的因素^①。符号与自我的意义关联，在于一种再现式的“无限接近”。

既然语言符号无法告知自身关于对象的真相，那么，文学的使命何在？文学的最大使命不在于向自我告知什么，而在于打破自我习以为常的认知语法，刷新程式化的诸种再现模式；还原如若初见的视角，重新接受并激活世界的意义。因为文学使人明白：我并不能如其所是地还原事物，就如真正的智慧始于敬畏，伟大的文学赋予我认知的幸福感，自我在其中被陌生化了。

由于我不再拥有使自己对世界进行排序的坐标系，所以它觉得一切都仿佛是第一次看见……不是因失去定位而产生的不安，而是身体上无所适从的感觉。与这种感觉结伴而来的，仿佛是有一种不曾相识的幸福临近。仿佛一个新的意义向我开启，它在词语与态度上觉察到了极富含义却又非意欲之含义的东西。（毕尔格，2004，p. 126）

比如，文学向我诉说一棵树时，仿佛我从不知晓“树”为何物。此刻，我与“树”构成霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmansthal）所说的“最充实崇高

^① 赵毅衡（2019，pp. 156 - 163）在论及艺术家主体性的表现方式时，曾指出，艺术的存在，本来就是通过媒介再现出来的违物主体意愿的存在，在任何情况下都不可能是主体意图的直接呈现。艺术作品是人造的对象，同样，艺术家也成为“对象性的人”，不可能称为艺术的绝对创造者。从任何体裁的一部艺术作品，都不可能看到艺术家的全部人格，也不需要看到全部主体性，才能理解作品。就此艺术文本而言，只有这个拟人格才是确实的、必需的。

的在场”。的确，自我符号化时是分裂的：既遭遇外在，又将自身体验为内在。难怪，自我的元化成为当代文学转向中一种广谱的意识。文本的元意识是一种将自我文学化的意义能力，这成为对付空虚的一个审美支点。

元意识本身并不解决自我的谜题，而是将回归自我时的茫然对象化。为了回应“道可道，非常道”之警示，自我主动退隐于语言符号的排列组合游戏之中，从而守护语言符号那苍白的承诺。因为语言符号总是承诺从一般性滑向特殊性，从外部走向内在。

自我明明是残缺不全的，为何时常为空虚与厌倦所扰？自我被以自我为中心的视角之下的符号域欺骗得团团转？当现代主体击破古典自我（将内在与外部置于理所当然的对应秩序之中）之后，将对世界的认知视作服务于自我的目标时，唯一的出路，只剩下叙述中与空虚共存。在写作中，一次又一次地再现孤独与空虚，用欲望符号将之包裹起来。然而，随着现代性的不断推进，文人更多是“强烈体验到自己的存在被自己生活其中的秩序所遮蔽”（毕尔格，2004，p. 124）。意即，被理性程式化，对自我存在构成强制性的叙述干预。再一次地，自我不得不栖居于叙述之中。所以，现代主体叙述图式的悖论在于无法叙述自我。现代性自我表述，将自己构想为一个规划，并最终将自己设计为“它本来就是的自我”。

自我的“真相”是一种未进入叙述编码之前的存在样态。尽管符号是最为根本的自我属性，然而，它却无法借此进入真正的自我。所以，现代文学中弥漫着一种双重自我关涉所持有的焦虑，及由此形成的元意识的思维气质——“作为一切可能的认知依据，以及作为对自我设立的依据之不可靠性的恐惧”（毕尔格，2004，p. 82）。

叙述，似乎成为一个使自我出离自身的离心运动，因为寻求意义的符号化过程，是应对弥漫着焦虑的存在的本能。元自我意识发现了对付“特殊性”的方法，“我被从其思想表达的内容上”引开，被迫进入语言给出的可然性空间，自我迷失在语言中，但同时又未完全失去自己，因为自我“在语言中找到了表达的可能性”。（毕尔格，2004，p. 82）语言符号所承诺的，不过是关于自我的影子的面或点，因为文学史中的符号自我经历着从普遍到特殊、从外到内、从与世界交往到坠入孤独的运动轨迹。到最后，只能拥抱那个说与被说的自我。笛卡尔的“我思故我在”，使自我确凿地建立于认知（知识与原理）的普遍性之上。然而，蒙田《随笔》中那个随丰富经验而变动不居的我，以及帕斯卡尔在《思想录》中对思想之脆弱与人性之空虚所发出的嘲笑，又将自我卷入经验的特殊性。

帕斯卡尔批评笛卡尔时那句“我将自己视作一切的中心”，如使命一般地追求个体特殊性，是自蒙田以来现代性主体的最大动力：服务于一个证明自我存在的设计——“我针对源于自我个体化的威胁而写作”（毕尔格，2004，p. 209），并且，将“自己感知、思考和体验的一切与自我相关涉”。现代性主体是第一人称视角所勾勒的一幅自恋画像。然而，拉康所坚持的心理治疗方式，就是要使接受者在“由自恋占据的我中认清幻想所折射的结果”（p. 81），从而放松对自己的固守与近乎强迫性的专注，进而击破因普遍性（认知与符号）与特殊性（内在）挤压而痛苦不堪的自我。于是，自我明白了：苦难源于自我，不能与自我分离，与世界或他人没有实在的关联，只一味地围着自己转（p. 119）。而自己又是一个循环怪圈，致使叙述不断趋向元化，听凭语言的摆布，希望在叙述中实现自我的放弃。

然而，叙述（尤其是文学）的“自信”似乎在进一步收敛，愈发强烈的文本元意识与受众参与意识，将叙述本身上升为一种人生方式：一方面尝试着在片面化的文本中重温与世界的关联，转向与“你”的共在；另一方面将这一渴求对象化地置于自我的面前。从中，可以依稀听到圣·奥古斯丁的“我对你说”，和德·赛维涅夫人对所爱之人（女儿）敞开心扉的叙述之流中“世界之于我的存在，只是因为我能对你诉说它……她对每一桩小事都感兴趣，因为她在经历它的那一刻就已经知道，她将会将它们告知所爱之人”^①。自我植根于与他人的叙述交流图式之中，通过关涉他人而获得力量。所以，自我必须接着指向过去的叙述（因为叙述都是作为预设的“完成时”）永不停止地向前运动，朝向一种自我新的可能性前进，实现因叙述而存在的另一个我。

文学最大的使命，不在于向自我告知什么，而在于打破自我习以为常的认知语法，还原如若初见的视角，重新拥抱这个世界。

^① 德·赛维涅夫人的自我设计，是通过叙述走出自我，感受到自己是一个为了爱他人而生活的人，并且，由此获得第二个存在维度：她的此时和此在充盈着对女儿的爱。“她对每一桩小事都感兴趣，因为她在经历它的那一刻就已经知道，她将会将它们告知所爱之人（女儿）。”因此，这样的自我“不是笛卡尔的孤独无形的自我，而是感受到自己生活的我，因为对它来说，有他者的存在”。确立一切的重要经历，不依赖于对自我反思式的回归，而是基于同他者的关系。（参见毕尔格，2004，p. 44）

□ 符号与传媒 (28)

引用文献:

奥斯特, 保罗 (2019). 布鲁克林的荒唐事. 北京: 九州出版社.

毕尔格, 彼得 (2004). 主体的退隐 (陈良梅, 夏清, 译). 南京: 南京大学出版社.

纪德, 安德烈 (2015). 窄门 (李玉民, 译). 北京: 中国友谊出版公司.

浦安迪 (2018). 中国叙事学. 北京: 北京大学出版社.

赵毅衡 (2019). 主体部件的出租: 论作品中艺术家主体性的表现方式. 思想战线, 5, 156 - 163.

作者简介:

文一茗, 四川外国语大学教授, 主要研究领域为叙述学、符号学理论、比较文学。

Author:

Wen Yiming, professor of School of English Studies, Sichuan International Studies University.
Her research fields are narratology, semiotics, and comparative literature.

Email: wym1023@163.com