

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。^①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。^[1]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,传统中国文人视为小道,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避免的代价。

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(层掙),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”。^[2]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”

^①John 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，知道他从梦中惊醒，我们才知道故事说到现在是一个梦境。^[3]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，^[4]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有三个层次，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，有约五分之二篇幅，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，^[2]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。^[5]

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”。^①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他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。”^[6]

西方小说中，尤其是18世纪或18世纪风味的小説，这种多重分层中的直接引语，一样常有。《呼啸山庄》，第一人称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

①Jaroslav 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”。^[4]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。^[3]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纹章,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,其中有个角色也是作家,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)”。^[2]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。^[7]笔者觉得没有必要卷入这层意义,因此建议英译 *transgression*。^①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”。^[8]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”,这却不应当是空空道人能

^①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。^①

电影《像鸡毛一样飞》中，失意诗人欧阳云飞在一个偶然的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》。^[9]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，^[11]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：如果上层次人物侵入下层次，时间上需要跨越到先前；而在下层次入侵上层次，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

^①这是2010届博士生谭梦聪举的例子，特此致谢。

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”。^[8]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。^[11]

也正因为文字记录性叙述的分层之间有这样的一个时间跨度，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、比赛中最容易出现在，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：波兰德娄的《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

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示式地展开。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”。^[12]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。”^[12]

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?如果他不给自己刮脸,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。

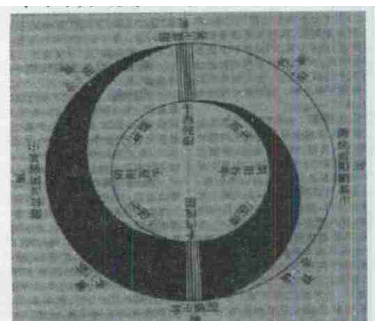


但是怪圈不同,“蛇吞尾”是一种同层次运动,而怪圈涉及一个上升或下降的层次间运动,层次都是有边界的,超出层次就走向另一个层次。如果成功地越出边界走到另一个层次,但是再走下去依然回到原来层次,这种“跨层无限循环”,最早体现在中国的阴阳太极图上,可看出这与“蛇吞尾”的根本性不同:它是

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。

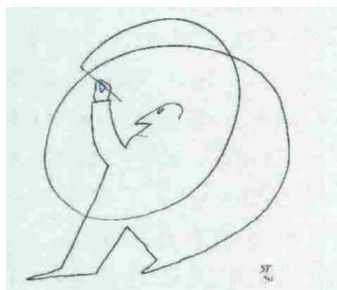
但是霍夫斯塔特为之写了两本书的怪圈理论,实际上更易于用于太极图来理解。在《我是一个怪圈》中,他这样解释:“当我说‘怪圈’,我心里想的是另一个意思——一个不如此具体,更为不可捉摸的念头。我称为‘怪圈’的,请注意,不是一个物理的圈,而是一个抽象的圈,在这个圈中,在一连串的构成回旋的各阶段中,有一个从一层抽象到另一层抽象(或者说,从一层结构到另一层结构)的转换,感觉就像是在分层(hierarchy)中上行,但是连续的上行只是升到一个封闭的循环中。这样,虽然我们从一个意义上说越走离源头越远,结果使人大吃一惊的是我们又回到原处。简单地讲,一个怪圈,就是一个跨层次的反馈圈。”^[13]

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。

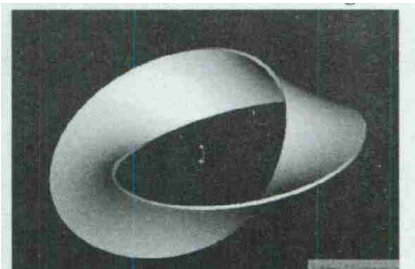
六、叙述的回旋跨层

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。^[14]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。^[10]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《堂吉珂德》。应当说《堂吉珂德》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》。^[6]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》尚有一个更明确的回旋超叙述: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。鹈斋抽到“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,敬敷向鹈斋“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》的敬敷和鹈斋这两个人物,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;鹈斋读的书,写到鹈斋读这本书。

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》。^①《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。”^[15](上册 P61)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

①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=907,2013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”^[15](上册 P6),他就请一个摩尔人作翻译,把《唐吉诃德·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》。^①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,仿佛突然得到了天后,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《唐吉诃德》、《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 LASHLINE.The Problem of Impossible Fiction[J].Style,1995,(Issue 2):131;129.
- [11] WILLIAM NELLER.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.唐吉诃德[M].人民文学出版社,1995.61.

[责任编辑 周玉林]

①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