

事件与叙述：叙述分层与 经典叙述学概念框架反思*

伏飞雄**

内容提要：长期以来，经典叙述学或现代叙述学都把俄国形式主义的“法布拉”（素材事件）误读为故事，忽视了该派素材事件与情节（“休热特”）这对概念设置背后的假定：艺术与生活对照，文学史及生活中流传的故事与对这些故事（作为素材）进行重新情节化之循环“陌生化”演化的文学史观。这种错位，也源于经典叙述学建构其概念框架的结构主义理论基础，该理论倡导立足文本本身。无疑，经典叙述学的事件与话语二分，故事、叙述文本、叙述行为等三分，并不构成真正意义的叙述分层逻辑。事件与叙述，应是现代广义叙述学最为基底的概念框架。

关键词：经典叙述学；基本概念框架；事件；叙述；叙述分层

Abstract: Classical Narratology, or modern narratology, has long misread Russian formalism's "fabula" (i.e. material events) as "story", ignoring the hypotheses behind the school's binomial concept of material event and plot ("syuzhet"), that is, the contrast between art and life, and the conception of the history of literature that there is a "Defamiliarization" cyclic evolution between stories spreading in the history and in daily life, and the re-plotting of these stories (only as materials at this time). This misalignment stems from the structuralism foundation of classic narratology in constructing its conceptual framework, which is based on the text itself. Undoubtedly, the dichotomy of story and discourse, or the tripartite of story, text, and narrative in Classical Narratology can not constitute a true logic of narrative stratification. Events and narratives should be a reasonable basic conceptual framework for modern general Narratology.

* [基金项目]：本文为作者主持的重庆市社科规划一般项目“存在、符号与解释”研究（2020YBWX165）阶段性成果。

** [作者简介]：伏飞雄，文学博士，重庆师范大学文学院教授，主要从事解释学、符号学、叙述学、西方文学与文论方向的研究。

Key words: Classic Narratology; basic conceptual framework; event; narrative; narrative stratification

中西学界很少系统反思经典叙述学的基本概念框架。深入梳理会发现,不同理论家设定的基本概念及对其含义的理解,都存在不少差异、混乱甚至错谬。这些混乱与错谬,基本被我国理论界沿袭过来。最明显的,就是关于叙述层次(指概念间的层次,非指叙述者层次)二分与三分的讨论。本文讨论这种二分与三分,希望为叙述理论清理出一个清晰的概念框架,提出一种更有效的叙述分层。

一、故事与话语二分的困境

茨维坦·托多罗夫(Tzvetan Todorov, 1939—2017)率先采用故事与话语二分。他在《叙述的范畴》一文中用故事(histoire)与话语(discours)替代了俄国形式主义者使用的“法布拉”(фабула)与“休热特”(сюжет)^①,批评后者把故事与话语分开,如批评维克托·什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky, 1893—1984)早期把故事看成前文学的材料、非艺术性的要素,认为只有话语才是艺术建构,从而犯了“不把故事当叙述,只把话语当叙述”的错误。在他看来,故事和话语都属于文学作品:“一般说来,文学作品包含两个方面:它同时是故事和话语。它是故事,因为它展现了某种现实,即可能发生的事,从这个角度看,它与现实生活中的人物混合。……但它同时也是话语:它有一个讲故事的叙述者,有一个能感知到叙述者的读者。从这个角度讲,重要的不是被叙述的事件,而是叙述者让我们了解这些事件的方式”(Todorov 125—151)。^②作者也批评了什氏后期认为不可能把事件与对它的叙述安排区分开、认为它们总是一样的看法,认为故事与话语还是有所区别,并从“叙述作为故事”与“叙述作为话语”两个层面做了讨论。

然而,托多罗夫犯了双重错误:既忽视了俄国形式主义情节诗学概念框架背后的假定,也误解了“法布拉”这个概念的含义。他的故事与话语

① 托多罗夫还使用了 fahle 与 sujet 这种音译拼写形式,分别替代这对俄语概念。

② 此汉译由重庆师范大学比较文学与世界文学专业 18 级硕士研究生李明茜提供。

的二分,与俄国形式主义“法布拉”与“休热特”的二分,根本不构成一种对应关系。他的故事概念根本就不对应于“法布拉”。

先来看一下俄国形式主义的情节诗学。的确,该派理论家的不少表述,存在模糊理解“法布拉”(素材事件)与作为情节化结果、偏向内容层面之故事的一面。而且,他们也经常提到文艺史、生活等流传的故事也可以作为情节的素材。就此而言,托多罗夫等后世理论家的误解,并非没有根由。但是,该派最终对这两个概念做了明确的区分。什克洛夫斯基在《情节编构手法与一般风格手法的联系》(1919)一文讨论情节诗学时涉及类似“法布拉”的观念,它属于情节编构艺术所需要的材料(什克洛夫斯基 1994: 27—28)。在《情节的展开和斯特恩的〈项狄传〉》(1920)一文中,他明确解释了“фабула”与“сюжет”这对概念:“人们常常把情节的概念和对事件的描绘,和我提出的按照习惯称为本事的东西混为一谈。实际上,本事只是组成情节的材料。因此,《叶甫盖尼·奥尼金》的情节不是男主人公和达吉雅娜的恋爱故事,而是引入插叙而产生的对这一本事的情节加工……艺术形式是审美需要产生的,而不是从实际生活获得的外来理由解释的”(托多罗夫 38)。情节是根据艺术需要对事件的描述,本事是构成情节的事件性的材料,但故事到底指什么,有些模糊——它似乎指作为材料的本事,从而与素材事件相混。对故事的这种模糊理解,在下面这段文字中有所缓解:“被形式主义者引入的本事(作为‘素材出现’)与情节(作为‘风格出现’)这样明显的对立表明,情节作为故事形式,不是一般地组织‘事件的总和’,而是以加强读者感受的方式来组织,即以阻滞、中断和欺骗的方式把事件组合为情节,使叙述者、读者,甚至作者都可以摆脱‘本来的方式’”(什克洛夫斯基 1928: 220)^①。事件以本来方式(如生活形态)存在,故事是情节化的结果。这种理解,在《故事和小说的构成》(1921)一文中得到印证:“对事件的简单描写,都还不能构成小说(новелла)”(什克洛夫斯基等 11)。这句话强调了情节手段的“陌生化”程度对于小说的重要性,也暗含了对作为素材的事件与作为情节化结果的故事所做的区分。这可从“новелла”一词在俄语中的两种含义看出来:短篇小说或故事。正因为如此,有译者干脆把这个俄语词汉译为“故事”:“对事件的简单描述,还不能使人感觉到是故事”(艾略特等 85)。而作者晚期对“法布拉”的解释,则使其作为素材的事件的含义完全明晰,从而与故事概念完全区分开

① 本文俄语文献及汉译由刘亚丁教授提供。

来：在艺术作品中，本事是缺席的，或者说不可能存在本事，因为本事是事件的原始状态，它只是假定的结构，或者说没有结构——它只是由事件转化而来的结构或结构一分析(杨燕 144—145)。最后，作者早晚期对情节之材料来源的理解，也充分说明了他对素材事件与故事的区别：素材事件既可来自现实生活、作家虚构，也可来自过去文艺作品讲述过的“故事”。最后一点最易引发误解，不过此“故事”不过是新的陌生化的情节手段的材料而已。

同样，Д. В. 托玛舍夫斯基(Д. В. Tomashevsky, 1890—1957)对“法布拉”等概念的解释也存在类似的模糊：“本事被称为作品中容纳的事件总和。情节与本事对立：那些事件，在其联系中被作品所容纳，情节就是读者对此的感知”(托玛舍夫斯基 1925)。但作者在《主题》(1925)一文中对“法布拉”的理解却是明晰的：本事是读者在作品中反推出来的彼此联系的全部事件，指实际发生的事，它们按照事件的自然时间顺序、事实因果关系展开，这种顺序与关系构成本事的“组合动机”，使本事成为一个动机整体，它不受任何安排事件和写人作品方式的制约(情节也由事件构成，但它“遵循事件在作品中出现的顺序和表明事件的材料的连贯”，这种次序构成情节的“自由动机”，使之成为另一种动机整体)(托多罗夫 238—240)。

上文梳理可辨析出俄国形式主义为情节诗学设定的基本概念框架，即作为素材事件、前叙述性的事件，作为事件之情节化结果、偏于内容存在于叙述文本中的故事，以及组织素材事件之艺术手段的情节。也可看出，完全可把“фабула”这个俄语概念汉译为“素材”^①：在汉语学界，“本事”无论是史家用语还是文学批评用语，都指历史上或生活中真实发生过的可考证之事(董守志、唐志强 49—50)，因而用它去汉译这个俄语术语，无法涵盖它所指的虚构事件义，因而不夠确切。不过，这里对故事概念的理解，依然不够准确。其实，故事作为素材事件之情节化结果，是形式与内容的融合体。艾亨鲍姆就强调形式主义者给予形式以完整的意义，认为形式与艺术作品统一的形象是混合在一起的，强调素材也是形式的东西，参与结构(转引自托多罗夫 33—56)。上文梳理尤其表明，在俄国形式主义情节诗学的基本概念框架中，故事与情节并不构成一种叙述分层，真正构成叙述分层的，是在作为素材的事件与作为手段的情节之间：一个是前

① 本文采用了谭君强翻译的“fabula”一词时使用的译名，参见巴尔(3)。

叙述文本形态的存在，一个是叙述文本形态的存在。这种叙述分层的前提，是生活与艺术的对照。这一点，尤其体现在什氏关于生活素材与情节关系的讨论中：现实生活不是情节，不是使用词语的游戏，而是素材，情节是以艺术手段、语言游戏的方式回忆与书写生活；生活是自动化的过程，它遵循自然时间顺序，艺术只存在于艺术作品中，情节是艺术作品中新出现的东西（杨燕 144）。简言之，艺术与生活的对照，才使情节与素材的对照成为可能，从而使情节诗学成为可能。

托多罗夫的故事概念只能对应于俄国形式主义的“故事”而非对应于“法布拉”（素材事件）。他的故事与话语，完全无法构成俄国形式主义素材事件与情节那种意义的叙述分层。这种错位，源于其结构主义理论基础。这种基础促使他立足于文本本身，于是文本内作为叙述内容的故事，尤其作为叙述手段的话语，完全突显出来，而文本外作为素材的事件，则被排除。这是整个经典叙述学的情形。可问题在于，他们偏偏以如此理论基础设定的概念框架去对应俄国形式主义情节诗学设定的概念框架。这种对应，自然使他们无视俄国形式主义提出素材事件与情节这个二项式概念的前提，混淆了他们对素材事件与故事的理解，忽视了素材事件与情节这对概念对于建构现代情节诗学、重建小说艺术史的意义。

然而，有趣的是，托多罗夫在讨论“叙述作为故事”时，也对故事与素材事件做了区分。他认为理想的编年式的时间顺序是对所发生的事件的实际陈述，但故事作为一种惯例，并不存在于事件本身的层面，因为故事中往往不止一个人物，也通常有几条故事线，因而它不需要符合编年式的时间顺序。另外，他按照结构主义方法对故事的“行动逻辑”“人物及其关系”所做的模式分类表明，故事有其艺术构造规则，它已不同于生活中发生的事件。这说明，要讨论故事，还非得与素材事件形成对照。在此意义上，他为经典叙述学设定的基本概念框架即故事与话语，并不能充分有效地支撑其叙述理论建构的逻辑——包括他在内的其他理论家对叙述时间与事件时间差异的讨论，对事件结构与叙述结构的讨论，等等，莫不是以叙述文本内外艺术与生活的对照建构起来的。

其实，“故事”与“话语”这对概念引发的现代叙述理论建构的困境，还不止于此。在托多罗夫那里，故事并不存在，是一种抽象，是阅读中被人感知与概括出来的东西，即类似“故事梗概”的东西（这是他混淆故事与素材事件的另一种表现）。这一点，遭到了 B. H. 史密斯（B. H. Smith 1932—）的解构——体现在他对 S. 查特曼（S. Chatman, 1928—2015）

的“故事”与“话语”这对概念的解构中。查特曼沿袭了亚里士多德的二元论传统与托多罗夫、热奈特等的结构主义叙述学模式,把叙述分为作为内容的故事与作为表达的话语,强调故事相对于话语的独立性,即故事的可转换性:故事属于一个独立的意义层次,可从信息整体中分离出来,不受表达方式的限制,无论用什么媒介表达,讲述的始终是“同一个故事”(Chatman 19)。但史密斯认为,这种说法无法成立,因为它的思想基础,即结构主义的“表层结构”与“深层结构”二元假定站不住脚。这个假定使人们相信存在基本的“灰姑娘故事”这个深层结构,但它不过是一种“故事梗概”,这种“梗概”会因梳理它的人的目的、兴趣等的不同而不同,因而根本就不存在所谓“灰姑娘故事”这一深层结构(Smith 216—219)。作者在考查了世界范围内 300 多个“灰姑娘故事”版本(无法确定最早的故事版本),以及 1 000 多种变形后发现,尽管它们存在某些方面的相似,具有非对称性的联系,但它们的主人公、基本事件、重要的情节转折点、故事表达的意义倾向等似乎是“故事框架”的东西,均有不同程度的差异,它们并不完全属于同一个故事,而是相互独立、平行的故事。简言之,所谓的“灰姑娘故事”统称,只是一个直觉幻象而已。不同版本,都是对灰姑娘故事的一种叙述解释。这表明,故事实在无法独立于话语而存在。本来,查特曼关于任何一个叙述都涉及“叙述什么”与“如何叙述”两个问题的思考,其实是对一个叙述最为简化的理解。但他的失误在于,这个作为叙述对象的“什么”,本应是作为叙述素材的事件,而不是已被叙述化的故事(实为二次叙述)。既然故事已经处于叙述文本层次,它必然已经涉及话语即叙述行为的层面。这一点,无疑为下文展开的对故事、叙述文本、叙述行为的三分式概念框架的反思,提供了启发。

二、事件与叙述二分的合理性

上述讨论,基本肯定了俄国形式主义的“素材事件”与“情节”这对概念作为叙述分层的逻辑优势。然而,这个二项式概念框架,对于现代叙述理论来说,还具有明显的局限:其一,“事件”这一概念的含义还没有得到阐明;其二,“情节”概念显得有些狭隘。这种局限,已在经典叙述学的三分概念框架中得到部分克服。但经典叙述学基本概念的三分,也存在不少混乱甚至错谬。因此,我们对事件与叙述这种二分合理性的讨论,就在对相关三分法的反思中展开。

热拉尔·热奈特(Gérard Genette, 1930—2018)首先提出了三分式的概念框架。他指出,书名“叙述话语”(Discours du récit)似乎暗示只讨论“叙述文本”,但对它的讨论,不可能不涉及对“所叙之事”与“叙述行为”的讨论。因此,他建议用“故事”(histoire)指“所叙之事”(所指,叙述内容),用“叙述文本”指“叙述事件时所说的话”(能指),用“叙述行为”指生产叙述的行为(Genette 1980: 25—27)。这个三分式概念框架始终纠缠着他,10年后又在其“新叙述话语”中做了专门讨论(同上 1983: 13—15)。他认为:(1)他的“故事”与“叙述文本”大致对应于俄国形式主义的“法布拉”与“休热特”,但他的两个概念在表意上比俄语概念、法文翻译更俗易,那一对俄语概念纯属用词不当;(2)但“故事”与“叙述文本”这对概念容易消除语态与语式的区别,容易与本韦尼斯特的“故事”与“话语”这对概念发生混淆;(3)故事、叙述文本、叙述行为这个三分式概念框架更能反映叙述事实的全貌,但它们出现的顺序并不符合纪实、虚构、口头等不同叙述类型的写作过程。最终,他以这三个概念间的关系切入叙述文本的分析,考虑之周,实不多见。但这个概念框架也存在致命局限,他也误读了俄国形式主义的基本概念框架及其背后假定,他的“故事”与“叙述文本”显然不对应于“素材事件”与“情节”,“叙述文本”作为叙述行为的结果,无论如何不等同于作为素材加工形式的情节。他的“叙述话语”极易引发误解,其意不过指“叙述文本”,与托多罗夫的“话语”概念并不同义——他的“叙述行为”才基本对应于托氏的“话语”。关键是,这三个概念完全处于同一个层次:叙述文本是叙述行为的结果,故事属于存在于叙述文本层面的“二次叙述”的事件整体,它们都可统归于“叙述”这一概念名下。如前文所述,与“叙述”相对的,显然是作为叙述素材的“事件”这一概念。无疑,他强调的“叙述文本”概念打上了鲜明的时代烙印,即对文本的强调,但它并不具有理论概念的价值,它已被当代学术作为叙述研究的默认入口。

以上讨论中的最后一点,对什洛米斯·里蒙-基南(Shlomith Rimmon-Kenan, 1942—)的三分法完全适用。他提出的故事(story)、文本(text)、叙述(narration)三分概念,只是把热奈特的 récit(叙述文本)直接改成了表意直白的 text;至于第三个概念,除了英文书写的差异外,含义完全一样,即对“叙述行为”的研究(Rimmon-Kenan 3)。米克·巴尔(Mieke Bal, 1946—)提出的三分式概念,与前两位理论家不完全一样。非常明显,他的文本或叙述文本(narrative text)、故事(story)、素材(fabula)这三个概念(Bal 5—9)具有叙述文本内外对照即生活与艺术对

照的构架。这种对照,明显体现在他提出的“素材”这一概念上。除了这一点,上述“三分法”具有的局限,他基本都有,不再赘述。

至此,可以对本文提出的事件与叙述这个叙述分层做正面的讨论了。

从上文梳理不难看出,不管理论家们使用的概念及其含义有何差异,他们关于叙述的讨论都围绕着事件、故事、情节、叙述这几个核心概念,它们的解释总是相互牵涉。无疑,它们组成了叙述理论的基本概念框架。本文关于事件与叙述这个新的叙述分层构想,也是建立在此框架上的。只是,这几个核心概念还需要进一步澄清。

里蒙-基南明确指出:与未加工、无区别的原材料事件相区别,故事指“被叙述的事件”,它是一种重新构造;被重新构造的,还包括作为事件要素的事件参与者,而故事在文本中既可按事件时间的顺序,也可按照其他时间顺序组织(Rimmon-Kenan 7)。巴尔对素材事件的解释,尤其值得一提(Bal 197)。它指行为者引发或经历的、以事实逻辑或先后时间顺序联系起来的系列事件(事件指“从一种状况向另一种状况的转变”),属于由事件、行为者、时间、地点这些可以描述的成分组成的集合体。在他看来,“事件”这个核心成分,在故事与素材两个层次中的存在是不同的。在故事中,事件以一种区别于先后时间顺序的次序得到安排(这一点他不如里蒙-基南开明),并以特定方式得到描述。在素材中(对虚构叙述而言),事件并没有实际发生,事件的时间也只是一种假定情形,但时间对于素材的连续非常重要,因为它必须可被描述,而素材事件本身则只是读者阅读文本后解释的结果,这种解释受到对文本的初始印象与故事加工的双重影响。其实,被编织在故事中作为素材的系列事件,具有事件逻辑,这种逻辑与人类日常行为的逻辑一致——巴尔特别强调“叙述的素材”与“现实的素材”之间的类似甚至对应关系,正因为如此,我们才可以理解叙述文本中的故事。只不过,素材中的行为者在故事中被个性化了,转变为人物或角色,地点也被赋予不同的特征,成为特定的空间。同时,这几个成分都以不同叙述视点进行选择。

然而,这个假定的事件系列的时间顺序与所叙故事之非线性顺序的差异,也同样受到 B. H. 史密斯的质疑(Smith 216—219)。他认为,小说家写作时构想的事件系列的意象(这些意象携带了各种语言化的观念以及较为生动的真实发生之事、人、地点的记忆),不是结构化的叙述。换言之,这些被构想出来的事件系列,只有经过叙述才具有自己的次序,包括时间顺序与逻辑关系。既然它们不是结构化的叙述,为何需要这个假定

呢？暂且不论这些构想出来的事件系列是否是结构化的叙述，至少有一点可以讨论，阅读文学虚构叙述，是否完全不需要这个假定？事实上，读者阅读文学叙述时，无法做到不参照日常生活事件的时间经验——线性的物理时间顺序，已然成为人类认识世界的基本参照维度。即使阅读心理时间强的文学叙述，也没有办法不参照这种时间经验去不同程度地“还原”被叙述打乱的事件系列，从而理解事件的来龙去脉及整个文本世界。

那么，这个作为素材的事件是否就一定属于未叙述化的、无区别的原材料呢？该问题复杂，有待专文详论，这里只是简析。我们认为，世界主流叙述学界迄今认为它是未叙述化的，这主要源于两个视野局限：（1）把叙述局限于语言或书面叙述中，这些类型预设了“事后”反思性的重述，不少广义符号叙述没有得到重视；（2）完全站在文艺之于生活的艺术特异性角度看待叙述，未站在生活的立场看待生活本身，忽视了日常生活中的叙述现象与类型。赵毅衡的“最简文本”定义——文本是符号组合成“合一的表意结合”（赵毅衡 2017：119），他的最简叙述定义——“任何符号组合，只要再现卷入人物的情节，即故事，就是叙述”（同上 2013：139），启示我们：人类社会化活动已经属于一种文本形态，而且不少活动已经属于一种叙述文本的形态。事件在作家头脑中被构思时，已然处于言语符号的叙述编织中，尽管可能是片段性的、无声言语的、未定型的。此时作家既是叙述信息的发出者，也是叙述的接收者、解释者。发生在日常生活中的事件被某人看到或被观察时，显然处于一种演示叙述中，不管事件当事人是否有意做给别人看。推而广之，人类不少日常生活形式都可看成一种叙述类型。法国当代著名“日常生活哲学”思想家亨利·列菲伏尔（Henri Lefebvre, 1901—1991）反对传统戏剧模式对日常生活的表现，认为它使用楷模、情境、情节一致等方式“超越”了日常生活，以过滤掉日常生活中的杂质、给日常生活加入高尚、庄严外观的方式“升华”了日常生活，以沿着一条连续的线和固定的模式“安排”了日常生活，以形而上学或宗教的规范从外部批判日常生活，相反，布莱希特的史诗剧并不提纯日常生活，却厘清了日常生活的矛盾（列菲伏尔 20—21）。这无疑启示我们，日常生活本身的特点长期以来被文学叙述、生活与艺术二元对立的思维等遮蔽了，它具有自身的结构形态，而且远远比文学叙述复杂与真实。美国社会学家、“符号互动论”代表人物欧文·戈夫曼（Erving Goffman, 1922—1982）从戏剧舞台表演原理出发，把人际互动性的日常生活行为看成一种戏剧性的表演：“可这样定义‘表演’：某特定参与者在某特定场合，以任何

方式对其他参与者施加影响的所有行为”(Goffman 15)。这个宽泛定义基于两点认识:人在社会生活中总在扮演各种社会角色,呈现面具化的、社会性的自我;人类的社会行为具有互动性,在互动过程中,既有表演者,也有参与者与观众。以理查·谢克纳(Richard Schechner, 1934—)为代表的西方人类表演学派,则把表演扩展到了几乎所有人类日常生活中:人的存在即行动,如果有人有意无意展示行动,有观众观看、解释,就构成了表演(转引自孙惠柱 3—4)。如此看来,人类日常生活中互动性的行为过程或事件,都可以看成演示类叙述。

不过,不同于人们写作时多从观察者、反思者的角度对事件进行叙述,日常生活事件多呈现为一种“自在叙述”。日常生活中,人们往往被生活之流裹挟,难以做到作家写作时对所叙事件的集中观察与反思,“作家在思考,而不是被动接受日常生活”(列菲伏尔 98)。而且,生活事件的意义,可能并非行为者即时的体验,正如社会现象学家舒茨对鲜活体验的意义脉络与观察者、解释者的意义脉络所做的区分:后者属于具有条理的观察之脉络,甚至使用了理念型系统,它们借由体验根基对意义结构进行重组,对生活进行重新解释,从而使社会世界的整体展现在全然不同的观点中(舒茨 9—11)。同时,在他看来,“只有已完成的行动才可被反省到,而非进行中的行动”(同上 83)。这种严格意义的现象学理解,也有其局限。生活事件被体验时的意义也具有一种价值,体验过程也并非完全没有反思与经验式预见。这个体验过程与人们阅读文学故事的“可追踪性”过程类似,不到结局,无法确知走向。另外,与文学叙述文本相比,日常生活事件叙述或构思时的事件叙述可能具有片段化、碎片化、“无主题变奏”、自我解释等特点。但这不影响它们已经是某种结构化的叙述文本形式的判断。正因为如此,前文才提示说,文学文本叙述化的故事,是素材事件的“二次叙述”。

自此,可以这样总结事件与叙述这个叙述分层模式:作为素材的日常生活事件与纯粹虚构的事件本身可能已是一种叙述形式,理论上说,它们容纳了无限的事件,包括与事件相关的行为者、时间、地点或场景等因素,甚至情节因素、种种或粗糙或复杂的叙述形式,它们都是文学叙述文本这种特定形式的“二次叙述”可最大限度选择的素材。无论是文学叙述文本形式,还是日常生活事件叙述形式,或纯粹虚构事件的叙述形式,都是“述本”,后两者相对于前者,逻辑上或时间上,可先于也可后于前者出现。这个分层模式不用“事件”与“情节”这对概念,因为从理论概念的解释力来

说,“情节”显然不如“叙述”这一概念。情节只是事件叙述的一种动力,一种核心形式,甚或一种广义内容性的存在。就像我们在“叙述”这一概念之下具体探讨叙述行为、叙述主体等一样,“情节”属于叙述范畴之下的二级概念。

引用作品[Works Cited]:

- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd ed. Toronto: U of Toronto P, 1997.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell UP, 1978.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans., Jane E. Lewin. New York: Cornell UP, 1980.
- . *Narrative Discourse Revisited*. Trans., Jane E. Lewin. New York: Cornell UP, 1983.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Nooks, 1959.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London and New York, Routledge, 2005.
- Smith, B. H. “Narrative Versions, Narrative Theories.” *Critical Inquiry* Autumn (1980): 216–219.
- Todorov, Tzvetan. “Les catégories du récit littéraire.” *Communications* 8 (1966): 125–151.
- 阿尔弗雷德·舒茨:《社会世界的意义构成》,游宗祺译,北京:商务印书馆,2012年。
- 茨维坦·托多罗夫编选:《俄苏形式主义文论选》,蔡鸿滨译,北京:中国社会科学出版社,1989年。
- 董守志、唐志强:“本事考”,《兰台世界》,2015年第33期,第49—50页。
- 亨利·列菲伏尔:《日常生活批判》(第一卷),叶齐茂、倪晓晖译,北京:社会科学文献出版社,2018年。
- 米克·巴尔:《叙述学:叙事理论导论》,谭君强译,北京:社会科学出版社,2003年。
- 乔·艾略特等著,《小说的艺术》,张玲等译,北京:社会科学文献出版社,1999年。
- 孙惠柱主编:《人类表演学系列:谢克纳专辑》,北京:文化艺术出版社,2010年。
- 维·什克洛夫斯基:《列·托尔斯泰长篇小说〈战争与和平〉的素材和风格》,莫斯科:联邦出版社,1928年。
- 一:《散文理论》,刘宗次译,南昌:百花洲文艺出版社,1994年。

维·什克洛夫斯基等著：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，北京：三联书店，1989 年。

杨燕：《什克洛夫斯基诗学研究》，北京：社会科学文献出版社，2016 年。

Б.Б.托玛舍夫斯基：《文学理论·诗学》，莫斯科、列宁格勒：国家出版社，1925 年。

赵毅衡：“演示叙述：一个符号学分析”，《文学评论》，2013 年第 1 期，第 139—144 页。

—：《哲学符号学：意义世界的形成》，成都：四川大学出版社，2017 年。