

叙述者越自限,叙述越精彩

赵宝明

摘要:叙述者作为叙述信息的发送者,在原则上无所不知、无所不见,但却存在这样一条悖论性的规律:叙述者越自限,叙述越精彩。叙述者的权威自限是现代小说的普遍特征,叙述者自限的方式花样繁多,收到的效果也各不相同。叙述者由全知转向自限的趋势,是伴随着现代意识的觉醒而发生的。中国禅宗早就发现,在传达真理方面“不说”是比“说”更有效的方式,禅宗公案中很少宣讲禅理,往往以棒打雷喝、沉默机锋传达佛理、启悟学人。

关键词:叙述者;权威自限;语言转向;含混;禅宗

Abstract: As a sender of narrative information, narrator is theoretically omniscient, while paradoxically the more limited narrator is, the more enticing narrative will be. Self-limitation of narrator's authority is a common for modern fictions. A narrator has many ways to confine himself/herself, which can achieve different effects. The trend from omniscience to self-limitation of the narrator occurs with modern consciousness. Chinese Zen realizes that saying nothing is more effective than saying everything. There is less Zen koans to preach Zen, more about enlightening the disciples by beating, trumpeting and keeping silent.

Key words: narrator; self-limitation of authority; linguistic turn; ambiguity; Zen

作者简介:赵宝明,四川大学文学与新闻学院符号学与传媒学研究所助理研究员,主要研究方向:禅宗诗学、元叙述。本文为国家社科基金重大招标项目“当今中国文化现状与发展的符号学研究”(13&ZD123)的阶段性成果。电子邮箱:zhaobaoming89@163.com

DOI:10.16234/j.cnki.cn31-1694/i.2016.02.005

一、叙述者的意义与角色转换

在小说叙述学中,“叙述主体(而非真实作者)才是小说文本信息的源头”(文一茗 63)叙述者正是叙述主体的最主要组成部分。叙述文本必有叙述者:不论是以人物的方式在文本中现身,还是从文本中推导出的一个人格,亦或是作为一个框架存在。故事在被叙述之前只是一堆碎片,叙述者是故事的组织者和控制者。叙述者的叙述行为像一个泥塑师傅,把一堆烂泥捏合成有时间与意义向度的事件。我们所见到的叙述文本全部是叙述者的话语呈现,没有其他人说话的余地,即使是人物的直接引语,也是叙

述者引用、作者记录下来的。赵毅衡有一个形象的说法,“是作者‘偷听’到这个叙述者讲的故事,写到纸上成为叙述文本”(1994: 25)。因此在原则上,叙述者对故事无所不知、无所不见,像上帝一样临驾于叙述文本这块飞地之上。

叙述者是首次叙述的承担者,即把底本中漂浮在尘埃中的故事碎片组织成有人物参与和情节变化的成熟文本。可以说,在叙述文本的组成方式上,叙述者有无限的权利,可以为所欲为。即使叙述者是隐身的,但依然像隐藏在银幕背后操纵皮影的师傅一样,在透露着人物的信息,讲述着故事的进展。正如赵毅衡所说“从叙述文本形成的角度说,任何叙述都是叙述主体选择经验材料,加以特殊安排才得以形成,叙述者有权力决定叙述文本讲什么,如何讲。”(2013: 92)与权利对应的是责任,那么对于读者来说,是否可以要求叙述者为故事精彩与否负责?因为在二次叙述中,就是读者分裂出第二人格充当接收者来聆听叙述者讲故事。当然对于小说这样的虚构叙述来说,作为读者我们不能向叙述者讨要一个说法,因为彼此被框架隔开在两个不同的世界中。但是叙述者作为小说中一个极为重要的形式要素,显然与叙述精彩与否密切相关,读者完全可以为叙述者这一角色设置问责作者。

在传统叙事中,叙述者毫不客气,充分利用自己对故事全知的权力,上知天文,下晓地理,前世今生、因果果报,全在叙述者的掌握之中。叙述者还充分发挥自己的评论职能,时不时跳出来站在道德高地对人物评头论足,或者对叙述接收者来一通说教。叙述者像一个历尽世事变迁和人情冷暖的老人,见多识广又颇具权威,经验阅历丰富又占据着道德高地;叙述接收者在其面前就像一个涉世未深的天真孩童,扬起幼稚的面庞,睁大惊奇的眼睛,神游前世今生、古往今来、纵横跨越的故事世界,不会挑战叙述者的权威,也不会嫌弃叙述者透露信息太多。叙述者的强势使得叙述接收者几无选择的余地,久而久之叙述者的慷慨与博学造就了读者的懒惰与被动。一般的读者常常思索和问询的问题是“后来呢?”,注意力集中于叙述文本所指向的故事层次,很少跳出所指关注文本的话语层次,二次叙述能力得不到更好的锻炼。

传统叙述中叙述者的角色定位,使得叙述者在形式上具有某些一致的表现。首先,叙述者隐身,对于全知全能的上帝来说,隐身是必要和合理的,在《圣经》中耶和華最多是向以色列的先知们显现神迹。叙述者隐身,就给了其穿越时间和空间跨度、自由出入人物内心的便利。其次,叙述者采用全知视角从故事外观察并呈现其感知,叙述者所知所见远远大于故事中的人物,即全知叙述者外聚焦,热奈特称之为“零度聚焦”,这是现代之

前叙述文本中叙述者的普遍特点。不论是在史诗、戏剧还是小说中,不论是在中国还是西方,可以说19世纪之前几乎没有第一人称小说,也几乎没有采用有限视角进行叙述的。

于是,传统叙事呈现出这样的特点:故事起始、发展、高潮清楚了,且无一例外都有一个封闭性的结局;人物的外在形象、内心活动,在文本中全面呈现,并且其前世、今生与来生,因缘际会,报应不爽;叙述基本可靠,隐含作者与叙述者合一,二者几乎没有距离。究其原因,其一应该是受历史叙事的影响。历史叙事是为了使纷乱零散的历史事件呈现一定的规律,作为后世的借鉴,司马迁写《史记》的恢宏志向就是“究天人之际,通古今之变,成一家之言”(司马迁 2735),因此行吟诗人或者史官都要努力给无规律的偶然现象找出规律,为自然界的奇幻异端构造一个发送者,对历史人物的遭际加以因果报的解释。以史为鉴,以史为证,历史叙事文本所呈现的叙述者全知而权威。其二是源自宗教、伦理规范作为意识形态这个超级元语言对叙述者的设定:叙述作为人类文化构成的重要方式,很早就承担起了“经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗”(孔颖达 10)的任务。叙述成为劝喻、警示世人弃恶扬善、洁身自好的说教工具和展示宗教、伦理意义的道德牌坊,因此一个封闭性的报应分明的结局是不可或缺的。叙述者与隐含作者都顺服于强大的宗教伦理的指挥棒,在叙述中以合一的语调对叙述接收者说教。俄狄浦斯王的宿命、唐玄宗与杨玉环的生死恩怨,都在西方与中国的传统文艺作品中以这样的方式进行了叙述。

时移世易,传统叙事中叙述者的稳定状态在现代小说中得到了颠覆性的改变:在现代小说中叙述者一路堕落,由无所不知、志得意满的神降格到农民、手工业者、商贩、妓女等市井小人,甚至降格到傻笨愚痴之徒。叙述者有的文化水平很低,没有能力进行叙述和评论;或者小气、冷酷、神秘,叙述局限于某个人物的经验感知,不愿意透露多余的信息,也不愿意展示自己的情感;甚至有的小说叙述者蠢笨痴傻,智力明显低于故事中的主人公,对故事的组织和梳理明显无能为力,只是把自己所见所闻、直觉和盘托出,把组织故事、寻找原因的任务抛给二次叙述。

总体来说,现代小说中的叙述者不再那么慷慨和权威,叙述主体开始分化,叙述者只透露底本中的一部分情节,其情感和道德趋向也大多不再与隐含作者合一。叙述者与隐含作者的距离甚至远远大于叙述接收者与隐含读者的距离,形成不对称格局。不可靠叙述增多,开放结局几乎成为常态,扣住主要情节隐忍不发来设置悬念也成为叙述者的惯用伎俩。

叙述者的权威自限成为现代小说、电影、戏剧等叙述文本的常用技法,毫无疑问这也是现代小说普遍比传统小说精彩的主要原因。应该欣喜的

是叙述者智商和权威的下降、叙述者叙述能力的“不足”，与之伴随的必然是叙述接收者的成长、读者二次叙述能力的提高。叙述接收者不再忍受叙述者与隐合作者居高临下的说教，读者也不再满意絮絮叨叨、死气沉沉的全盘讲述，含混、思考、悬念、对话已经成为现代叙述交流的美学取向。

二、叙述者权威自限的方式与效果

（一）叙述者现身 作为故事中的一个人物讲述故事

叙述者要实现自我限制，第一步就是要从上帝降格到凡人，把自己从叙述文本这块飞地的全权总督放逐到故事中的一个人物。作为人物的叙述者就不得不局限于这个人物的意识，以该人物的身份、目光、语言等来感知、传达故事。尽管叙述者依然可以采用其他人物的视角，可以直接引用其他人物的语言，但是总体上，叙述者现身必然失去对故事全知的权力和自由。

叙述者从无所不知的权威之神降格为局限于固定身份、目光、语言、意识的平凡人，就无法像幽灵一样漂浮于故事之外，而是以故事参与者的身份向叙述接收者娓娓道来，语言更有质地感，故事显得更加真切和客观。这无疑是现代小说中第一人称叙述增多并赢得读者青睐的一个重要原因。更重要的是，叙述者身份降格为人，失去了高高在上的权威感，叙述接收者在叙述交流中就赢得了平等对话的权利，避免了被强行设置的命运，这就实现了巴赫金所推崇的“对话”。“巴赫金(Mikhail Bakhtin)反对文学写作中那种中心化、强制性的‘权威话语’，转而推崇一种民主化、多元化的‘对话’格局。”(李林俐 261)从符号学的角度来讲，叙述文本这一符号组合的表意过程就是一种交流“从文本本身的‘意义’(如阐释学者们，比如赫许所坚持的那样)到被悟出的‘意义’(如后结构主义者所解构而得的那样)，是叙述者的‘建构’与受述者的‘解构’不断交锋的过程。”(文一茗 63)叙述者的自限大大降低了叙述主体预设入作品的解读模式，叙述接收者就赢得了自由解读、民主对话的机会，这无疑更符合现代社会追求民主、自由的精神。约翰·福尔斯敏感地体悟到这一点，其《法国中尉的女人》中的叙述者自我陈词“已经改变的是，我们不再是维多利亚时代之神的形象：无所不知、发号施令；而是新的神学时代之神的形象：我们的第一原则是自由，而不是权威。”(98)叙述者权威的下降，确实给了叙述交流过程和叙述接收者更多的自由。

另外，叙述者从隐身转向现身，在故事中以一个大写的“我”的身份进

行言说,也是凸显自我、张扬个性的时代精神的体现。正如申洁玲所说:“第一人称小说的人物叙述使现代的个体获得了以自己的名义言说的机会,尤其是使那些看起来不具备叙述能力的社会底层人物获得了以自己的名义叙述的形式,体现了对个人、个性、情感的尊重,体现了个人价值的全面提升。”(2005:167)

正是由于这些原因,第一人称现身叙述赢得广大作者和读者的青睐。从西方《鲁宾逊漂流记》《茶花女》等大批第一人称小说到中国五四时期第一人称小说的井喷,强有力地说明第一人称叙述者增多确实是现代小说的一大特征。以中国现代小说家中最具有代表性的鲁迅为例,其《呐喊》《彷徨》两个集中收录的25篇小说中,第一人称小说就有10篇之多,《狂人日记》《孔乙己》《孤独者》《伤逝》等名篇都是第一人称小说。

“‘第一人称’述法又分为主要人物叙述、配角叙述、旁观者叙述、独白以及辗转第一人称叙述(‘要用另一人引出述小说的人来’)。”(申洁玲2007:186)无论采用主角叙述还是配角叙述,现代小说家更喜欢选择一些文化程度不高、几乎不具备叙述能力的人物做叙述者,这样为叙述者实现自限在逻辑上赢得合理性。王统照的《湖畔儿语》近似于辗转第一人称叙述,由“我”引出另一个叙述者小顺向“我”讲述他们家的贫苦状况。小顺是一个孩子,从小顺零零碎碎的叙述中,叙述接收者才明白小顺的父亲做铁匠根本无法养活全家,只能很晚回家,让妻子在家出卖肉体。这样的不可靠的叙述,使读者对劳苦人民悲惨窘境的感受相隔近一个世纪依然真切如斯。鲁迅的《孔乙己》选用冷漠卑微的次要人物——酒馆的小伙计做叙述者,最后一句含糊的“孔乙己大约的确死了”成为了这部短篇小说中最值得玩味的句子之一。“大约的确”,仅仅这几个字就标明了这篇小说的现代特征,传统小说的叙述者在结局这样重要的情节上是不会马虎的。正如美国叙述学家西蒙·查特曼在福克纳小说中所发现的“像‘可能’、‘或许’、‘大概’、‘似乎是’、‘仿佛’、‘不管是因为A还是因为B’之类词语的使用,与其说在福克纳小说中是一种癖好,毋宁说它们强调了人为决定之无理性和动机之不确定性。”(213)不管是强调什么,“可能”、“或许”这些模糊不明的词在现代小说中关键情节出现的频率绝对要高于传统小说,现代小说的叙述者成为人物之后,失去了上帝那样知晓一切的能力和不容置疑的权威口吻。

福克纳的《献给艾米丽的玫瑰花》以另一种方式实现了叙述者的自限,叙述者“我们”应该是镇上一群傻笨而爱看热闹的居民。“我们”观察了艾米丽小姐几十年,发现了一系列的蹊跷,但是直到她死去,“我们”才发现艾米丽小姐在40年前毒杀了她的男友。叙述者扣住主要情节隐忍不

发,在故事中设置了迷人的诱饵,促使读者满怀好奇心一层层剥开洋葱,故事因此精彩而张力十足。这种技巧在福克纳的前辈爱伦·坡的小说中很早就得到了运用。他的《黑猫》中,变态残忍的叙述者“我”虐杀了一只黑猫,挖掉了猫的眼睛,后来又疯狂地杀死了妻子,将其密封在地窖的墙壁中。等到警察来临,墙壁中的嘶叫吸引了警察的注意。最后一刻才揭示这是黑猫的复仇计划。

这种叙述者自限以设置悬疑的技法常见于侦探小说中。柯南·道尔著名的侦探小说《福尔摩斯探案集》,以次要人物华生医生为叙述者,以“我”的口吻叙述了福尔摩斯的神秘莫测。在以精彩刺激的断案过程吸引读者的同时,叙述接收者同华生医生一样,作为平凡人欣赏了神探福尔摩斯的出神入化,因此这种叙述者自限也是凸显英雄人物的便利手段。在麦尔维尔的《白鲸》中,此技巧也得到了完美的运用,次要人物——小船员以爱玛利以故事经历者的身份仰视着亚哈船长的诡秘莫测,最终揭示了其复仇的秘密。

(二) 采用固定人物视角,尤其是智力低下的人物视角

叙述的加工过程是叙述者提供声音,视角人物提供经验,二者合作呈现叙述世界的状况。叙述者现身,视角人物自然是当时经历故事的那个“我”。那么在传统的隐身全知叙事中,有没有视角人物?答案是肯定的,不仅有,而且视角人物相当多。在叙述文本中,叙述者不可或缺,视角人物也必不可少。《红楼梦》有400多个人物,也差不多有几百个视角人物。由此可见,所谓的全知视角,并不是绝对意义上的全知,只是在传统叙事中,叙述者太过全知全能,可以自由攫取每个人物的视野感知,任意进入每个人物的内心,视角人物自由转换,人物感知范围任意呈现,从而给人以全知的假象,不过也几近于全知。

同样,在现代小说中你会发现这种现象也发生了改变,叙述者逐渐失去了自由变换人物视角的特权,转而把自己的叙述局限于某个或者某几个固定人物的感知范围,不再随时转换视野和自由进入人物内心。这在福楼拜和亨利·詹姆斯的小说中最早得到了实践。福楼拜的名著《包法利夫人》的叙述者基本上是隐身的第三人称叙述,但是叙述者不再像巴尔扎克小说中那样自由穿梭于几乎每个人物的所见所感。小说全篇局限于包法利夫妇二人的经验范围,这样的安排产生了相当精彩的表达效果。比如爱玛第一次进入永镇的居所时的感受:“爱玛一进门道,就觉得冰冷的石灰,好像湿布一样,落在她的肩头。”(90)叙述者与人物视角的完美配合,使得叙述接收者和人物一样感同身受,真切至极。

美国著名的心理分析小说家亨利·詹姆斯认为,在小说中“限制性的

原则显得尤为必要”:“詹姆斯提出,在小说中,将视角局限于单一的‘意识中心’,是完美形式的一个基本要求。”(米勒 36)他将《战争与和平》、《三个火枪手》和《纽可姆一家》等隐身全知视角的小说称为“松散肿胀的庞大怪物”,而将有限人物视角小说称为“深呼吸式的简练和有机形式”,可见他认为限制人物视角可以使小说简练、优美。他的《金碗》,主要以意大利王子和玛吉为意识中心进行聚焦,完成故事的讲述。《专使》以特雷泽的视点扫描故事。

叙述者局限于固定人物视角而失去自由利用人物感知的权力,这对小说创作者来说是一种挑战。不过现代小说作家似乎热衷于这样的挑战,傻子、白痴、癡狂症患者这样智商低下的视角人物在一段时间成为作家们喜欢选择的对象。福克纳《喧哗与骚动》中第一部分以智商只有3岁的班吉作为视角人物;莫言《透明的红萝卜》全篇充满了智力低下的黑孩梦幻般神奇的知觉;阿来《尘埃落定》以麦其土司家的傻子少爷为角心人物叙述土司家族的变迁。叙述者局限于智力低下的视角人物的感知范围,所呈现的就是一个异常而梦幻的世界,给读者一种新鲜而持续的阅读感受,这就是什克洛夫斯基所说的“陌生化”。局限于智力低下的视角人物的所见所感,世界是纯粹的直觉和颠倒的幻象,故事是零碎的片段和割裂的情节(或许这个世界比现实世界更真实)。叙述文本呈现的或许只是底本的碎片,需要叙述接收者从“陌生化”的叙述里建构起一个世界,组织起一个故事,这也正是现代读者所需要的,他们对这一任务充满了兴奋和热情。

需要说明的是,人物视角并非一定是某个现身的人物的视角,隐身叙述者也可以严格地用自己的视角呈现从某个角度所见到的人和事。这就是热奈特所谓的“外视角”,即叙述者比人物知道得要少,叙述者只是单纯客观地记录下其所见,没有评论,没有人物心理展示,没有丰满的圆型人物,也没有完整的故事情节。鲁迅的《药》就是由4个分裂的场景粘贴而成:华老栓取人血馒头、华小栓吃人血馒头、康大叔谈论夏家不肖子、华大妈和夏四奶奶去上坟,中间甚至连起承转合的过渡词也没有。《示众》更是以一个剖面的形式从一个点辐射到周围的许多点,展示了这些分布的点即一群围观与被围观的人的情态。

罗兰·巴尔特在总结现代小说自我意识的发展过程时说“甚至发展到了只是希望获得文学言语活动的在此存在的状态,即某种写作的空白(但并非是一种清白):在这里,我想到了罗伯-格里耶的作品。”(117)这是说为了达到一种客观的效果,叙述者的自限摒除了人为的痕迹。在罗伯-格里耶的《嫉妒》中,就实现了叙述者的视角自限,叙述者并不显身,但是从小说中你可以明显感到叙述者就是一位从某个角度观察着妻子与其

暧昧对象的丈夫,但奇怪的是,客观的“零度写作”中处处透露着嫉妒。柳鸣九在译本序中说“然而在这本小说里,你很快就会感觉到描述者并非无所不能、无所不见,他的视线、他的感知带有极大的限定性,甚至带有一定的封闭性,有时几乎就是封闭在这个阳台上,封闭在这所房子里,封闭在某一个固定的角度,他所描述出来的客观情景仅仅是从阳台的某一个固定的角度、或从房子里某一扇固定的百叶窗的后面所能看到的。”(罗伯-葛利叶 5)

关于叙述者的客观化叙述,福楼拜在给乔治·桑的信中写道“我对艺术家的理想,我以为不该暴露自己,艺术家不该在他的作品中露面,就像上帝不该在自然中露面一样。”(转引自翁义钦 164)艺术家无论如何自己是不能在文本中露面的,但是艺术家的委托人叙述者可能在作品中暴露出艺术家的“面目”。叙述者不暴露行迹的最好方法不是隐身(隐身倒适得其反),而是视角自限,局限于某个固定的视角,只做客观呈现。“一个小说家没有权利说出他对人事的意见,在他的创作中,他应该模拟上帝,这就是说,制作,然后沉默。”(李健吾 396)小说家自然不能在小说里现身并对人事发表意见,只有小说家的委托人叙述者可以。这里所模拟的上帝,显然不是增加叙述者的权威,而是加强叙述者的沉默,拒绝在小说中指点干预,影响叙述接收者的阐释。

(三) 有多个叙述者或角心人物,且互相不统一

叙述者自限也成为现代电影的常用手段,法国新浪潮电影《四百击》中以小安东尼奥奔向大海后迷惘的面孔和眼神结尾,留给观众一个同样迷茫的结局,成为这部电影的标志性镜头。在日本导演黑泽明的惊世之作《罗生门》中,面对一桩凶杀案,作为证人的樵夫、强盗多襄丸、武士的妻子真砂、借死者的魂来做证的女巫等作为叙述者各执一词,莫衷一是,叙述者作为叙述主体四分五裂。但是电影最后还是理出真相,并给予了一个人性化的结局。在原作芥川龙之介的小说《竹林中》有更多的证人,他们作为叙述者分别给出了自己的证词,同一个底本,被七八个叙述者加工成七八种叙述,小说就在这些矛盾冲突、互不统一的叙述中结束。这样一桩凶杀案淹没在七零八落的叙述中,真相陷入泥潭,只能说这样的小说就不是为了给好奇者或者有神探才智的读者提供找到真相的机会的。

在德国电影《罗拉,快跑》中,叙述者把一件事情叙述了三遍,分别给出了三种不同的过程和结局。在这些叙述中,叙述者由原来叙述文本中的全权总督,变成了叙述王国中四分五裂、势均力敌的诸侯,冲突不断,互不相让。叙述主体严重分裂,叙述文本几乎支撑不起一个统一的隐含作者,甚至在元小说中,叙述者沦落到被戏谑、拆台的地步。可以说现代小说的

发展史 就是叙述者权威的堕落史,以前还可以说是叙述者自我放逐,自愿地实现自限,到了元小说中,可以发现叙述者甚至是被动地被放逐、打压。那么,叙述接收者面对孱弱不堪的叙述主体,在叙述文本中只能各取所需,凭借个人的喜好和阅读能力组织故事、欣赏话语,这也是在后现代文化破碎化、自由化趋势下的必然表现。

论述到这里,并不是说在第三人称非固定人物视角小说中就不能自限,卡夫卡的小说给我们提供了很好的例证。在其《诉讼》《城堡》中,自限成为小说本身的主题和精华,尤其在《城堡》中,小说笼罩在自限的氤氲雾霭之中,如梦魇一般,成为现代人生存处境的象征。可以说,含混确实是卡夫卡小说的一大特点和美学来源。

三、叙述者权威自限的文化成因

“叙述者身份的变异,权力的强弱,所起作用的变化,他在叙述主体格局中的地位的迁移,可以是考察叙述者与整个文化构造之间关系的突破口。”(赵毅衡 1994: 1)换言之,叙述者是文化变迁的晴雨表,叙述者变迁的幕后推手是文化因素,因为是意识形态的压力促使叙述者发生转变。那么,现代小说的叙述者一改传统叙事中大权在握、志得意满的傲骄姿态,主动走下神坛,穿起囚服,戴上枷锁,封住嘴巴,并且不是作为个例,而是作为一种整体趋势呈现出来,必然有文化因素在其后作祟。

从哲学层面来讲,20世纪初开始的“语言转向”大潮席卷各领域,“如何说”比“说什么”成为更重要的因素,力图完整再现现实的故事和高高在上的说教已不符合作者和读者的趣味。戴维·洛奇说“我一向把小说视为修辞艺术”(9),即小说家要运用高超的修辞手段编织引人入胜的文本以吸引读者。事实证明,自限比全盘托出更能把故事讲好,更能“蛊惑”读者。小说的主要任务从现实主义讲述故事转换成现代主义与后现代主义的话语实践,“现实主义或表现论都认为,语言与物或思想是直接挂钩的,但后现代主义作家已身处索绪尔语言学、维特根斯坦用法即意义的语言论、结构主义和解构主义发展而来的美学环境,趋于将文字(words)视作可变的实体”(胡全生 22)。叙述者也参与到语言游戏之中,加入了自限到自嘲的先锋试验大潮之中。直到今天,叙述学依然热衷于对“故事”与“话语”进行区分,“遵循罗兰·巴特、茨维坦·托多罗夫与热拉尔·热奈特等法国结构主义者们的的方式,我假定了一个‘是什么’(what)和一个‘如何’(way)的问题。叙事的‘是什么’,我称之为其‘故事’(story);‘如何’,我

称之为其‘话语’(discourse)”(查特曼 1)。

叙述者从全知的上帝或者降落为在小说中说话的人,或者局限于某个人的有限视角,表面上是一种自我束缚与捆绑,其实叙述者是实现了向一个人的复归。叙述者不再驯服于作为宗教与伦理的发声筒,大胆地与意识形态这个巨大的隐含作者分裂,另起炉灶,以一个人的局限意识在文本中言说。叙述接收者更是强烈地逃脱被强制设定的命运,希望在阅读中作为一个人来组织故事、思考故事,拥有与叙述主体进行对话的权力与自由。米兰·昆德拉在《小说的艺术》中说,“上帝成了隐匿的上帝,人成了一切的基础”(180),现代的人性解放的意识特征促使叙述者不再安稳,骚动起来挑战旧有的意识形态,呈现为现代小说中叙述者权威自限的趋势。

在这个大的背景下,小说的角色与任务也实现了转变。米兰·昆德拉指出“小说家有三个基本的本能:讲述一个故事(菲尔丁),描写一个故事(福楼拜),思考一个故事(穆齐尔)。”(155)尽管昆德拉也认识到“将一部小说建立在不间断的沉思之上,这在20世纪是跟这个根本不再喜欢思考的时代的精神相违背的”(155),但是现代小说还是抛弃了现实主义小说以讲故事、描写故事为目的的传统,转向了以小说为工具对人类的存在进行诗意思考、怀疑和诘问,讲述故事的小说对现代人来说太轻了,小说承担起了更重要的哲学性命题。

从叙述交流的过程来讲,随着一个理性、思考、质疑的时代的来临,现实主义那种全面地讲述一个故事、全方位地解剖一个人物、居高临下地宣传某个真理的文学,已经落后于成长为一个独立、自由、思考的人的读者的阅读水平,难以满足他们成长起来的先进的阅读品味。于是,自限成为一种必要的手段。自限与省略使得作品更加朦胧、模糊,从而充满了阐释的多种可能,读者可以充分参与其中,实现自己在阅读中的价值。“这种省略技巧的运用使主题多元化了,最大限度地调动了读者的积极性,既使读者觉得作者信任自己的领悟力,又符合阅读水平提高后的读者的审美要求。”(肖惠荣 54)赵毅衡也指出“小说中的事件不再是最重要的,最重要的是人物对事件的反应。”(1998: 120)从这点来说,上世纪中国七八十年代朦胧诗的迅猛流行就是觉醒的新一代读者对革命现实主义口号式、标语式文学的厌烦与摒弃。

从当代的美学取向来说,客观描写、详细讲述、道德说教的小说已追赶不上现代人的审美趣味。综合考核绘画、音乐等领域,可以发现含混不明、多义朦胧成为现代艺术的美学追求。印象派、后印象派取代古典主义成为现代流行的画派,他们一改古典主义严谨、细腻、精准的画风,“不依据可靠的知识,以瞬间的印象作画”,胡乱涂抹、即兴发挥是他们的主要手段。莫

奈的《日出》、梵高的《星夜》,明显不是达·芬奇《蒙娜丽莎》式的照片一样的全面客观再现,模糊朦胧如梦里的一瞬间印象同样成为现代艺术的经典。

英美新批评派的理论家威廉·燕卜苏(William Empson)用“含混”(ambiguity)来描述诗歌的语言特色,当然他是从语义层面出发。如果把叙述文本看成一句话,看成一首诗,“含混”也成为现代小说叙述的特点和追求。隐身全知叙述的客观描写、全面讲述,使得能指和所指一一对应,太过“自然”,理性太强,使得叙述文本成为强编码符号,强制叙述接收者按固定模式解读。这不仅与追求自由、思考的现代精神不符,而且是对真理的一种遮蔽,是话语权威对读者的一种欺骗。觉醒的读者对意义暴政充满了反感,自然不会再迎合现实主义的全盘陈说和高尚立法。

海德格尔说“纯粹所说乃是诗歌”,就是因为诗歌语言含混多义而不透明,因而能够纯粹所说和持续召唤。“《诗歌中的语言》发现诗语另一特征,即多义含混。老海肯定:语言生命在于多义。作为语言本质,含混扎根于存在与空无的不可言说中。”(赵一凡 106)叙述者的自限与故意省略就打破了传统隐身全知叙事中的自然理据性,召唤叙述接收者进行思考与感悟,呈现出一个更真实的世界。叙述者自限使得我们关注作品本身,品味作品本身,甚至反过来审视自己的阅读行为,思考自己的意义追寻活动。有学者认为福楼拜的《包法利夫人》就在省略了意义中使得惊讶的读者返身关注自己的阅读行为,“掩卷沉思,读者感到了迷茫,如同陷身于暗夜之中。虚无之感随之弥漫开来,或许惟有艺术本身的光明可以抵御黑暗的侵蚀”(刘渊 83)。传统阅读中那种沉溺于故事的起始发展、高潮结局的屏蔽之感一去不返,从而摆脱流俗,亲近真理,实现海德格尔所言的艺术作品的葆真功能。

权威自限对作家和读者来说都是一种挑战和激发,作家需要在条条框框的限制中像间谍一样把故事编码然后发送给读者,读者需要更高水平的想象与理解能力对叙述进行“还原”。在这个交流过程中,明显对叙述接收者的领悟能力提出了更高的要求。当然,发送者的自限与省略,可以带给接收者更加新鲜真切的感受。正是明白了权威自限对接收者领悟能力的考验与激发,中国禅宗把沉默和胡言乱语作为启悟和勘验学人的重要法门。

禅宗启悟学人的方式就是由开放走向自限,到后来几乎从不正面陈说,而是以荒诞反常的方式旁敲侧击。禅宗宣称“我宗无语句”,“雪峰问:‘从上宗乘,学人还有分也无?’师打一棒曰‘道什么?’曰‘不会。’至明日请益,师曰‘我宗无语句,实无一法与人。’峰因此有省”(普济 卷七 373)。

但是从众多禅宗公案中可以发现,自限的效果确实是“莫道无语,其声如雷”,“师后到泐山,便入堂,于上板头解放衣钵。泐闻师叔到,先居威仪,下堂内相看,师见来,便作卧势。泐边归方丈,师乃发去。少间,泐山问侍者‘师叔在否?’曰‘已去。’泐曰‘去时有什么话?’曰‘无语’。泐曰:‘莫道无语,其声如雷’”(普济卷三170)。

通过以上的论述可见,在有些情况下“不说”比“说”更有效,尤其在艺术表意、真理传达中。中国传统文论中不乏这样的论述,《道德经》中说“大音希声,大象无形”,《金刚经》中说“所言一切法,即非一切法”。钱钟书在《管锥编》中更是旁征博引,列举数例佐证语言之局限性:“陶潜《饮酒》曰‘此中有真意,欲辩已忘言’;《文心雕龙·神思》曰‘思表纤旨,文外曲致,言所不追,笔固知止’;黄庭坚《品令》曰‘口不能言,心下快活自省’”(637)。陶潜之“忘言”,其实“真意”本“无言”,或者“无需言”来辨明。钱先生后来又总结道“故吕不韦之‘不言’,乃可言而不必言;老庄之不言,乃欲言而不能言,一则无须乎有言,一则不可得而言”(702)。叙述者权威自限,看起来类似于吕不韦之“可言而不必言”,但表达出的却是老庄“欲言而不能言”之深意。作为叙述声音的源头,小说叙述者要做到“不说”是不可能的,于是“少说”、“知止”成为其尝试的领域,现代小说叙述者权威自限的途径就是努力“少说”而“巧说”,选用傻痴之人做叙述者或视角人物,当然是大智若愚、大巧若拙之举。

叙述者与叙述接收者是叙述交流过程中重要的两极,叙述者自限一方面是叙述者从隐含作者的束缚下解脱出来、作为独立个体自由发声的意愿体现,更重要的是读者作为分裂出第二自我充当叙述接收者的主体其阅读水平和接收能力的提升与成长。读者作为叙述接收者,二次叙述能力的普遍提高是促使现代小说叙述者逐步自限而精彩的主要原因。在如今这个快餐文化横行的时代,文化组合以横轴自由拼接粘贴为主,平浅化阅读的趋势必然导致叙述者逐渐返向上帝之位,以博学全知之身份和居高临下之姿态讲述着只需要被动聆听和消极接受的故事,当代小说回归故事、回归现实主义就是证明。

引用作品【Works Cited】

- 罗兰·巴尔特《文艺批评文集》,怀宇译。北京:中国人民大学出版社,2010年。
 [Barthes, Roland. *Literary Criticism Collection* (wen yi pi ping wen ji). Trans. Huai Yu. Beijing: China Renmin University Press, 2010.]
- 西摩·查特曼《故事与话语:小说和电影的叙事结构》,徐强译。北京:中国人民大学出版社,2013年。
 [Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (gu shi yu

- hua yu: xiao shuo he dian ying de xu shi jie gou). Trans. Xu Qiang. Beijing: China Renmin University Press, 2013.]
- 福楼拜《包法利夫人》李健吾译。上海:上海三联书店 2014年。
[Flaubert. *Madame Bovary* (bao fa li fu ren). Trans. Li Jianwu. Shanghai: SDX Joint Publishing Company, 2014.]
- 约翰·福尔斯《法国中尉的女人》陈安全译。海口:南海出版公司 2014年。
[Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman* (fa guo zhong wei de nu ren). Trans. Chen Anquan. Haikou: Nanhai Press 2014.]
- 胡全生《英美后现代主义小说叙述结构研究》。上海:复旦大学出版社 2002年。
[Hu, Quansheng. *Research on British and American Postmodernist Fiction Narrative Structure* (ying mei hou xian dai zhu yi xiao shuo xu shu jie gou yan jiu). Shanghai: Fudan University Press 2002.]
- 孔颖达《毛诗正义》。北京:北京大学出版社 1999年。
[Kong, Yingda. *The Rectification of the Book of Songs* (mao shi zheng yi). Beijing: Peking University Press, 1999.]
- 米兰·昆德拉《小说的艺术》董强译。上海:上海译文出版社 2013年。
[Kundera, Milan. *The Art of Fictions* (xiao shuo de yi shu). Trans. Dong Qiang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2013.]
- 李健吾《福楼拜评传》。长沙:湖南人民出版社 1980年。
[Li, Jianwu. *Critical Biography of Flaubert* (fu lou bai ping zhuan). Changsha: Hunan People's Publishing House, 1980.]
- 李林俐“后经典叙事学与文学研究的‘话语转向’”,《中南大学学报》(社会科学版)6(2014):260-265。
[Li, Linli. "Postclassical Narratology and 'Discursive Turn' in Literary Studies" (hou jing dian xu shi xue yu wen xue yan jiu de hua yu zhuan xiang). *Journal of Central South University* (Social Science) 6(2014):260-265.]
- 刘渊“福楼拜的‘游戏’:《包法利夫人》的叙事分析”,《外国文学研究》6(2006):79-85。
[Liu, Yuan. "Flaubert's Game: The Narrative Strategy of *Madame Bovary*" (fu lou bai de you xi: bao fa li fu ren de xu shi fen xi). *Foreign Literature Studies* 6(2006):79-85.]
- 戴维·洛奇《小说的艺术》王峻岩等译。北京:作家出版社 1997年。
[Lodge, David. *The Art of Fiction* (xiao shuo de yi shu). Trans. Wang Junyan et al. Beijing: Writers Publishing House, 1997.]
- J·希里斯·米勒“亨利·詹姆斯与视角”,申丹译,《江西社会科学》1(2007):36-44。
[Miller, J. Hillis. "Henry James and 'Focalization'" (heng li zhan mu si yu shi jiao). Trans. Shen Dan. *Jiangxi Social Sciences* 1(2007):36-44.]
- 钱钟书《管锥编》。北京:三联书店 2007年。
[Qian, Zhongshu. *Limited Views: Essays on Ideas and Letters* (guan zhui bian). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2007.]
- 罗伯-葛利叶《嫉妒》李清安 沈志明译。桂林:漓江出版社 1987年。
[Robert-Grillet. *La Jalousie* (ji du) Trans. Li Qing'an and Shen Zhiming. Guilin: Lijiang Press, 1987.]
- 申洁玲“接受与质疑:中国现代小说与第一人称叙事”,《中国现代文学研究丛刊》2(2007):183-196。
[Shen, Jieling. "Acceptance and Question: Chinese Modern Fictions and the First Person Narration" (jie shou yu zhi yi: zhong guo xian dai xiao shuo yu di yi ren cheng xu shi). *Chinese Modern Literature Researches Series* 2(2007):183-196.]

- ：“论现代小说不具备叙述能力的第一人称叙述者”，《广东社会科学》5(2005)：162-167。
- [—: “The First-person Narrator Does not Have the Ability of Narrative in Modern Fictions” (lun xian dai xiao shuo bu ju bei xu shu neng li de di yi ren cheng xu shu zhe) . *Guangdong Social Science* 5(2005) : 162 -167.]
- 司马迁 “报任安书” 班固《汉书·司马迁传》。北京：中华书局，1962年 2707-2739页。
- [Sima ,Qian. “A Letter to Ren An”(bao ren an shu) . Ban Gu. “Biography of Sima Qian” , *Book of Han*. Beijing: Zhonghua Book Company ,1962: 2707 -2739.]
- 文一茗 “不可靠叙述的符号学研究”，《符号与传媒》4(2011)：62-71。
- [Wen ,Yiming. “Semiotics Research on Unreliable Narration” (bu ke kao xu shu de fu hao xue yan jiu) . *Signs and Mdia* 4(2011) : 62 -71.]
- 翁义钦《欧美近代小说史稿》。哈尔滨：黑龙江人民出版社，1994年。
- [Weng ,Yiqin. *History of Occident Modern Fictions* (ou mei jin dai xiao shuo shi gao) . Harbin: Heilongjiang People’s Publishing House ,1994.]
- 普济《五灯会元》。北京：中华书局，1984年。
- [Pu Ji. *The Five History Books on Zen Quotation* (wu deng hui yuan) volume 3 /7. Beijing: Zhonghua Book Company ,1984.]
- 肖惠荣 “世界文学史上的一个拐点——析福楼拜现实主义的历史意义”，《东华理工学院学报》(社会科学版)4(2004)：53-56。
- [Xiao ,Huirong. “A Pivot of the World Literature History: Researching for the Gustave Flaubert’s Value”(shi jie wen xue shi shang de yi ge guai dian: xi fu lou bai xian shi zhu yi de li shi yi yi) . *Journal of East China Institute of Technology (Social Science)* 4(2004) : 53 -56.]
- 赵一凡 “海德格尔：艺术与语言”，《外国文学》3(2006)：100-110。
- [Zhao ,Yifan. “Heidegger: Art and Language”(hai de ge er: yi shu yu yu yan) . *Foreign Literature* 3(2006) : 100 -110.]
- 赵毅衡《当说者被说的时候——比较叙述学导论》。北京：中国人民大学出版社，1998年。
- [Zhao ,Yiheng. *When a Speaker Is Talked about: Introduction to Comparative Narratology* (dang shuo zhe bei shuo de shi hou: bi jiao xu shu xue dao lun) . Beijing: China Renmin University Press ,1998.]
- ：《广义叙述学》。成都：四川大学出版社，2013年。
- [—: *A General Narratology* (guang yi xu shu xue) . Chengdu: Sichuan University Press ,2013.]
- ：《苦恼的叙述者》。北京：北京十月文艺出版社，1994年。
- [—: *The Uneasy Narrator* (ku nao de xu shu zhe) . Beijing: Beijing October Literature and Art Publishing House ,1994.]