

论西方叙事传统

傅修延

摘 要 古希腊罗马叙事之所以能产生巨大深远的影响,除了位居时间长河上游的独特优势外,还在于它为未来故事讲述奠定了方法论基础,后人使用的叙事手段大多源出于这一时期。西罗马帝国覆亡之前,故事讲述人有机会在长达 15 个世纪的时间内探索叙事的多种可能性,其叙事贡献不止表现为留下一大批传世之作,更重要的是生产了一套“构成其他文本的可能性和规则”。梳理西方叙事传统的形式渊源,须从虚构化倾向、流浪汉叙事、向内转倾向以及讽刺与反讽等重要因素入手。后古典时期的叙事进程大致可分为三类:一是在前人的话语范围内另辟蹊径,此为差异化发展;二是跳出前人窠臼别开生面,此为突破式创新;三是将前人辟出的小径踩踏成大道,此为推进式继承。叙事形式与经济活动存在密切关联,西方人历史上属于海洋与游牧民族,为了生存和发展,他们需要在草原、大海与港湾之间穿行,其讲述的故事因而更多涉及旅途奔波、远方异域以及萍水相逢的陌生人,这导致流浪汉叙事成为西方叙事传统的显性特征。

关键词 叙事 西方 传统 差异化发展 突破式创新 推进式继承 流浪汉叙事

DOI:10.16240/j.cnki.1002-3976.2020.01.015

传统形成于过去却不断作用于当下,为了讲好目前的中国故事,我们需要认真梳理分析自己的叙事传统,从中汲取有益的经验与智慧。不过,就像人类学家认为不能只研究一个民族的神话一样,要想真正懂得中国的叙事传统,还要关注同在寰宇之内其他民族的叙事传统,将其作为借鉴或参照,此即王国维所云“欲完全知此土之哲学,势不可不研究彼土之哲学”^①。自 19 世纪末期以来,受“列强进化,多赖稗官;大陆竞争,亦由说部”观点的影响,国人对域外尤其是西方的叙事作品兴趣甚浓,研究西方叙事理论者亦不在少数,然而西方叙事传统却似乎一直未引起应有的关注。万变不离其宗,要弄清楚西方人讲故事方式的其来所自,应当像认知叙事学所主

张的那样展开“谱系调查”——认真梳理和厘清西方叙事传统中那些“被忘却的内在关联性”,使“已经模糊了的或不被承认的宗代关系”复归清晰^②,由此才可能达致真正意义上的中西比较。笔者不揣简陋,愿以本文为这一探索的引玉之砖。

① 王国维:《奏定经学科大学文学科大学章程书后》,载《王国维文学美学论著集》,北岳文艺出版社 1987 年版,第 56 页。

② “谱系是一种调查方式,试图发掘被忘却的内在关联性,重新建立已经模糊了的或不被承认的宗代关系,揭示可能被视为各不相同、互不相关的各种体制建构、信念系统、话语或分析方式之间的关系。”戴维·赫尔曼:《叙事理论的历史(上):早期发展的谱系》,马海良译,载詹姆斯·费伦、彼得·J.拉比诺维茨主编《当代叙事理论指南》,北京大学出版社 2007 年版,第 5 页。

一、良好的开端

叙事传统即世代传承、相沿成习的故事讲述方式^①。“世代传承”这一表述中隐藏了一个时间箭头,其指向是永无止息、代复一代的未来,但对叙事传统的研究则须反其道而行之,亦即朝着时间长河的源头方向往上追溯。这种追溯当然不是没有止境的,任何传统都有其上游或曰高原部分,处于发端位置的叙事不可避免地会被后人视为自己的开端,奉为操作的典范和圭臬。古希腊罗马时代的神话、史诗、戏剧、传奇和历史著作等,属于无可置疑的西方叙事正源。在这个正源之后是长达千年的中世纪,这一时期流传广泛并产生过重要影响的口头与书面作品,尤其是与早期希伯来—基督教文化相关的故事讲述,在信仰基督教的西方人心目中也处在上游位置。

我们今天所说的“西方”是个宽泛模糊、弹性较大的地域概念,因为西方通过工业革命获得的强势地位,使得当今许多不属于西方的地区也在政治和经济上“西方化”了,然而当初西方叙事传统赖以生成的那个空间范围却是非常明确的。卡尔·雅斯贝尔斯发现,孔子、老子、墨子、释迦牟尼、犹太诸先知、苏格拉底、柏拉图和亚里士多德等人的活动范围都未超出北纬 25 度至 35 度区间,北半球上这个由东亚、北非绵亘至西南欧洲的温暖狭长地带,人类各大文明几乎是在同一时间段内趋于成熟:“以公元前 500 年为中心,约在前 800 至前 200 年之间,人类精神的基础同时独立地奠定于中国、印度、波斯、巴勒斯坦和希腊。今天,人类仍然依托于这些基础”^②。值得注意的是,华夏文明和西方文明之源——希腊文明分别处在这个狭长地带的东西两端,两端之间的其他文明如埃及文明、巴比伦文明和印度文明等,不但相互之间靠得较近,它们与希腊文明之间还有较多互动、互渗乃至融合^③,而华夏文明由于有“世界屋脊”青藏高原挡在自己的西边,我们的古人在航海时代到来之前与西边的邻居甚少交往,这种相对封闭的地理格局导致古代中国保持了更多的独立性、封闭性和稳定性。以这种时空眼光来看中西叙事传统,便会发现我们的起源相对单纯,西方的源头则汇聚了八方来水。以西方叙事传统中最为古老的

希腊神话为例,其中许多故事与邻近地区的神话脱不了干系:一些西亚、埃及的神祇改名换姓后进入了希腊的神谱,有些美丽的传说甚至要归因于语言转译之后发生的讹变^④。

处于上游位置有个得天独厚的好处,这就是经常获得处于下游者的抬头仰望。古人不见今时月,今人想象中的古代月亮却总是比实际的更圆更亮,这种对传统的崇奉并非全无道理:人类之所以能平安走过险象环生的发展道路,避开一个又一个有可能导致覆灭的陷阱,主要就是靠踏着前人的足迹前行。走在最前面的开拓者不仅为后人指引了方向,他们采用的手段和方法也常常被视作典范,一些叙事形式的代代相传很大程度上要归因于此。不过,西方古典时期的叙事之所以对后世产生巨大深远的影响,不仅是因为其位居叙事传统的开端,本文认为至少还有以下三方面的原因值得认真探寻。

其一,希腊神话为后人提供了一个蕴藏量相当可观的故事宝库。“神话”在希腊语中的本义为“咕啾”^⑤,后来衍变为“传统故事”,也就是“老故事”的代称^⑥,后世故事讲述人在这个宝库中永无休止的创掘,显示出西方叙事长河的源头来水极其充沛。口口相传的古老故事能够保留至今,与距其较近的

① 傅修延:《论叙事传统》,《中国比较文学》2018 年第 2 期。

② 卡尔·雅斯贝尔斯:《智慧之路》,柯锦华等译,中国国际广播出版社 1988 年版,第 69 页。

③ 目前有种说法是希腊文明并非原创,而是巴比伦文明与埃及文明在地中海上的遇合。

④ 如恩斯特·卡西尔便认为奥维德《变形记》中菲玻斯追逐达佛涅的神话,其实不过是梵语中对日出现象描述的变形。“谁是达佛涅? 要想回答这个问题,我们必须求助词源学,也就是说,我们必须研究这个词的历史。‘达佛涅’(Daphne)一词的词根可以追溯到梵文中的 Ahana 一词,这个词在梵文中的意思是‘黎明时分的红色曙光’,一当我们了解了这一点,整个问题也就一目了然了。菲玻斯和达佛涅的故事无非是描叙了人们每天都可以观察到的现象罢了:晨曦出现在东方的天际,太阳神继而升起,追赶他的新娘,随着炽烈的阳光的爱抚,红色的曙光渐渐逝去,最后死在或消逝在大地的胸怀之中。”恩斯特·卡西尔:《语言与神话》,于晓等译,三联书店 1988 年版,第 32 页。

⑤ “‘神话’源于希腊语的 mythos,其词根是 mu,意为‘咕啾’,即嘴发出声音之意。”戴维·利明、埃德温·贝尔德:《神话学》,李培荣、何其敏、金泽译,上海人民出版社 1990 年版,第 105 页。

⑥ “在古希腊,‘神话’这个词的精确含义正是如此:一个传统故事。”罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,于雷译,南京大学出版社 2015 年版,第 10 页。

希腊史诗、戏剧、传奇和历史著述(还包括反映人物故事的雕塑和陶石器皿等)从中取材和及时记录有关,否则它们也会像大多数其他民族的神话那样成为绝响。不排除已湮灭的那些神话中或有可与其媲美者,但对希腊神话的模仿与借鉴从罗马时代就已开始,奥维德在这方面厥功甚伟,集人物故事之大成的《变形记》使作者获得了“最伟大的人物贩子”这样的称号^①。希腊、希腊化与罗马时代合在一起超过千年,希腊神话在这漫长的时间段内被人不断转述,久而久之它自身也被后人赋予某种“神圣克里斯玛特质”^②,这种特质本来属于神话故事中那些开辟鸿蒙的神祇和兴利除害的英雄。古老的事物——包括希腊神话这样的“老故事”,受人崇敬的深层心理原因在于人们相信它们与某种终极的、决定秩序的超凡力量存在关联。人们在讲述和聆听那些伟大而神奇的故事时,会感到自己也与往昔的伟大与神奇接通了联系,这或许就是后人不厌其烦地重复那些古老故事的根本原因。希腊神话不仅是后人仰之弥高的宝库和圣殿,它在某种意义上又是种子库——库中贮存的许多故事因其得天独厚的纯真而成为携带重要遗传信息的“故事之母”。这就是罗伯特·格雷夫斯所说的:“有一个故事而且只有一个故事,真正值得你仔细讲述”^③。恩斯特·卡西尔在谈到看似与神话无关的抒情诗时说:“抒情诗不仅植根于神话动机,以之为其起源,而且在其最高级最纯粹的产品中也还与神话保持着联系。在最伟大的抒情诗人如荷尔德林或济慈身上,神话洞见力再一次以其充分的强度和客观化力量迸发出来。”^④还应看到,后世各叙事门类对希腊神话层出不穷、不厌其烦的重新讲述,也在一定程度上倒逼了讲述方式的演进与翻新。

其二,荷马史诗、希腊戏剧等使西方叙事从一开始就站上了一个较高的艺术起点。希腊神话诉诸听觉传播,荷马史诗既是口头叙事的巅峰,同时又代表口头叙事向书面叙事的过渡——作为吟唱诗人中最为优秀的人物,荷马在遵循程式化表演传统的基础上,将剪裁、处理故事的个体天赋发挥到极致,这是史诗得以承传和被文字记录的一个重要原因。荷马并非按部就班地对《伊利亚特》故事作平铺直叙,而是别出心裁地从特洛伊战争的第十年开始讲述,此时故事动力的发条已被拧至最紧:希腊联军兵临特

洛亚城下,久攻不下导致军心浮动与将帅异心,主人公阿喀琉斯身上积蓄了层层传递而来的全部动力,同时也体现了暂时阻遏这动力爆发的矛盾——希腊方面复仇愿望的实现或破灭,取决于他能否捐弃与主帅的前嫌。讲述开始后不久,阿喀琉斯好友的死亡冲决了阻遏其提枪上阵的壅塞,于是故事动力如长江破夔门一泻千里,诗人的讲述也乘流而下一气呵成,酣畅淋漓地交待英雄出阵、两雄决斗、赫克托耳败阵、被杀及葬礼等一系列事件。对于这之前的事件,作者都用倒叙等手段抽空交待。叙事学就学科而言到20世纪中期才呱呱坠地,把“故事”(story)与“话语”(discourse)分开被认为是经典叙事学的一大贡献,然而荷马在“话语”层面上实施的巧妙操控,让人觉得他早就懂得“故事”与“话语”之间的区别。

无独有偶,希腊悲剧诗人索福克勒斯被人称为“戏剧艺术的荷马”,他的《俄狄浦斯王》也选择在故事高潮前那一刻拉开帷幕:弑父娶母的俄狄浦斯犯下大罪而不自知,一味地要按神谕追查杀死前王(实际上是其生父)的凶手,追查的结果是见证人一个个上场道出真情,故事内幕的连续呈现让人目不暇接。索福克勒斯同样是把故事中动力最强的那部分放在明处(舞台上)叙述,剧情的展开因而毫不拖泥带水。如此扣人心弦的舞台呈现即便在后世也不多见,这部作品和《伊利亚特》一样说明早期希腊叙事达到了怎样的高度。除了神话、史诗和戏剧之外,希腊罗马时代的叙事诗、寓言和史传中还涌现出一批高水平的作品,它们在故事讲述、人物塑造和语言运用上均有许多可圈可点之处。人类文明从总体上说当然是在不断进步,但中西艺术史上的许多事实却在告诉我们,今人在许多门类上还在沐前人余晖——如西方人至今仍崇拜古典雕塑,我国的书法家还在毕恭毕敬地临摹晋唐碑帖,似此荷马等人的榜样与示范意义无论如何估价也不为过。

① 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第84页。

② 傅铿:《传统、克里斯玛和理性化——译序》,载爱德华·希尔斯《论传统》,傅铿、吕乐译,上海人民出版社2014年版,第4页。

③ Robert Graves, “To Juan at the Winter Solstice”, *Poems 1938—1945*, London: Cassell, 1945.

④ 恩斯特·卡西尔:《语言与神话》,第114页。

其三,希腊罗马时代的故事讲述为后世叙事奠定了形式上的基础。西方学者在表述上通常比较委婉,老资格的叙事学家罗伯特·斯科尔斯等人论及于此时却使用了相当肯定的口吻:“在罗马没落之前的西方叙事当中,所谓的基本叙事形式(在基本风格这个意义层面上)几乎全都被运用过”^①。“罗马没落之前的西方叙事”如前所述长达15个世纪,故事讲述人因此有机会探索叙事的多种可能性,米歇尔·福柯说历史上一些作家“不仅生产自己的作品,而且生产构成其他文本的可能性和规则”^②,此言有助于我们更深刻地认识早期故事讲述人的筚路蓝缕之功。所谓“叙事形式”(narrative forms)也就是讲故事的方法。人们一般只注意作家的产品,福柯却指出一些作家生产的“构成其他文本的可能性和规则”可能更值得注意,因为这些新的“可能性和规则”亦即新的方法,有可能打破旧的格局生产出无数新的文本。有的叙事作品本身在文学史上地位卑微,沿袭其方法却有可能写出不朽之作,这就是说叙事形式有时比叙事本身更为重要,开拓者的方法论贡献应该写进叙事艺术史。前面提到希腊神话是个内蕴丰富的故事宝库,这里要指出包括神话在内的希腊罗马文学还是个锻制叙事利器的武库,后世故事讲述人的常备工具大多取用于此,当然他们也会在操作中对其作改造和完善。过去由于种种原因,人们一般只注意到希腊罗马文学是个宝库,对其武库功能视而不见,为弥补这一不足,本文下一节将对此展开专门讨论。

二、几种有代表性的叙事形式与倾向

如前所述,要对西方叙事传统作谱系调查,关键是找到能显示“被忘却的内在关联性”的抓手,这样才能使“已经模糊了的或不被承认的宗代关系”重新浮出水面。西方故事从古到今内容各异,其叙事形式及倾向却存在一定程度的连续性和稳定性,这也就是说“家族相似性”不止表现在故事讲述人的外貌体格上,他们的讲述方式后面也有看不见的手在暗中把控。无论是中国还是西方,在传统问题上最有发言权的还是本土学者,罗伯特·斯科尔斯等三位叙事学家在《叙事的本质》一书中对西方叙事的形式渊源做过初步梳理,本节以其研究为出发点,对几种

有代表性的形式与倾向展开进一步的探讨。

(一)虚构化倾向

虚构是叙事发育的先决条件,叙事逐渐形成为一门艺术,故事讲述人到后来拥有各自的职业,成为吟唱诗人、说书人、作家和诗人等,都和所讲述故事中虚构成分的增长有关^③。西方小说、传奇之名如fiction、romance和novel等,皆有“虚构”和“新奇”的意涵在内。神话毫无疑问是出于虚构,但神话的讲述者未必意识到自己是在虚构^④,因此应从稍后的叙事中寻找虚构萌发的痕迹。两相比较,《奥德赛》讲述的故事要比《伊利亚特》多一些奇幻色彩——例如俄底修斯在斯克里亚岛上对人讲述自己十年来在海上的漂泊经历,包括遭遇各种神怪以及看到战友的亡灵并与其交谈等,这类讲述被看成“荷马史诗当中最魔幻、最奇异和最浪漫的部分。它是一位旅行者的传说,一则路上叙事或旅途叙事,并且它是由第一人称讲述的……在所有国家,旅行者传说是出了名的不可信,而这种不可信又与告别故土之旅的远近成正比,就如同古代地图越是接近边缘便越是不可信赖”^⑤。在《奥德赛》的“后传”——《泰列格尼》(Telegony,另一部希腊史诗)中,英雄后代的行为变得更加不可思议:故事中“忒勒戈诺斯(奥德修斯与喀耳刻所生之子)杀死奥德修斯,最终娶珀

① 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第85页。

② 米歇尔·福柯:《作者是什么?》,逢真译,载朱立元、李均主编《二十世纪西方文论选》下卷,高等教育出版社2002年版,第193页。

③ 笔者对叙事中虚构性因素增长的原因有过详论,参见傅修延《文学叙述论:讲故事的奥秘》,百花洲文艺出版社1993年版,第6~16页。

④ 由于认识水平的低下,神话故事的讲述人实际上不大分得清真实与虚构,有时他们自以为是在进行真实的叙述,在我们看来却是不折不扣的虚构。远古的世界天幕低垂,神人莫辨,人们不但讲述着神话故事,他们自己就生活在神话世界里。先民们把神话当作部落的历史来讲述,他们坚信神与神的故事的存在,因此他们迷茫的眼睛在日月星辰、山川林泽中都看到了神的身影。神话时代的思维方式对后世的影响深远博大,人类虚构的天赋也许就萌发于此。既然对神话故事的叙述可以虚构,对非神话故事的叙述也就难免不带有虚构,从讲述神话中发展起来的虚构事件的能力,迟早要被运用于讲述神话之外的事件。

⑤ 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第76页。

涅罗珀为妻,而忒勒玛科斯则迎娶喀耳刻为妻”^①,这两个事件说的是俄底修斯的一个儿子不但弑父,还娶了父亲留在故乡的妻子,另一个儿子娶的是自己同父异母兄弟的母亲,如此煞费苦心的“对称化谋篇”,只能说是出于作者的主观设计。

希腊史诗中若隐若现的虚构化倾向,在希腊传奇中发展为一种明显的趋势。传奇(romance)本义为罗曼语诸方言的叙事,后来在法语中衍变成长篇小说的代称,在英语中则通指非现实的虚构叙事。除史诗外,一些史家“脱史入稗”的做法,也让希腊传奇的作者们学到了如何在讲述故事时添油加醋:在书写了“第一则西方爱情故事”的《居鲁士的教育》中,色诺芬为历史上一位真实人物编造了身世——“乌托邦小说正是肇始于此,历史小说亦然”^②。早期传奇的残本中或有以历史人物为原型的叙事片断,但其中的哲学关注已为动人的情爱描写所取代,稍晚形成的传奇则大多遵循一种高度程式化的浪漫模式:“一对年轻恋人相爱,天各一方,种种灾难置他们于极度危险之中,他们的爱情无法修成正果,但在叙事的结尾处依然守住贞洁,毫发未损,继而终成眷属”^③。毋庸讳言,这种模式决定了作者在追求自己的诗性正义时,必然要跳出历史和现实的羁绊。源于古希腊的传奇在中世纪和文艺复兴的叙事中都留下了自己的印痕,斯科尔斯等甚至认为18世纪英国小说中也有其遗风余韵:“《汤姆·琼斯》的情节实质上就是一种希腊传奇的情节”^④。

(二)流浪汉叙事

《奥德赛》以主人公的漂泊结构全篇,这一安排成为后世流浪汉叙事的前奏曲。罗马史诗《埃涅阿斯纪》就情节发展而言仍属荷马史诗的“后传”,只不过立场由希腊方面转到了特洛伊阵营,作品至少有一半以上篇幅是写埃涅阿斯等人的海上旅程。责任与爱情冲突的主题首次在这部文人史诗中出现,维吉尔热衷于让人物服从自己的历史使命,这使其无法像荷马那样展开人物与命运的激烈冲突,因而也就失去了通过行动来表现英雄性格的机会,称这部作品为“包裹在史诗外衣下的传奇”并不冤枉^⑤。罗马传奇《塞坦瑞肯》的作者裴特洛纽斯被认为是“流浪汉叙事的首位创作者”^⑥,如果说俄底修斯的第一人称自述在《奥德赛》中属于异数,那么在这部传奇的存世残卷中,主人公从头至尾都在用第一人称口

吻,滔滔不绝地诉说自己在罗马帝国内四处游逛的经历。这种以个人流浪为线索讲述故事的方式,既可以串联起一系列相对独立的事件,形成内容丰富的长篇连续性叙事,又有利于展开光怪陆离的社会画卷,表现社会各阶层的人物,因而倍受古往今来故事讲述人的青睐。流浪汉叙事这一名称容易让人想起西班牙的流浪汉小说,后者从形式上看影响了西方许多名篇,《堂吉珂德》《吉尔·布拉斯》《汤姆·琼斯》《鲁滨逊漂流记》《雾都孤儿》《约翰·克利斯朵夫》《哈克贝里·费恩历险记》《麦田里的守望者》等均在这张名单上。然而从流浪汉叙事这个更为开阔的视角,则会发现此类讲述故事的方式源起于西方古典时期,并可看到小说之外的叙事门类中也有其其余波在荡漾(比如拜伦的长诗《恰尔德·哈罗德游记》和美国电影《阿甘正传》等)。不难看出,流浪汉叙事的内涵较为宽泛,既有的流浪汉小说研究过于强调“流浪汉”(picaresque)一词的底层人物属性(西班牙语中pícaro为违法者、无赖或恶棍),本文采用的“流浪汉”概念则不管人物是恶汉还是好汉,只关注其行动是否具有流浪性质。国内一些研究认为钱锺书《围城》的叙事框架也借鉴了流浪汉小说,其立论依据显然不是方鸿渐等人的身份而是其漂泊不定的人生经历。

流浪汉叙事在西方蔚为大国,个中原因值得认真思考。西方人从古到今讲述了无数故事,其中相当一部分都可看成是俄底修斯漂泊故事的异文,换言之,这些故事全都涉及异域和远方,人物也因此被赋予外出闯荡以及与形形色色陌生人打交道的经历。为什么西方人那么喜欢讲述与冒险、寻宝和秘境相关的故事?为什么许多西方故事的主人公都像

-
- ① 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第68页。该史诗已失传。
 - ② 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第68页。
 - ③ 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第71页。
 - ④ 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第70页。
 - ⑤ 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第73页。
 - ⑥ 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第77页。

鲁滨逊和霍尔顿那样不肯安安静静地待在一个地方,内心深处总会涌起离开的冲动?^① 此类问题或可用西方人历史上的经济活动方式来回答。和我们的农耕民族不同,西方人对外部世界的好奇与向往渗透在血液之中,因为他们过去赖以生存的主要是动物性资源,与此有关的游牧、狩猎和海洋活动需要在更为广阔的空间内进行,自由行动因此成为其渗透到骨髓里的天性。此外,前文说到中国以西的各文明中心相互间靠得较近,这意味着他们到达异域并不像我们想象的那么困难,远方对他们来说也不是真正的遥不可及,相比之下,洲际旅行对位于东亚的古代中国人来说却是难于上青天。或许是由于这些原因,易于出行的西方人从未把广袤的陆地与浩瀚的海洋看成是不可逾越的障碍,遭遇陌生人和陌生的风景属于他们生活中的常态。有什么样的生活就会有怎样的故事,尽管“旅行者传说”如前所引是“出了名的不可信”,但人们还是喜欢这样的“路上叙事”或曰“旅途叙事”,由此可以理解流浪汉叙事何以会在西方社会中大兴其道。

(三) 向内转倾向

流浪汉叙事最初都是第一人称自述,讲述自己在外部世界的闯荡经历,很容易连带出“我”对自己所作所为的内心反应,流浪汉叙事因此在某种意义上成了心理描写的孵化器。罗马作家阿普列尤斯的《金驴记》(亦名《变形记》),从表现形式上看已与后来的小说无异,它和《塞坦瑞肯》一道被视为流浪汉叙事的鼻祖,但其串联事件的自传体结构更为显豁和自觉。值得注意的是,《金驴记》中不仅有外向性的社会描写,作者采用的第一人称叙事还直指人物的内心:“如果说《塞坦瑞肯》是趋于社会导向的流浪汉文学,那么《金驴记》则是趋于心理导向的忏悔文学”^②。把第一人称叙事与心理描写相结合的还有圣·奥古斯丁的《忏悔录》,作者最早将长篇自传体叙事用于忏悔文学,其中对人物内心的描写远远多于对外部世界的观察,以至于人们这样来形容奥古斯丁的影响:“若没有一个叫作奥古斯丁的人,我们便不可能拥有一个名为弗洛伊德的人”^③。上世纪80年代有学者提到新时期文学的“向内转”^④,站在世界文学的高度看,这种“向内转”至晚在古罗马作家笔下就已出现。如果把讲故事行为简单化,可以说在“讲什么”的问题上,故事讲述人基本上只有“向

外”和“向内”两种选择——要么将外聚焦(external focus)对准人物的所作所为,要么用内聚焦(internal focus)反映其所思所想。在这个意义上观察流浪汉叙事,可以发现主人公的心路历程(inward journey)构成其外界历程的极佳补充。

心理描写虽说在流浪汉叙事中得到发育,究其根源还要追溯到比《奥德赛》更早的《伊利亚特》。荷马在反映阿喀琉斯等人的内心纠结时,经常使用“我的内心(thymos)为何与我如此争辩”之类的表述,心理历史学家朱利安·杰恩斯(他把《荷马史诗》当成研究人类心智成长的历史文献)认为这里的 thymos 并不完全指人的内心,希腊人当时还分辨不出灵肉之间的界限^⑤。但无论如何,荷马毕竟塑造出了叙事史上第一个陷于两难处境中的人物,千年之后的哈姆莱特成为这类人物的典型,莎士比亚能写出脍炙人口的“to be or not be”,要感谢荷马为其身后的长篇独白播下了最初的种子。“阿喀琉斯的愤怒是我的主题”这句开场白,显示荷马从一开始就关注人物内心的焦灼,两难处境中的人物不但在行动上左支右绌,在说与不说上也是莫衷一是:说出来固然可以释放内心压力,然而许多话又“不足为外人道

- ① “但是我的倒霉的命运却以一种不可抗拒的力量逼着我不肯回头。尽管有几次我的理性和比较冷静的头脑曾经向我大声疾呼,要我回家,我却没有办法这样做。这种力量,我实在叫不出它的名字;但是这种神秘而有力的天数经常逼着我们自寻绝路,使我们明明看见眼前是绝路,还是要冲上去。”(笛福:《鲁滨孙漂流记》,徐霞村译,人民文学出版社1981年版,第11页)与此同调,J. D. 塞林格《麦田里的守望者》的主人公霍尔顿满脑子想的也是“离开”。“我流连不去的真正目的,是想跟学校悄悄告别。我是说过去我也离开过一些学校,一些地方,可我在离开的时候自己竟不知道。我痛恨这类事情。我不在乎是悲伤的离别还是不痛快的离别,只要是离开一个地方,我总希望离开的时候自己心中有数。”(塞林格:《麦田里的守望者》,施咸荣译,漓江出版社1983年版,第5页)
- ② 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第81页。
- ③ 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第83页。
- ④ 鲁枢元:《论新时期文学的“向内转”》,《文艺报》1986年10月18日。
- ⑤ Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, New York: Houghton Mifflin Company, 1990, pp. 69-70. 参见傅修延《从二分心智人到自作主宰者:关于叙事作品中的人物内心声音》,《文艺理论研究》2018年第4期。

也”——独白就是在这种情况下成了叙事的必然选择。还要看到,在神话和后神话时代,独白者往往是以冥冥中的神道为“受述者”(narratee),欧里庇得斯悲剧的女主人公经常对着天空发火,因此那段时期的独白并不完全是自己对自己说话。

叙事从操作上说主要是摹写人物的行动与言辞,与言辞有关的独白能够发展成一种重要的表现手段,阿波罗尼奥斯的《阿尔戈》(或译《阿耳戈船英雄记》)功不可没,因为这部希腊史诗开创了以长篇独白来塑造人物的叙事传统。女主人公美狄亚有一段长达30行的自言自语,翻来覆去说的都是对自己决绝行动的种种顾虑,这番自抒胸臆的诉说让一位心理复杂、敢说敢为的女性形象跃然纸上。史诗中可称为独白的严格地说仅此一处,但这一处却翻开了西方叙事史上的重要一页:“将独白本身推至中心地位,通过思想而非行动来突出人物塑造,并最终导致独白技法本身的程式化,而这一程式化传统的肇始者正是阿波罗尼奥斯”^①。将《阿尔戈》与之前欧里庇得斯的悲剧《美狄亚》对读,可以看出两者在用言辞表现人物上一脉相承,但若从继往开来意义上讲,阿波罗尼奥斯的叙事贡献还应获得更高一些的评价。斯科尔斯等人认为他把独白“推至中心地位”的做法,在罗马诗人那里得到承传和借鉴:“尽管他无疑从希腊悲剧家身上汲取了营养,但作为一位叙事艺术家,他远未被赋予应有的赞誉。维吉尔向阿波罗尼奥斯习得了这一技法,而奥维德则可能对他们二人均有所借鉴”^②。

依笔者浅见,维吉尔远不只是简单地向阿波罗尼奥斯“习得了这一技法”,《阿尔戈》中的那段独白由“她说”引出,风格略同于欧里庇得斯悲剧人物在舞台上的台词,而在《埃涅阿斯纪》对狄多女王的叙述中,独白已开始由口语向书面语转化,叙述者使用的“她在心中思忖”“她从胸中呼号”等引导语^③,显示作者想要表现的是内在的心理进程,而不只是絮絮叨叨的自说自话——要知道心理活动中有许多东西是无法形诸语言的。由此可以看到独白实际上有两个层次,一是字面意义上的独白即无人在场时的自说自话(thinking aloud),二是真正的内心独白即通过一定修辞形式呈现的人物内心活动,维吉尔开创了第二个层次的独白,这对叙事的“向内转”来说是一种强力推动。奥维德在维吉尔的基础上又有所

提高,《变形记》中的密耳拉是一位为不伦之恋折磨的复杂女性,她胸中一腔激情亟待喷薄而出,然而道德约束又使其无法把所爱对象的名字说出口,为了投射出这一人物欲说还休、谵妄迷乱的内心世界,作者动用了包括人称变换、文字游戏和隐喻影射在内的许多修辞手段^④。不言而喻,如此深度的心理描写,只有在表现形式日益丰富的书面叙事中才有可能做到。爱情是文学永恒的主题,爱情叙事中最引人注目目的是那些受爱火煎熬又无法向人倾诉的女性人物,西方叙事在其发轫之初,就拥有了美狄亚、狄多和密耳拉这些“爱而不得其所爱,又不能忘其所爱”的形象,应当感谢独白的创新为表现这些人物的内心提供了利器。

(四)讽刺与反讽

对流浪汉叙事与心理叙事的关系需要做点补充——外出游逛引发的内心激荡,不会局限于对自身所作所为的反思,还应包括对自己所见所闻的感触和评判。不管是在真实世界还是在虚构世界中,故事的讲述者都是有特定情感、道德和价值倾向的主体,在讲述经历了什么的同时,其态度、立场和观点也会或多或少地有所流露。我们身边那些从外地观光归来的亲友,不可能只说所见所闻而不谈印象观感,不管其印象观感是正面还是负面,讲述者的钦羡向往或鄙夷不屑都会溢于言表。“流浪汉小说的主要关注点是社会性和讽刺性的”^⑤,这一断语的依据是流浪汉叙事的两个标本——《塞坦瑞肯》和《金驴记》都有社会讽刺性质。讽刺与流浪汉叙事同行并不奇怪,罗马帝国幅员辽阔交通发达(所谓“条条大道通罗马”),但各地发展并不平衡,旅行者尤其是来自帝国中心的人不可能对边远地区的社会状况没有微辞,《塞坦瑞肯》的主人公便看不惯旅途中的许

① 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第191页。

② 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第191页。

③ Robert Scholes, James Phelan and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, New York: Oxford University Press, 2006, pp. 339-341.

④ 奥维德:《变形记》,杨周翰译,人民文学出版社1984年版,第232~237页。

⑤ 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第77页。

多事物。《金驴记》由于其奇妙构思为后世众多变形故事所仿效——中国作家莫言的长篇小说《生死疲劳》亦在此列,作者的揶揄语气或许更容易为本文读者觉察。与莫言笔下的西门闹转生为动物一样,阿普列尤斯的人物误服魔药后变为驴子,这一“陌生化”视角使其对世事炎凉和人间百态做出了更为深刻的观察,“我”的声音因而听上去带有一种劝诫和警世意味。

罗马文学中的讽刺作品甚多,其中卢西安的《真实历史》(或译《真实故事》)独树一帜。书中讲述的太空旅行和登月故事使其获得“科幻小说之父”的桂冠,然而仔细阅读这部互文意味浓厚的作品,便会发现作者醉翁之意不在酒,小说是以戏仿手段来抨击此前那些过分夸张的幻想故事^①,“他通过在《真实故事》中运用第一人称游历性叙述者,发展出仿游历体(mock journey)形式,其着眼点在于知识与讽刺,而不在于摹仿或虚构”^②。用“仿游历体”来讽刺游历体,可谓以其人之道反制其人之身,后来的塞万提斯就是用仿骑士小说体的《堂吉珂德》来嘲笑当时流行甚广的骑士小说,导致这种文类彻底退出历史舞台(拜伦甚至说塞万提斯把西班牙的骑士制度“笑掉了”)。戏仿式讽刺之所以有这种摧枯拉朽之力,关键在于其运用的手段甚为夸张,能将戏仿对象的弊病和本质暴露无遗。《真实历史》中船员在横渡大西洋时被飓风刮上太空,连续上升七天后抵达空中之岛——月球,在那里卷入了月球子民与太阳子民之间的战争,回到地球后又被鲸鱼咽入肚内达两年之久,他们还看到有人以掏空的南瓜为船,以及水手躺在水面上以自己直立的阳具为桅帆,用手中的睾丸来调整航行的方向,等等。这些荒诞不经的画面,显示流浪汉叙事向炫奇方向发展不会有多少前途。

讽刺文学被罗马人看作自己对西方叙事传统的贡献,由于罗马文化在很多方面复制了希腊文化,这一点令其颇为自豪。然而讽刺传统的开创之功还是要归于希腊喜剧诗人阿里斯托芬,《阿卡奈人》等作品的夸张、滑稽和戏谑风格,让研究者认为“阿里斯托芬的喜剧所引起的主要是讽刺的笑”^③。希腊喜剧有新旧之分,旧喜剧(早期喜剧)因阿里斯托芬而成讽刺的代名词。如但丁的《神曲》直译应为《神圣的喜剧》(*Divina Commedia*,“神圣的”一词为后人所加),作者为何要称自己这部作品为“喜剧”,最合

理的解释是其中充满对当时政治现实的讽刺与批判。《神曲·地狱篇》中,当时还在位的教皇被作者倒插在地狱的火窟里,双脚不停地抖动,诸如此类的情节让人想起但丁崇拜的希腊旧喜剧。西方文学史上,以“喜剧”为名的还有巴尔扎克的系列长篇小说《人间喜剧》与高尔斯华绥的同类作品《现代喜剧》,这两部大型“喜剧”的共同点都是针砭现实。自19世纪上半叶以来,以批判现实为主旨的小说成为西方叙事的主流,狄更斯《艰难时世》、马克·吐温《镀金时代》和果戈理《死魂灵》等均有明显的讽刺。这些故事讲述人都明白一个道理:讽刺是文学家手中最为有力的批判武器,笑声能把一切社会不公和道德伪善打回原形,令其在众目睽睽之下无处藏匿。

与讽刺有联系但又有很大不同的是反讽(irony)。反讽说白了就是说反话,说反话意在让人听出自己的弦外之音。《红楼梦》第三回贾宝玉登场亮相,叙述者对其的评价为“天下无能第一,古今不肖无双”,这是作者有意用不可靠叙述来“误导”读者,因为他相信读者会在随后的阅读中悟出作者态度与叙述者并不一致。口头叙事中,叙述者与作者的差别不易察觉,但《伊利亚特》的某些章节已让人暗生疑窦,如第19卷中阿伽门农把自己当初强抢阿喀琉斯女俘的糊涂行为归罪于神:“其实,我(按即阿伽门农)并没有什么过错——/错在宙斯、命运和穿走迷雾的复仇女神,/他们用粗蛮的痴狂抓住我的心灵,在那天的/集会上,使我,用我的权威,夺走了阿喀琉斯的战礼。/然而,我有什么办法?神使这一切变成现实。/狂迷是宙斯的长女,致命的狂妄使我们全都/变得昏昏沉沉”^④。人们很难相信荷马本人同意这种说法。《奥德赛》中俄底修斯打开话匣子说出自己几近魔幻的经历,这种“旅行者传说”风格的自述

① “《真实历史》则更广为人知,它可以被视为讽刺了安东尼·第欧根尼的《修黎之北的漫游》。”亚当·罗伯茨:《科幻小说史》,马小悟译,北京大学出版社2010年版,第38页。按,“修黎”(Thule)在希腊语中指最北的岛屿(冰岛或斯堪的纳维亚半岛),当时人相信通过这里可以登上月球。

② 罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第81页。

③ 陈瘦竹、沈蔚德:《论悲剧与喜剧》,上海文艺出版社1995年版,第73页。

④ Homer, *The Iliad*, trans. by Samuel Butler, New York: Barnes & Noble, 2008, p. 312.

在荷马史诗中可谓绝无仅有(也许获救的俄底修斯那晚喝多了),读者仿佛能从字里行间看到作者的讥诮神情。到了文人创作的史诗、传奇和小说中,讲述自己身心体验的人物成了所谓人物叙述者(character-narrator),他们虽为作者创造出来的人物,其态度、立场和观点却不一定与作者相同。以前面提到的美狄亚、狄多和密耳拉为例,不管这些女性人物在言辞和行动上表现得如何激烈,躲在幕后的作者永远保持着冷静,就像詹姆斯·乔伊斯《青年艺术家的画像》的主人公斯蒂芬·迪达勒斯所言:“(他们表现得)正如造物主上帝一样,存在于他创造的作品之中、之后、之外或之上,隐而不现,修炼得成为乌有,对一切持冷漠的态度,兀自在那儿修剪自己的指甲而已。”^①

希腊罗马叙事只展示了作者和叙述者之间的距离,随着时间的推进,人们发现叙事中还有一些更为复杂微妙的距离关系,巧妙地控制这类距离,可以将书面叙事的艺术水平提升到更高的阶段。距离控制和不可靠叙述作为相互关联的理论概念,首次出现在韦恩·布斯的《小说修辞学》中,作者认为远近不等的距离存在于真实的作者、隐含的作者、叙述者、人物和读者之间,当作者选择了一个不完全代表自己的声音来讲述故事时,所发送的信息就会出现作者有意为之的含混(ambiguity)^②,令叙述平添几分饶有深意的反讽色彩。距离控制和不可靠叙述如今已成了西方后经典叙事学的热门话题,A. F. 纽宁如此评论:“自从韦恩·布斯首次提出‘不可靠叙述者’以来,这个概念一直被看作文本分析中不可或缺的基本范畴之一”^③。按照布斯的见解,由于叙事艺术的进步,小说中的叙述者变得越来越不可信,因此现代人需要提高阅读本领,以便穿透种种不可靠的叙述,聆听到隐藏在文本中的真正声音。以马克·吐温的《哈克贝利·费恩历险记》为例,故事中的叙述者为帮助黑奴吉姆逃跑的流浪儿哈克,他觉得自己做的是一件十恶不赦的事情,因此总是责怪自己“太没良心”“太不要脸”“早晚要下地狱”,小说一直在用这种“下地狱就下地狱吧”的口气在说话,有经验的读者听起来却句句是反讽,他们能够听出隐藏在不可靠叙述后面的真正声音,那是隐含的作者在提醒读者别把哈克的话当真——哈克越是觉得自己该下地狱,就越发显得他是一个真正有良心的好孩子。

118 天津社会科学 2020年第1期

叙述者和隐含的作者发出的不同声音造成了含混,这便是布斯所说的“叙述者声称要自然而然地变邪恶,而作者却在他身后默不作声地赞扬他的美德”^④。

三、发展、创新与继承

以上讨论只涉及西方叙事的源头,虽然希腊罗马时期的故事讲述人为几乎所有的叙事形式提供了具体范例,但是后来人在这方面也不是无所作为。传统的形成并非一蹴而就,需要在漫长时光中汇细流以成长河,积跬步以至千里。如果以前述福柯的“生产构成其他文本的可能性和规则”为观察点,可以看出后来人的继承大致有这样三类:一是在前人的话语范围内另辟蹊径,此为差异化发展;二是跳出前人窠臼别开生面,此为突破式创新;三是将前人辟出的小径踩踏成大道,此为推进式继承。以下逐一讨论这三类不同情况。

(一)差异化发展

可能性和规则的生产远比人们想象的复杂,由于话题所限,这里只想指出一点,即许多“可能性和规则”本身又具有潜在的生产性,也就是说它们为日后差异化的发展留出了余地。福柯在提到马克思和弗洛伊德等人的创造时说,这些“话语方式实践中的创始者”不但为后续的“相似”提供了平台,而且还为引入与自己不同的“差异”(“非自己的因素”)清出了空间,“然而这些因素仍然处于他们创造的话语范围之内”,如语言学奠基者索绪尔“使一种根本不同于他自己的结构分析的生成语法成为可能”,生物学奠基者古维耳“使一种与他自己的体系截然相反的进化理论成为可能”^⑤。

① 詹姆斯·乔伊斯:《青年艺术家的画像》,朱世达译,上海译文出版社2011年版,第270页。

② 燕卜苏:《复义七型》,中译文载赵毅衡《“新批评”文集》,中国社会科学出版社1988年版,第307页。

③ 安斯加·F. 纽宁:《重构“不可靠叙述”概念:认知方法与修辞方法的综合》,马海良译,载詹姆斯·费伦、彼得J. 拉比诺维茨主编《当代叙事理论指南》,北京大学出版社2007年版,第81页。

④ W. C. 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社1987年版,第179页。

⑤ 米歇尔·福柯:《作者是什么?》,逢真译,载朱立元、李均主编《二十世纪西方文论选》下卷,第193页。

按照这样的标准,福柯自己将安·拉德克利夫与马克思、弗洛伊德相提并论的做法就需要重新考虑。安·拉德克利夫是第一位使哥特式小说成为流行读物的英国作家,她(包括她的同道)也确实使得哥特式叙事成为一种习惯和可能,但我们还是无法称其为“话语方式实践中的创始者”,因为她所做的只是发现了前人留下的空白,或者说找到了后人迟早要找到的差异。根据福柯的理论,此前的流浪汉叙事实际上是在向后续的“差异”发出召唤:如果说流浪汉叙事主要讲述大范围空间中的行动,那么哥特式小说涉及的便是小范围空间中的行动,后者在一定意义上可以说是前者的倒影模拟。这种逆向思维的发生原因不难揣摩:远方和异域固然有许多新奇事物令人神往,近在咫尺的古堡旧宅内也可能藏着某种秘境、异物和怪人,讲述近边的神秘故事同样可以激起人们的兴趣。哥特式小说中并没有涌现出流芳百世之作,文学史家对其总的评价不高,但哥特式叙事作为一种讲故事的方法,却屡屡为19世纪以来的非哥特式小说所运用,许多传世之作中都有向安·拉德克利夫致意的地方^①。那么,为什么最初见于廉价小说的叙事形式会受到后世那么多名家青睐?这是因为包括讲故事在内的所有运动都会受惯性支配,人们一旦习惯了某种路径,便会对其产生难以自拔的依赖,惯性力量导致“路径依赖”(path-dependence)不断自我强化,一些讲述习惯就是这样逐步发展成叙事传统。流浪汉叙事中,作者让人物不辞辛苦地到处奔走,为的是尽可能多地展示远方的陌生人和陌生的风景,读者对这种叙事形式的阅读期待正在于此。相比之下,哥特式叙事中的人物则是在封闭或狭小空间里开展距离极短的“旅行”,他们小心翼翼地爬上阁楼、穿过走廊或钻入地窖,为的是去执行某项使命、发现某个秘密或防范某种危险,这种不无冒险意味的探寻,令其身边的人物与环境也变得陌生和异样起来,这样的叙述同样能使读者的好奇心获得极大的满足。

把哥特式叙事看作流浪汉叙事的倒影模拟,有利于我们认识所谓差异实际上是某种同中之异。按照产生这两种叙事形式的内在逻辑进一步思考,便会发现在长距离行动、短距离行动之外,还应该有一种零距离行动存在。马塞尔·普鲁斯特的独特贡献,表现在别人笔下的人物都在程度不同地运动,他

却在自己的代表作中创造出一个大部分时间都不运动的人物。这一别出心裁的安排,缘于普鲁斯特本人自幼体质孱弱,室外空气容易引发其挥之不去的哮喘,因此其故事主人公也不得不长期幽居于病室。行动的静止不等于思想的静止,躺在病床上的人物貌似无所事事,其脑海中却有纷至沓来的往事在一幕幕闪现,这使得作者享有讲述其内心活动的极大自由——他可以随心所欲地讲述主人公看过、听过、嗅过、尝过、触摸过的一切,于是就有了《追忆逝水年华》中那种天马行空、不拘一格的意识流叙事。意识流叙事作为一种叙事形式,其出现意味着西方文学向内转倾向的进一步强化,前面我们提到流浪汉的心路历程是其外界历程的补充,在这里内心描写已上升到主演的地位,行动反倒成了配角。被称为意识流作家的还有弗吉尼亚·伍尔夫和威廉·福克纳等,但《追忆逝水年华》的写作时间最早,分量也比同类作品更重,因此意识流叙事的奠基之作非其莫属。

差异化发展也表现在人称与视角的突破性运用上。第一人称和第三人称或许在人类的早期沟通中就已出现,当人类某位灵长类祖先对着同伴拍拍自己的胸脯,这可能是表示“我”干了什么;当他呶呶嘴角让同伴注意另一位群体成员的行动,这或许是在传递“他”干了什么的信息。人称和视角有密切的关联,如使用第一人称的叙述往往采用内聚焦,前面讨论流浪汉叙事时对此已有涉及。但这又不是绝对的,国人熟悉的《红高粱》(小说)采用第一人称,故事发生时“我”远未出世,“我父亲这个土匪种”也还是孩子,因此小说中的视角只能是外聚焦。莫言懂得用“我”来讲故事的好处:叙述者“我”虽然不可能真正进入故事中那个世界,但叙述过程中不断出现的“我”,让人觉得故事中发生的一切“我”都亲睹亲闻,这就大大拉近了读者与故事的距离。有“我”就会有“你”,杰拉德·普林斯说:“如果说在任何叙事中都至少有一个叙述者,那么也至少有一个受述

① 较有代表性的作品有:奥斯汀的《诺桑觉寺》、狄更斯的《远大前程》与《荒凉山庄》、勃朗特姊妹的《简·爱》与《呼啸山庄》、哈代的《远离尘嚣》与《还乡》、威尔基·柯林斯的《白衣女人》与《月亮宝石》、王尔德的《道连·格雷的画像》、雨果的《巴黎圣母院》、梅里美的《伊尔的美神》、爱伦·坡的《椭圆形画像》、达芙妮·杜穆里哀的《蝴蝶梦》、加斯通·勒鲁的《歌剧魅影》和J.K.罗琳的《哈利·波特》,等等。

者,这一受述者可以明确地以‘你’称之,也可以不以‘你’称之。在很多不以‘你’称呼的叙事中,‘你’可能是被不留任何痕迹地去除了,只剩下叙事本身”^①。从理论上说,“我”“你”“他”都可以用来指代故事中的人物,但由于“你”在一般情况下都是指说话对象,这一称呼会让读者觉得叙述者说的是自己而不是故事中的人物,或许就是为了避免这种误会,我们很少看到采用第二人称的叙述。法国新小说派作家以形式创新见长,米歇尔·布托的《变》通篇都是用“你”来称呼小说主人公,这一做法引来不少好奇的询问,许多人记住他的名字也是因为这个原因。伊塔洛·卡尔维诺的《国王在听》在“你”的运用上似乎更为成功,作者认为写小说是为了改变人的素质^②,因此小说中的“你”既是故事中那个被歌声唤醒心灵的国王,同时也指向正在阅读这部小说的每一个“你”^③。至于视角的运用,现在的人也不满足于内聚焦与外聚焦这样的大体划分,曼弗雷德·雅安将计算机术语“窗口”引入对视角的分类,整合成一个名为“聚焦之窗”(windows of focalization)的复杂概念,于是就有了“严格聚焦”(strict focalization)、“环绕聚焦”(ambient focalization)、“弱聚焦”(weak focalization)与“零聚焦”(zero focalization)这样四种聚焦类型^④。视角理论比较复杂,笔者在《“聚焦”的焦虑》一文中有详细阐述,此处不赘^⑤。

(二)突破式创新

如果说差异化发展是发现并利用了前人生产的可能,那么突破式创新便是不折不扣地生产出新的可能。这种创新在后来的叙事中犹如凤毛麟角,因为以前无数的故事讲述人应当有意无意地尝试过各种可能,所以前引斯科尔斯等人之语会说罗马没落前“叙事的基本形式……几乎全都被运用过”。不过这里的“几乎”二字还是留下了一点余地,我们不妨来看后人是怎样做到百尺竿头更进一步。

新的可能只会新的条件下出现。当人类的社会形态和科技水平发展到某个新阶段时,才会有某种前无古人的叙事形式应运而生,这一方面是因为既有的形式不能完全满足各方面的需求,另一方面也是因为时代为新形式的登场提供了条件。以流浪汉叙事与哥特式叙事为例,前者初兴于交通超前发达的罗马帝国,后者得名于西方城乡常见的哥特式建筑,它们都说明物质生产是精神生产的前提。中

世纪之后古腾堡印刷术的推广和夜间照明的普及,尤其是使用机器之后造成的闲暇时光增多,使得西方人有机会进行长时间的阅读,这种情况无疑会促进长篇小说创作和消费的繁荣。18世纪初孟德斯鸠的《波斯人信札》红极一时,导致巴黎书商在大街上看见文人模样的过客便拉住索稿。这样的市场需求到19世纪更趋旺盛,由此催生了规模宏大、篇幅惊人的超长式叙事,其代表作品便是巴尔扎克那部包括90多篇小说、涉及两千多个人物的《人间喜剧》。《人间喜剧》分为“风俗研究”“哲学研究”与“分析研究”三大部分,光是“风俗研究”便有一个极富雄心的写作计划,作者宣称“无论是哪种生存环境、人情世态,男人或女人的性格、生活方式、职业行当、社会圈子和地区,无论儿童、老人或成人,无论是政治、司法或是战争,在这里都不会被遗忘”^⑥。《人间喜剧》之名反映了巴尔扎克想把人间故事一网打尽的壮志豪情;他要在但丁描写来世图景的“神圣喜剧”(《神曲》)之后,奉献出一部反映现世生活的“人间喜剧”!

人类自开口讲述故事以来,一直是以自己的想象来向真实世界发出挑战,要想在叙事中构建起一个在气势和规模上、在丰富性和复杂性上堪与大千世界分庭抗礼的虚构世界(fictional world),需要作者付出毕生的辛劳。除了巴尔扎克之外,尝试过超长式叙事的还有爱弥儿·左拉与约翰·高尔斯华绥等人。前者的《卢贡—马卡尔家族史》包括20部长篇小说,后者则有描写福尔赛家族的两个长篇小说三部曲——《福尔赛世家》与《现代喜剧》。需要说明的是,所谓超长式叙事,指的是用数部乃至数十部作品的篇幅来讲述一系列相互之间有人物与事件关联

-
- ① 杰拉德·普林斯:《叙事学:叙事的形式与功能》,徐强译,中国人民大学出版社2013年版,第18页。
 - ② 卡尔维诺:《美洲豹阳光下·前言》,魏怡译,译林出版社2015年版,第4~5页。
 - ③ 傅修延:《“你”听到了什么——〈国王在听〉的听觉书写与“语音独一性”的启示》,《天津社会科学》2017年第2期。
 - ④ Manfred Jahn, “Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept”, *Style*, 1996(2).
 - ⑤ 傅修延:《“聚焦”的焦虑——关于“focalization”的汉译及其折射的问题》,载周启超主编《外国文论与比较诗学》第1辑,知识产权出版社2014年版,第165~182页。
 - ⑥ 巴尔扎克:《致韩斯卡夫人》,黄晋凯译,载《巴尔扎克论文艺》,人民文学出版社2003年版,第527页。

的故事,这些故事数量虽多,却都发生在同一个虚构世界之中。有的作家如瓦尔特·司各特也有卷帙浩繁的创作成果,但司各特如巴尔扎克所言“没有想到要将他的全部作品联系起来,构成一部包罗万象的历史”^①,也就是其笔下的故事分别发生于不同的虚构的世界。将司各特的30部小说与《人间喜剧》相比,前者就像是一本由30幅独立画页组成的画册,而后者则是一幅用90多张“互联”的画页拼合起来的画卷,所以雨果会在《巴尔扎克葬词》中说“他的所有作品只构成一部巨著”^②。

虚构世界与真实世界同属“可能的世界”(possible world)这个大家庭^③,所不同的是,虚构世界属于人类想象的产物,而真实世界则是一个已经实现了的“可能的世界”。然而,实现了某种可能,便意味着失去了实现其他可能的可能,在无法亲历的其他“可能的世界”面前,生活在现实中的人们只能望洋兴叹。就此意义而言,叙事作品中虚构世界比真实世界更具优越性,故事讲述人可以随心所欲地在这个想象世界里“实现”一切可能,这或许就是人类要讲故事的根本原因所在。《人间喜剧》问世之时,资本主义社会不过刚刚揭开自己帷幕的一角,巴尔扎克那时就想写尽财富法则支配下的众生百态,用自己笔下每一个故事来反映金钱社会中每一种人生可能。超长式叙事的局限在于没有人能够永远把故事讲下去(《人间喜剧》中的《长寿药水》表明巴尔扎克或许想过只有长寿者才能进行超长式叙事),或许是由于认识到这一点,《人间喜剧》之后很少有人再尝试撰写类似形式的小说^④。我国古代早有《说林》《储说》和《吕氏春秋》之类包罗万象的“故事库”,它们体现出一种“备天地万物古今之事”的叙事雄心^⑤,然而“天地万物古今之事”是一个无穷大的数字,吕不韦聚众人之力尚且只能获其一鳞半爪,遑论凭一己之力单打独斗的个人,是故先秦之后投入此类“故事库”建设的人并不是很多,今人能看到的《说海》《稗海》之类其实并未达到很大规模。

单个的故事讲述人不能将超长式叙事进行到底,不等于说这种叙事形式就此退出历史舞台。巴尔扎克致力于生产海量篇幅的叙事作品,这一破天荒式的创举昭示了许多新的可能,一旦条件成熟,其中一些便会通过新的方式实现。例如,互联网上方兴未艾的接龙式小说,实际上就是用多人接力形

式开展的超长式叙事,从理论上说这种叙事可以无止境地延续下去。如果说计算机网络可以使故事讲述人变为复数,那么时下突飞猛进的人工智能技术还能把人赶走,让不知疲倦的机器来展开无止境的讲述,迄今为止世界上最长的几部小说都是计算机按程序自动生产出来的。当然这种篇幅为天文数字的作品要找到读者也不容易,阅读工作今后也会越来越多地被机器取代。就实用意义而言,超长式叙事真正可以一展所长的地方,是生产那些动辄数十乃至上百集的电视连续剧。西方许多人可以说是在这些电视连续剧的陪伴下长大和变老,其中最著名的当推10季236集的美剧《老友记》,其首轮播映时间从1994年一直持续到2004年。人类寿命总体而言是在不断延长,在一个闲暇时间不断增多的老龄化社会中,超长式叙事的出现应属一种必然。

可以称为创造性生产的还有科幻类叙事与生态中心叙事。科幻类叙事有别于奇幻类叙事的地方,

-
- ① 巴尔扎克:《〈人间喜剧〉前言(1842)》,丁世中译,载《巴尔扎克论文艺》,第258页。
 - ② 雨果:《巴尔扎克葬词》,载《雨果散文选》,郑克鲁译,百花文艺出版社1995年版,第176页。
 - ③ Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986, pp. 61-72. 赵毅衡指出“可能的世界”理论进入文艺研究的过程:“刘易斯的《论世界的复数性》出版于1986年,而符号学家艾科1979年的名著《读者的角色》提出把可能世界理论应用于文学艺术。中国最早在艺术学中应用可能世界理论的是1991年傅修延的论文。”赵毅衡:《论艺术中的准不可能世界》,《文艺研究》2018年第9期。
 - ④ 当然也有例外,日本作家中里介山41卷的《大菩萨岭》就被称为世界上最长的历史小说,从1913年至1941年在报纸上连载,但小说并未最终完成。笔者曾如此解释超长式叙事难以完成的原因:“叙述像是一束强光,照亮着‘虚构的世界’的某些部分,无论叙述有多长(文本篇幅多大),它照亮的都只能是部分而不可能是全体……叙述照亮的部分越多,阴影部分也出现越多;前者是叙述正面展示的结果,后者是叙述中的暗示和读者想象、推理的结果。至于为什么照亮这部分而不照亮那部分,取决于作者认为哪一部分更有意义,毕竟这个世界中也有令人乏味的部分,还是让它们隐没在阴暗处更好。”傅修延:《文学叙述论:讲故事的奥秘》,第31页。
 - ⑤ 韩非子的《说林》《储说》和吕不韦主持编撰的《吕氏春秋》分别收故事71、214和283个。以《储说》为例,214个故事按不同题旨归并成33个“故事群”,这些“故事群”又按不同方法归并成7个“故事族”,这7个“故事族”最后共同归入总的“故事库”。参见傅修延《先秦叙事研究:关于中国叙事传统的形成》,东方出版社1999年版,第259~279页。“备天地万物古今之事”为司马迁评《吕氏春秋》语。

在于故事讲述人的幻想不能违背科学规律和逻辑自洽的原则,否则便成了卢西安嘲讽过的胡思乱想之作。按照这一定义,科幻类叙事实际上是一种以科学为基础的超前式叙事——不管科幻小说中的事物在当时读者看来是多么离奇,它们或迟或早都会从虚构的世界来到真实的世界。这方面最为典型的是儒勒·凡尔纳的小说,作者善于运用科学规律对一些发展趋势做大胆预测,因此他的叙述与其说是幻想不如说是预言——其笔下事物有许多变为20世纪的现实,潜水艇、热气球和无线电的发明者都声称凡尔纳小说给了他们最初的灵感。科幻小说在17、18世纪甚至更早之前已有萌芽,但那时自然科学的基础尚不完备,只有在产生了细胞学说、生物进化论与能量守恒和转化定律的19世纪,科幻类叙事才算真正插上了飞翔的翅膀。玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》被大多数人当作科幻作品的起点,主要是因为它开启了人类不经过上帝而自行造人这一惊世骇俗的思路,于是后世科幻作家纷纷寻觅造人的各种可能,好莱坞至今仍沿此思路源源不断推出新的大片。如果说玛丽·雪莱拥有造人的发明专利,那么时间机器的知识产权便属于《时间机器》的作者赫伯特·乔治·威尔斯,有了这种机器,人物的流浪就不再只守着空间这一维度。科幻文学最大的魅力在于“他异性”(alterity),没有什么比“前往过去”或“回到未来”更能满足人的好奇心,令人惊叹的是,威尔斯的想象竟然早于爱因斯坦对这一可能性的肯定,要知道20世纪之前的空间理论对时间旅行是嗤之以鼻的。

玛丽·雪莱能写出《弗兰肯斯坦》并非偶然,浪漫主义运动带来的是想象力的大爆发,那时的诗人几乎个个都是讲述奇异故事的高手。拜伦的《暗黑》描绘太阳熄灭后的人类未来,雪莱的《麦布女王》写到太阳系之旅,济慈的《“明亮的星!愿我像你一样坚定”》亦有从太空俯瞰地球的场景^①。此外玛丽·雪莱、托马斯·坎贝尔和托马斯·胡德都有以“最后的人”为题的作品,“最后的人”即地球上最后灭绝的人,直到今天人们仍认为这一末日想象最能体现科幻类叙事的特质^②。然而“最后的人”之后还有“未来的人”,21世纪以来人工智能、机器人和基因工程的迅猛发展,又为科幻作家想象一种不受生物规律支配的新型人类打开了更大的脑洞。“未来的人”究

竟是一种怎样的存在,是像小说《别让我走》中描述的那样靠克隆人提供的器官来延长生命,还是像电影《未来战士》的主人公那样以人体与机臂相搭配,或是像电脑《黑客帝国》中那样完全脱离肉身成为一种电脑程序?不管是器官移植、人机混合还是电子模拟,“未来的人”反正不会原封不动地继承自己这副由智人进化而来的躯壳。还要提到的是,《别让我走》的作者石黑一雄获得2017年的诺贝尔文学奖,这说明科幻类叙事中也能涌现出第一流的文学作品。

生态中心叙事也是特定社会阶段的产物。18世纪的工业革命虽然带来了物质财富的大量增加,随之而来的环境污染却是一场始料未及的深重灾难,时至今日,人们已认识到地球无力支撑工业文明的继续推进,如果不开创出一种新的文明形态,人类将无法延续自己的生存。从这个意义上说,生态中心叙事也是一种面向未来的叙事,故事讲述人是在为生态文明时代的到来鸣锣开道,为人类与万物和谐共处摇旗呐喊。所谓生态中心叙事就是从以人类为中心的叙事,转向以包括人类在内的整个生态系统为中心的叙事。人类再伟大也只是地球上的一个物种,任何物种都是生态系统的一部分,其扩张都必须是有限制的,否则便会影响到整个系统的平衡——失衡的结果将是包括所有个体在内的整体毁灭^③。最能体现这一思想的是《寂静的春天》,蕾切尔·卡森用这一书名向西方社会发出警报:DDT等杀虫剂的使用导致鸟类和昆虫大量死亡,将来的春天恐怕不会再有鸟鸣虫吟!于无声处听惊雷,《寂静的春天》以其振聋发聩般的呐喊惊醒了亿万受污染戕害而不自知的人们,引发了上世纪60年代以来轰轰烈烈的环保运动,作者也因此荣膺“环保先驱”的称号。不过人和自然的关系只是生态中心叙事的话题之一,故事讲述人一旦放弃人类中心主义的视角,便会发现在人的故事之外,天地万物之间还有更多

① 傅修延:《济慈诗歌与诗论的现代价值》,北京大学出版社2014年版,第170~171页。

② 科幻类叙事都对人类未来持悲观态度,公认最短并最有代表性的一则科幻类叙事是:“地球最后一个人坐在房间里,这时响起了敲门声……”

③ “没有一个个体能够获救,除非全体都得救。”Devall Sessions, *Deep Ecology: Living As If Nature Mattered*, Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1985, p. 67.

的故事需要讲述,这种情况就像是地球人在自己所属的太阳系之外发现了更为浩瀚的银河系,那里面的“可能的世界”多如恒河沙数。

对工业革命的不满最早出现在英国的湖畔派诗人笔下,这或许是因为不期而至的机器轰鸣破坏了湖区亘古如斯的声音风景(soundscape),不过浪漫主义诗人的自然观都有浓淡不等的泛神论色彩。最具代表性的生态作家应为住在大洋彼岸另一个湖旁边的梭罗。他的《瓦尔登湖》是一部非虚构作品(nonfiction),其中不但阐述了作者的环境理念与生态关怀,更重要的是讲述了一个回归自然的真实故事。回归自然虽有卢梭和华兹华斯等人倡导在先,但梭罗不只是投入大自然的怀抱,他还不断消弭自己与湖光山色、花鸟虫鱼之间的界限,试图进入一种“人湖合一”的超验境界。与《瓦尔登湖》旨趣相近的是奥尔多·利奥波德的《沙乡年鉴》,作者雄辩地指出人与环境也有伦理关系,这一观点使其戴上“生态伦理之父”的桂冠。受时代风气影响,当前以自然事物为主角的各类叙事作品正大行其道,反映动物生活的电影和电视记录片等尤其受到欢迎,英国BBC公司近年推出的《水的故事》甚至以无生命的水为故事主角。德里达在《我所是的动物》中指出对动物的他者化书写使人类获得中心地位^①,现在看来许多故事讲述人正放低身段试图让其他生灵与人类平起平坐,玛格丽特·阿特伍德《羚羊与秧鸡》中“雪人”的身份便介于人类与动物之间。不过,只要讲故事的还是高居食物链顶端并仍在役使万物的人类,对人类之外故事的讲述就不可能完全摆脱人类中心主义的影响,就此而言真正的生态中心叙事还没有开始。

(三)推进型继承

现实生活中常有这样的事情发生:一条僻静的小径经过众人长年累月的践履,最终变成车水马龙的道路。与前述差异化发展和突破式创新相比,推进型继承对传统的依赖程度最为严重,因为它除了拓宽路径之外并无特别的创新或发现。但就叙事传统的发扬光大而言,这种继承做出的贡献最大,因为筌路蓝缕者毕竟数量极少,绝大多数故事讲述人都是唯前人马首是瞻,然而正是千军万马的赓续或曰跟进,才把狭窄的小径踩踏成宽阔的通衢。还要看到,先行者不一定都写出过伟大的作品,而赓续者当

中则有可能涌现出伟大的故事讲述人,他们往往是在推进之中创作出自己的传世之作,对于叙事艺术的薪尽火传,这些后人仰之弥高的作品起到了极好的示范作用。所以除了专门的研究者之外,一般人首先想起的都是巅峰之作而非开创之作。例如说到英国的复仇悲剧、浪漫喜剧和历史剧,人们脑海里会立即浮现《哈姆莱特》《仲夏夜之梦》与《亨利四世》等剧作,其实为这些戏剧类型奠定基础的是以克里斯托夫·马洛为代表的“大学才子”,莎士比亚可以说是踏着他们的肩头登上戏剧艺术的顶峰。莎士比亚不但善于形式继承,笔下的故事基本上也都是别人讲述过的,不过他那种点铁成金、夺胎换骨的叙事功力还是前无古人的。中国古代“描摹世态,见其炎凉”的人情小说^②,其首创者固然是中国第一部文人独立创作的《金瓶梅》,但多数人还是会把《红楼梦》当成这一类别的巅峰。莎士比亚和曹雪芹的叙事实践展示了推进型继承的作用。

推进型继承涉及许多具体手段,我们先来看强化。倘若用诺思罗普·弗莱的“向后站”方法来观察整个西方叙事史^③,便会发现贯穿其中的一根红线是虚构化倾向的不断增强。虚构化倾向最早见于俄底修斯那番“旅行者传说”风格的倾诉,旅行者不可自抑地向人述说自己的经历,是因为远方异域的见闻激活了他的想象与表达。与此相似,地理大发现以来西方人在自然考察、科学研究和宇宙探寻等方面取得的进步,极大地刺激和丰富了故事讲述人的叙事思维,无数“可能的世界”从后人笔下与镜头下翩翩而出。笔者曾以可能性和虚构化程度为标尺,将叙事作品中虚构的世界划分为摹本世界、部分虚构的世界、全然虚构的世界、神奇的世界、荒诞的世界与悖谬的世界等,其中虚构化程度最高(亦即可能性最低)的悖谬的世界在西方叙事中出现得最晚^④。换句话说,在20世纪之前,这种世界在人们心目中还属于“不可能世界”,彼时人类的想象力还未强

① Jacques Derrida: “The Animal That Therefore I Am”, *Critical Inquiry*, 2002(2).

② 人情小说又称“世情书”“世情小说”。《鲁迅全集》第9卷,人民文学出版社1981年版,第179页。

③ 诺思罗普·弗莱:《批评的解剖》,陈慧等译,百花文艺出版社2006年版,第198~199页。

④ 傅修延:《叙述的挑战——通往不可能世界》,《文艺研究》1991年第4期。

大到能够攫获如此缺乏逻辑的世界图景。巴尔扎克的虚构能力在 19 世纪作家中算得上出类拔萃,但若将其挑战生命规律的《驴皮记》《长寿药水》(收入《人间喜剧》的“哲学研究”)与 20 世纪 F. S. 菲茨杰拉德的同类作品《本杰明的奇幻旅程》(又名《返老还童》)对读,我们又会有一种小巫见大巫之感——前者虽属奇幻尚可理解,后者的“逆生长”描写则大大超越了普通人的想象。菲茨杰拉德总体而言仍属写实派,但他偶尔也会写出一些让人觉得匪夷所思的故事,如《一颗像丽兹饭店那么大的钻石》以蒙大拿山区一个不为世人所知的城堡为故事背景,这部短篇小说从标题上看就有语不惊人死不休的意味。

菲茨杰拉德虚构的秘境固然是虚无缥缈,但英国浪漫主义诗人济慈早就有言在先:“想象力以为是美而攫取的一定也是真的——不管它以前存在过没有”^①。经过一代又一代人的叙事接力,一些既有魅力又有潜力的想象世界会变得羽翼丰满栩栩如生,在人们心目中成为俨然实体般的存在。以仙那度(Xanadu)为例,这个名字本是元朝上都(在内蒙古自治区锡林郭勒盟境内)的蒙语音译,《马可·波罗游记》中的诗意描摹开启了西方人对这个地方的向往,柯勒律治吸食鸦片后写出的《忽必烈汗》更使其上升为神秘东方的文学象征,从那以后仙那度便在西方各类故事中频频现身,不少叙事作品以其为招徕手段,电影《公民凯恩》的主角甚至住在一个叫做“仙那度”的豪华宫殿里。詹姆斯·希尔顿在《消失的地平线》中戛戛独造的香格里拉,也被人们以各种方式复制到现实生活之中,今天无论是东方还是西方都有以这两处为名的观光地和酒店。与此类似,未来世界、侏罗纪公园之类也出现在游乐场所,这些都拜趋之如鹜的后续叙事之赐。后续叙事还带来了许多虚构人物和生灵的增强版,自从影视业加盟叙事大军以来,人猿泰山、吸血鬼、狼孩、超人、鲁滨逊和福尔摩斯等形象在不断升级换代,编导眼中这些形象都属“现象级 IP”(Intellectual Property),也就说他们身上还有进一步填充想象材料的余地。以上只涉及虚构化倾向的增强,在向内转倾向和讽刺与反讽的运用等方面,我们也看到不断强化、深化乃至极化的叙事演进。

摹拟是推进式继承的又一常用手段。之所以用摹拟而不用模仿,是因为模仿有重复、照做之义,而

摹拟可以是程度有限的效仿。如罗马神话完全是对希腊神话的模仿,两者基本上只有神名之别,后人一般不会有罗马人那种全盘照搬的勇气。首先来看名称摹拟。这种摹拟要么是完全袭用既有名称,如卡夫卡的《变形记》、屠格涅夫的《浮士德》、萨特的《特洛伊妇女》与奥维德、歌德和欧里庇得斯的作品同名;要么是在既有名称的基础上稍作变化,如卢梭的《新爱洛绮斯》、普伦茨多夫的《少年维特之新烦恼》和凯勒的《乡村的罗密欧与朱丽叶》(《人间喜剧》和《现代喜剧》亦属此类)。如此命名意在显示自己的讲述与既有的叙事之间存在某种相似,雷同本是文学的大忌,故事讲述人没有哪个不想标新立异,上述作家之所以反其道而行之,是因为“编新不如述旧,刻古终胜雕今”(《红楼梦》第十七回贾宝玉语)——经典作品或流行故事多已深入人心,与其搭上关系有利于读者理解自己的叙述意图。再来看文体摹拟。这种摹拟与叙事形态的发育关系极大,早期小说从表达方式而言脱胎于传奇,《堂吉珂德》更是对骑士传奇的有意摹拟,而其形式又成了后世小说家的效仿对象。为叙事文体提供营养的还有北欧的萨迦,研究者注意到它与西欧传奇的混血,为民间叙事传统的延续注入了活力^②;更值得一提的是,萨迦的家族叙事模式受到 19 世纪以来许多作家青睐,如高尔斯华绥的《福尔赛世家》(The Forsyte Saga)直接以“世家”为题,作者对此的解释是现代有产者与古代英雄都有相同的占有欲^③。21 世纪观众熟知的

① 济慈:《1817 年 11 月 22 日致本杰明·贝莱》,载《济慈书信集》,傅修延译,东方出版社 2002 年版,第 51 页。

② “‘古代萨迦’似乎与许多经过翻译的法国传奇(‘骑士萨迦’)通过融合而衍生出所谓‘奇幻萨迦’(lying sagas)这样的杂交品。‘奇幻萨迦’的创作到了现代时期仍得以继续,与之并存的还有极其丰富的民间故事传统,以及被称为‘韵文’的通俗化歌谣体叙事诗。”罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格:《叙事的本质》,第 46 页。

③ “也许有人会对‘世家’这两个字提出异议,认为世家、史乘之类记载的都是英雄事迹,而这些篇章里却很少看到有什么英雄气概的。可是这两个字用在这里原带有一定的讽刺意味;而且,归根结蒂,这个长故事虽则写的是些穿大礼服、宽裙子,金边股票时代的人,里面并不缺乏龙争虎斗的主要气氛。那些旧史乘上面的人物,固然是一个个都身躯伟岸、杀人成性,像童话和传奇里流传下来的那样,但是单拿占有欲来说,肯定也是福尔赛之流。”约翰·高尔斯华绥:《福尔赛世家·原序》,载《福尔赛世家》第一部,周煦良译,上海译文出版社 1982 年版,第 1 页。

电视连续剧《唐顿庄园》与《权力的游戏》，也有缘自萨迦的遗传因子。

值得注意还有结构摹拟。这种摹拟既高明又复杂，因而需要多说几句。故事虽然各有不同，但作者可以让不同故事的叙述呈现出相似的结构。T. S. 艾略特自称《荒原》在结构上摹拟了寻找圣杯的亚瑟王传奇，不过长诗中介入叙述的古代故事太多，两者的相似常常受到干扰。詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》与《荒原》同时（1922年）问世，但它与《奥德赛》的同构要明显得多：小说十八章各写一个小时内发生的事件，每章分别影射俄底修斯（尤利西斯是其拉丁名）十年漂泊中的某些经历。故事中其实没有名叫尤利西斯的人物，主人公布鲁姆乃是都柏林一家报纸的广告推销商，这位现代的俄底修斯和古代英雄一样走在回家的路上，只不过这位怯懦的犹太人全然没有古代英雄的刚强，他的妻子莫莉也不像珀涅罗珀那样坚贞。两个故事本来毫无相像之处，但作者有意在叙述上造成两者的平行，一个卑微的现代故事与庄严的史诗相对应，这种同构会把读者弄糊涂。同样的困惑发生在阅读威廉·福克纳作品的时候。《押沙龙，押沙龙！》顾名思义可看出摹拟《圣经·旧约》中大卫王父子故事，《喧哗与骚动》从章节标题也可看出与《圣经·新约》耶稣的遭遇平行^①。与乔伊斯的做法一样，福克纳也采用了倒影模拟的手段：押沙龙故事中，子叛父遭诛，父闻之老泪纵横，《押沙龙，押沙龙！》中，无辜的儿子被亲生父亲借刀杀害；《圣经·新约》中耶稣受难被害，仍不失其爱心与庄严，最后完成复活，《喧哗与骚动》中，耶稣的子孙们也在受苦受难甚至死亡，但这是因为他们失去了爱心相互仇恨，当然也就不能达到精神上的复活。

推进式继承用得最多的手段是综合，综合指广采前人之长，运用中并无一定之规。对于后世的故事讲述人来说，叙事传统意味着前人留下了一个庞大的工具箱，他们在选择讲述方法时可以从其中随意取用，这种取用往往是多种工具同时拿来，因为没有哪部叙事作品能靠一种方法完成。讨论科幻类叙事时我们曾提到《弗兰肯斯坦》，此处需要补充的是，这部作品也被人看作是生态中心叙事的发端之作，因为小说叙述主人公肆无忌惮地打破自然法则，利用死尸、屠宰场的鲜肉甚至其他动物的部件来创造新的物种，这是对人类中心主义的严厉批判。后来的

科幻类叙事亦大量涉及生态内容，电影《星际穿越》为代表的许多太空题材作品，讲述的都是人类如何因生态系统被自己破坏而被迫离开地球家园，它们皆为科幻类叙事与生态中心叙事珠联璧合的产物。如前所述，流浪汉叙事因处在叙事长河的上游而具有深远影响，后人在继承中往往以其为主并辅之以其他手段，形成“一主多从”般的搭配。歌德《威廉·迈斯特的漫游时代》被认为是成长小说的范本，实际上在笛福《摩尔·弗兰德斯》、狄更斯《大卫·科波菲尔》和罗曼·罗兰《约翰·克利斯朵夫》等带有传记意味的小说中（此类叙事作品不胜枚举），人物的个性也是在其与外部世界的接触中逐渐形成，外出漫游成为人物精神发育的重要前提，传记型、成长型叙事被纳入流浪汉叙事的讲述框架。

这些当然不是全部，综合手段的运用包括无数排列组合，天才的故事讲述人不但能找到适合自己故事的最佳组合，他们的运用还常常是不拘一格甚至是随心所欲的。在阅读《简·爱》的前半部时，读者或许会以为后面的讲述仍将维持波澜不惊的女性叙事套路，没想到勃朗特中途会从传统武库中抽出哥特式叙事这件利器，先让读者为“阁楼上的疯女人”紧张了一把，再用男女主人公的隔空应答（两人当时相距36小时以上的马车车程）给故事涂上了几分神秘色彩^②，加入这样的“作料”显然是考虑到了当时读者的胃口。《哈利·波特》沿袭了成长小说的叙事框架，但由于J. K. 罗琳将霍格沃茨学校设置为故事的发生地，读者看到的是一幅幅哥特式小说中的场景——魔法、秘境和怪物等，改编为电影后这种印象变得更为强烈。讲述故事不等于只交待故事中的事件和行动，作者还常常通过有形无形的叙述者发表看法，亨利·菲尔丁是英国现代小说的主要奠基人，但《汤姆·琼斯》中插入大量议论的做法显然不够成功，所以后人研究这部小说时多半只注意其叙事。然而不能据此断定“叙事+议论”没有前途，韦恩·布斯在《小说修辞学》第七章“可靠议论的运用”中举出大量例子，证明恰当的评说可以与事件的

① 《喧哗与骚动》的四章都用日期作标题，这些日期与基督受难的四个主要日子对应。

② 夏洛蒂·勃朗特：《简·爱》，祝英庆译，上海译文出版社1980年版，第589页。

“讲述”或“呈现”相得益彰^①。不过貌似离题的长篇大论不一定就不受欢迎,《悲惨世界》第二部以“珂赛特”为名,雨果在其开篇(第一卷)中用了60多页篇幅对滑铁卢战役大发议论,直到该卷结束才冒出来一个与珂赛特故事相关的人物^②,宏大叙事在这里为底层叙事提供了极富信息量的背景烘托。《战争与和平》对各大战役的书写也不完全是文学叙事,严肃的历史叙事与抽象的哲学讨论不时在读者毫无准备的情况下大段展开,托尔斯泰还经常让叙述者从地面上升到空中,用全知全能的上帝视角来俯瞰故事进程。小说最后竟然出现两个总结:“第一个总结”的前四章全为议论,第五至第十六章才是对故事结局的具体交待;“第二个总结”(共十二章)简直就是一部哲学论著,讨论的对象为历史运动、自由意志与引发各民族冲突的内在力量^③。尽管这部小说有如此之多的篇幅不像小说,但就此诟病托翁的批评家并不算太多,这说明“运用之妙,存乎一心”,大多数读者还是认可其匠心独运的讲故事方式。

结 语

以上挂一漏万的爬梳剔抉,为的是说明西方叙事传统的生命力及其对后世的深远影响。叙事像生命本身一样既复杂又简单,从外表看每个生命体和每个故事都有自己独特的形貌,但若深入到其内部,观察其基本的结构形式,又会发现它们实际上非常简单。结构主义叙事学致力于证明变幻莫测的叙事是一个万花筒,里面起作用的只是一小撮彩色碎片,这样的共时研究固然总结出了不少叙事规则,但从历时角度去寻求解释仍有必要,因为前人如何讲故事一定会影响到后人——不管是赓续传统还是另辟蹊径,人们在考虑如何讲故事时总免不了会有某种“影响的焦虑”。

从历时的角度看问题,意味着站在过去的立场上看后来,这与通常的做法正好相反,因为今人往往是站在后来乃至今天的立场上观察以往。以古观今并不是厚古薄今,而是客观地看待前人对后人的影响——传统实际上是无法拒绝的,因为我们本身就是传统的延续。爱德华·希尔斯甚至认为,人们所作所为和所思所想都是对前人的“近似重复”^④,这话当然不能理解为“太阳之下再无新事”,但应承

认,今人以为前无古人的许多讲述,归根结蒂还是对前人讲述的“近似重复”,所以古人会有“恨不奋身千载上,趁古人未说吾先说”这样的惊人之语^⑤。需要指出,这里的“重复”主要是就形式而言,本文的聚焦点一直在“怎样说”而不在“说什么”。每个时代的生活都有其迥异于前代的内容,但每个时代对生活的表达仍然会受传统习惯的影响,本文之所以更多从形式角度讨论叙事传统,其因盖出于此。文学史上当然不乏形式上的革故鼎新,这类变革要想成功仍须获得传统支持。如浪漫主义对传统的反抗最为激烈,它一方面主张挣脱古典主义的形式桎梏,但另一方面又从中世纪民间传统中汲取了不少养料。中国的格律诗自新文化运动以来遭受到剧烈冲击,但新诗今天仍在为形式问题所困扰,而格律诗却因中老年人的不断加入而拥有一个至为庞大的生产和消费人群。

本文讨论的叙事形式,最重要的是流浪汉叙事。这不只是因为早在《荷马史诗》中这种形式就已初露端倪,还在于它赋予西方叙事传统某种显性的、具有统辖意味的遗传特征,许多形式和倾向由其派生或促成。首先,传播远方异域的奇闻轶事容易沦为信口开河(“旅行者传说是出了名的不可信”),这对虚构成倾向影响甚大;其次,人物在叙述自己的冒险经历时,不免会带出内心的一系列反应,叙事的向内转闸门由此开启;再则,由于文化差异,旅行者会用自己的价值尺度去评价异地见闻,这又导致了讽刺和批判倾向的发生。流浪汉叙事不只是在西方叙事传统的上游部分发力,它一直都在为这条奔腾不息的长河推波助澜,为此作证的不但有中世纪那些四处游侠和寻找圣物的骑士传奇,还有16世纪拉伯雷的《巨人传》、17世纪无名氏的《小癞子》、18世纪笛福

① W. C. 布斯:《小说修辞学》,第189~235页。

② 这个人物就是残酷虐待珂赛特的德纳第,当时他在滑铁卢战场的尸体堆中搜寻财物。维克多·雨果:《悲惨世界》第二部,李丹译,人民文学出版社1977年版,第432页。

③ 列夫·托尔斯泰:《战争与和平》第四册,董秋斯译,人民文学出版社1978年版,第1901~2047页。

④ “任何特定时期的人们……生活在来自过去的事物之中,他们的所作所为、所思所想,除去其个体特性差异之外,都是对他们出生前人们就一直在做,一直在想的事情的近似重复。”爱德华·希尔斯:《论传统》,第37页。

⑤ 洪亮吉:《北江诗话》,人民文学出版社1983年版,第90页。

的《鲁滨逊漂流记》、19 世纪马克·吐温的《哈克贝利·费恩历险记》和 20 世纪凯鲁亚克的《在路上》，这些作品的人物全都在风尘仆仆地到处闯荡，如今方兴未艾的太空遨游小说和电影也在这个序列之中。前人凭体力、畜力、水力和风力所作的旅行，似乎不可与今人以化学燃料为动力的宇宙飞行同日而语，但从本质上说，徒步行走、策马驰骋、扬帆远航和星际穿越都是空间中的移动，今人不过是将“流浪”的范围扩大到了地球之外而已。今天身着宇航服的太空流浪汉看到的旅途风景固然更为神奇诡谲，但其主要行动仍然不外乎奔向远方和返回家园，这与伊阿宋等人外出寻找金羊毛以及俄底修斯回家没有根本不同。

讲述方式关乎经济活动方式。前面我们对此已有讨论，这里要补充的是，西方人历史上属于海洋与游牧民族，为了生存和发展他们需要在草原、大海与港湾之间穿行，其讲述的故事因而更多涉及旅途奔波、远方异域以及萍水相逢的陌生人。相比之下，农耕文化导致中国人较为留恋身边的土地家园与“熟人社会”，流浪汉叙事因此难以形成很大的气候。不仅如此，长期侍弄庄稼培育了农耕文化中的保守性和防御性，留恋土地家园归根结底还是为了安全，而猎户、牧人和海员则习惯了旅途生活，对远方和自由的追求对他们来说是骨子里的东西，甚至可以说他们只有在流浪中才会感受到安全和自由。笔者对中西叙事传统的区别有专文论述，兹不赘述^①。对流浪汉叙事有了如上认识，我们会对西方人讲故事的方式多一些理解。以一个细节为例，好莱坞电影中动辄出现的长时间汽车追逐，让中国观众（包括笔者本人）感到不大适应，然而编导们如此处理是受了无形之手的支配，古往今来西方故事中的主角大多都在运动之中，汽车时代的电影因而也不能缺少车辆飞奔的镜头。电影按西方叙事学家的推测将会是“叙事艺术的主要推动力”^②，用镜头来讲故事同样会受既有叙事形式的影响，诸如此类的现象只有从叙事传统角度解释才更具有说服力。

最后要说的是，本文第二节虽指出西方学者对自己的叙事传统更有发言权，但这不等于说局外人的研究就一定是拾人牙慧，因为人们一般对异质文化更为敏感，这种敏感主要针对两种文化的不同之处——浦安迪（Andrew H. Plaks）对中国叙事传统

的研究就曾给笔者带来不少启迪^③。农耕文化与海洋文化的不同，使得习惯了“一动不如一静”的我们更容易觉察西方叙事的“好动”一面，而西方人却可能因司空见惯而对此有所忽略。中西叙事传统尽管存在着诸多差异，就对后世的影响而言它们又呈现出某种一致性。笔者研究中国叙事传统时有过这样的总结：“先秦叙事处于中国叙事史上的拓荒阶段，它播下的许多种子为后世叙事提供了丰富的生长点，它建立的一系列范型亦获得绵延不绝的发扬光大。从发生学角度看，开疆拓宇时期出现的一些具体形态，常常会成为后人模仿的对象，其中初露端倪之物亦有机会发展壮大，由嫩芽长成参天大树。”^④现在看来将这段话的主语改为西方早期叙事亦无不可。本文这方面讨论只是迈开了笨拙的第一步，真正意义上的“谱系调查”尚有待于来者。

本文系国家社会科学基金重大项目“中西叙事传统比较研究”（项目号：16ZDA195）的阶段性成果。

（本文作者：傅修延 江西师范大学文学院教授、叙事学研究中心首席专家）

责任编辑：时世平

-
- ① 傅修延：《一时代有一时代之叙事——关于中国叙事传统的形成与变革》，《文学评论》2018 年第 2 期。
- ② “有一个技术性的变化……对叙事传统所产生的影响在其深刻性上不亚于文学的诞生。这便是电影的发明。”“尽管知识性散文与新闻书写无疑还会在相当长的时间里得以幸存，但叙事艺术的主要推动力则很可能会从书本转向电影，这正如很久以前从口头诗人转向书本作家的情形。”罗伯特·斯科尔斯、詹姆斯·费伦、罗伯特·凯洛格：《叙事的本质》，第 292、294 页。
- ③ 浦安迪这方面的研究参见其《中国叙事学》（作者用汉语撰写，北京大学 1996 年版）和《明代小说四大奇书》（沈亨寿译，三联书店 2006 年版）等。
- ④ 傅修延：《先秦叙事研究：关于中国叙事传统的形成》，第 316 页。