

论叙述中的“跳角”

赵毅衡

(四川大学 文学与新闻学院 符号学—传媒学研究所,四川 成都 610064)

摘要:“跳角”是小说和电影叙述中一种很常见的现象,指的是“人物视角叙述”中出现的不规则变异,是对人物视角整齐性的违反。本文分析了这种现象出现的四种原因:跳角可以是精心安排的,有的在叙述结构上合理,有的因为情节安排而不得不如此,也有的是由于道德观的压力必须如此,还有相当多作品完全没有必要地破坏视角的统一。所有这些情况,都是叙述作者和文本分析者不得不细察研究的。

关键词:人物视角;跳角;叙述者;结构;伦理

中图分类号:H0 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-6382(2014)03-0003-07

一、“跳角”的定义

“跳角”,英文称为 alteration(改变),有的学者译为“视角越界”,是叙述中一种很常见的现象。作为一个常见现象的术语,“视角越界”用词有点累赘,而且有“越过”正常“界限”的贬义意味,而西文“改变”则意义不清。这个问题的分析,至今没有得到叙述学界的重视。无论是“跳角”,还是“视角越界”,系统的理论论述都极少。本文仔细讨论这个问题的方方面面,或许能引起学界注意。

跳角,是“人物视角叙述”(POV narrative)中出现的不规则变异,是对人物视角整齐性的违反。在人物视角叙述作品中,叙述者原本坚守聚焦(focalization),即坚持同一人物视角,以达到叙述经验自限的效果。在叙述展开过程中,因为各种原因,违反了原先安排的视角与方位。普林斯《叙述学词典》称之为“对控制叙述之聚

焦编码的短暂背离”^[1]。

因此,在全知全能叙述中,不存在跳角,因为叙述者本来就出入于各种人物的内心,叙述文本本来就在随意跳角。只有所谓“人物视角叙述”(focalized narrative)中,背离人物视角,才成了叙述文本分析时不得不考究一番的原因。

热奈特称“全知式”叙述为“零度聚焦”(focalization zero)^[2],即无角度可言。“全知式”是叙述者被赋予绝对权力,从而能随意出入人物内心的结果。因此,如果一定要给予一个别的称呼,可以称之为“任意多视角叙述”,即“跳角无限制”叙述。我们可以举《红楼梦》的例子,第三十五回有一段:

少顷出至园外,王夫人恐贾母乏了,便欲让至上

收稿日期:2014-05-09

基金项目:本文为国家社科基金重大课题“当今中国文化现状与发展的符号学研究”(13&ZD123)中期成果之一。

作者简介:赵毅衡,男,四川大学文学与新闻学院教授,博导研究生导师,符号学—传媒学研究所所长,主要从事符号学和形式论研究。

房内坐,贾母也觉脚酸,便点头应允。王夫人便命丫头忙先去铺设坐位。那时赵姨娘推病,只有周姨娘与那老婆、丫头们忙着打帘子,立靠背,铺褥子。

这一段是随手摘录的,在《红楼梦》的全知叙述中没有任何特别的地方。但是,这一段不是客观地描写人物行动,王夫人的“恐”,贾母的“觉”,赵姨娘的“推”,都是她们的心理活动,并没有在行动语言中显出来。在“全知式方位”中,叙述者有权力随手把这些人心想的事并列地写在一小段中。

我们仔细观察一下传统小说,就可以看见“全知式”叙述实际上与“多态性”小说只是“跳角”数量上的差别,即对“跳角”是否愿意控制的差别。“全知式”叙述实际上是任意变换叙述角度的叙述方式。大部分现代小说对视角有所控制,但是视角人物不断变化,只是没有如传统小说变得如此频繁。当视角变换比较多时,我们依然可以称作“全知式”叙述。伍尔芙的《到灯塔去》,就是常被引用的例子。热奈特在分析《追忆似水年华》时认为,普鲁斯特这部小说虽然基本坚持第一人称叙述方位,却用各种方式逃出,从多方面表现生活。因此,小说具有一种“多态性”^[3]。

因此,跳角不能一概而论说是不恰当,也不能一概而论说是可以赞许。这里卷入的问题很复杂。许多时候,是结构上的需要;有的时候,却是叙述的伦理道德上的要求,是作者主观意图的需要。哪怕坚守人物视角的小说,有时候也不得不跳出人物视角。几种原因造成的“跳角”,都值得研究。

人物视角小说在20世纪成为作家有意识的实践。人物视角在本质上是一种叙述权力自限,优点是能把叙述集中于一个人物的意识之中,这样就不必解释清楚事件的前因后果,不必解释每个人物的行为动机。但是,当叙述者必须把人物的行为动机说清楚,而这些人物的行为不是视角人物,叙述者就不得不求助于另外一些办法。一个方法是如《呼啸山庄》或《祝福》那样,让另

一个人物说话,作次叙述。但是,更常用也更简便的办法,就是在必要的时候,放弃人物视角的整一性。尤其是第三人称叙述者作人物视角叙述的小说,有目的、有安排地“跳出”人物角心是常见的。

二、因为文本结构需要而跳角

因为文本结构需要而跳角,经常是必要的。而且这种跳角往往并不被认为是放弃人物视角,叙述的形式依然有一种整齐的美感。但还有一些方位转换从叙述学上看是正常的,有时甚至是必要的,它们并不影响叙述方位的整一性。

第一种正常方位转换是小说的开场。相当多人物角心小说都用旁观式第三人称(即所谓“墙上苍蝇式”)叙述开场,在电影中往往称为外景“定场镜头”(establishing shot)。我们可以看高晓声的短篇小说《鱼钩》。小说以村痞刘才宝为视角人物,但其开场却是江南黄梅天雨夜的景色,然后是这样的旁观式叙述:“那儿站着一个穿戴着蓑衣笠帽的人,一眼看去,像个不成形的怪物。他面河而立,不动也不响,好像凝神关注着什么”。这当然不是以刘才宝为视角人物写得出来的。

再举个例:台湾作家七等生那篇在道德观上引起极大争议的小说《我爱黑眼珠》,完全以主人公李龙弟为视角人物,这是必要的。因为李龙弟的行为太特殊,不写出他的思想过程(解释他自己的哲学),他的行为就完全不可理解。但是,这篇小说的开场却依然是旁观记录式的:

……这个时候是一天中的黄昏,但冬季里的雨天尤其看不到黄昏光灿的色泽,只感觉四周围在不知不觉之中渐渐地黑暗下去。他约有三十以上的年岁,猜不准他属于何种职业的男人,却可以由他那种随时采取思考的姿态所给人的印象,断定他绝对不是很乐观的人。眷属区居住的人看见他的时候,他都在散步……

除了开场外,人物视角小说经常在结尾时跳出一直坚持的方位,以让“后记”交代人物的所终。郁达夫处

女作《银灰色的死》，以“他”为视角中心人物叙述，可在结尾，却改成了旁观叙述，讲述了“他”的死：

十二月二十六日的早晨，太阳依旧由东方升了起来，太阳的光线，射到牛込区役所前的揭示场的时候，有一个区役所老仆，拿了一张告示，正在贴上揭示场的板去。那一张告示说：

行路病者，年龄约可二十四五之男子一名，身長五尺五寸，貌瘦；色枯黄，颧骨颇高，发长数寸，乱披额上，此外更无特征。衣黑色哗叽洋服一袭。衣袋中有《Ernest Dowson's Poems and Prose》一册，五角钞票一张，白绫手帕一方，女人物也，上有S.S.等略字。身边遗留有黑色软帽一顶，脚穿黄色浅皮鞋，左右各已破损了。病为脑溢血。本月二十六日午前九时，在牛込若松町女子医学专门学校前之空地上发见，距死时约可四小时。固不知死者姓名住址，故为代付火葬。

虽然用的是告示形式，但这只是改用旁观者叙述的一种借口而已。台湾作家陈映真的名著《将军族》一直保持严格的人物视角叙述，使我们对主角“三角脸”感情的深度和对人生的失望有极真切的了解，这样我们才能理解他的奇怪行为：在和恋人失散多年后重逢，却决定双双自杀。最后叙述跳入旁观式：

第二天早晨。人们在蔗田里发现一对尸体。男k-都穿着乐队的制服，双手都交握于胸前。指挥棒和小喇叭很整齐地放置在脚前，闪闪发光。他们看来安详、滑稽，却另有一种滑稽中的威严。

一个骑着单车的高大的农夫，于围睹的人群里看过了死尸后，在路上对另一个挑着水肥的矮小的农夫说：“两个人躺得直挺挺地、规规矩矩，就像两位大将军呢！”

于是高大的和矮小的农夫都笑起来了。

结尾基本上是旁观式叙述。这种结尾跳角绝对必

要，它点了整篇小说之题。安徒生童话《卖火柴的小女孩》以小女孩为视角人物，全篇几乎都在写小女孩的感觉。但是，在故事结尾，小女孩死后，却只能跳进第三人称全知方位，不然无法描写小女孩的结局。小说《少年维特的烦恼》主要以书信体的方式，实际上是人物视角。而在维特自杀后，用另一种字体叙述维特自杀后发生的事情——“有位另据看见火光闪了一下，接着听见一声枪响，但是随后一切复归于寂静，便没有再留意……”。

类似的结尾起解释作用的“客观”镜头，在电影中也是必要的。例如，韩国导演奉俊昊的《雪国列车》(Snowpiercer)，一直以火车中人物的视野展开，但最后列车倾覆，镜头拉开，冰雪世界成为全景。因此，人物视角小说的一前一后，从结构上就不得不跳出人物视角，这是最正常的一种跳角。

三、因为情节需要而跳角

第二种跳角，出现在叙述的展开过程中。这是关键性的情节需要，无法在一个人物的经验视角中说清楚，而不得不跳角。《尘埃落定》绝大部分的叙述是以作品中傻子的视角来展开叙述的，属于限制性视角叙述。然而，为了展现藏族特有的文化，在叙述傻子的哥哥被谋杀时，有意进行了“跳角”，不在现场的叙述者却详细叙述了傻子的哥哥被仇人所杀的整个过程，视角由限制性视角转为全知视角。

陈忠实的《白鹿原》属于第三人称叙述。但在第一章写秉德老汉之死时，叙述却进入了老汉的视角——“他梦见自己坐着牛车提着镰刀去割麦子，头顶呼地一个闪亮，满天流火纷纷下坠，有一团正好落到他的胸膛上烧得皮肉吱吱作响，就从牛车上翻落到满是黄土草屑的车辙里”。跳角到临死的老汉心中之后，使得天降奇景的现象可以被读者窥见。如果仍是第三人称叙述，便只能写“秉德老汉已经不能说话，只是用粗硬的指头上的粗硬的指甲抓扒自己的脖颈和胸脯，嘴里发出嗷嗷呜呜狗受委屈时一样的叫声”。只如外人所见，

读者只能推测秉德老汉是被痰卡住或中风,无从想象他死前梦到的奇怪景象,那就只是一个悲惨景象。下文白家众人的非凡经历,就缺少必要的异象伏笔。

这里的关键问题是,在情节必要的时候才跳角。这种必要性,本身会使读者忽略叙述角度整一性被破坏的遗憾。老舍的名著《骆驼祥子》全书基本上是以祥子为视角人物配第三人称叙述者。例如,虎妞勾引祥子,是通过祥子的眼光来叙述的,也是通过祥子的简单思想方式来判断的,用的却是叙述者生动的语言(不是祥子木讷的语言)。这种情节,完全没有必要转入虎妞视角,因为虎妞的动机并不十分复杂,通过祥子的观察不仅可以大致知道,而且也生动地表现出祥子的单纯。但是,另一场刘四爷做生日,与虎妞从闹别扭到大吵,两个人物的思想过程就太复杂了,不是祥子的感知和认识能力所能处理的。偏偏他们的动机,却非得介绍清楚不可,下面的情节都从这场吵架中延伸出来。因此,叙述就不得不离开祥子的视角,而轮流进入刘四爷与虎妞的意识之中,仔细写他们的思想过程。不跳角,不仅这一章几乎无法写,下面的发展也介绍不清楚。

这样转换视角,在描写男女双方堕入爱河的过程中,几乎不可避免,因为感情是双方产生的呼应。芥川龙之介的《舞会》中的一段恋爱,首先用明子姑娘的视角——“法国海军军官的眼睛,一直在关注自己的一举一动。这意味着,一个全然不了解日本的外国人,对她陶醉于跳舞感到好奇。”然后,跳角为法国海军军官的视角——“这么漂亮的小姐,难道也会像玩偶一样,住在纸糊和竹造的屋里么?难道也要用精细的金属筷子,从只有掌心般大的青花碗里,夹食米粒么?”然后,又跳回明子的视角——“每逢对方把好奇的视线投在自己的脚下时,她那双华丽的玫瑰色舞鞋,就在平滑的地板上愈发轻快地滑着、舞着。”

而在汪曾祺的名著《受戒》中,小说大致上每段改用一个叙述方位。例如明海受戒,用小英子做视角人物——“大雄宝殿,这才真是个大殿!一进去,凉嗖嗖

的。到处都是金光耀眼。释迦牟尼坐在一个莲花座上。单是莲座,就比小英子还高……小英子出了庙,闻着自己的衣服,都是香的”。这里故意不用小和尚明海做视角人物,因为明海虔诚得多,而小英子才会注意景色。而下一段说到两小无猜的感情,视角来回跳动,非但必要,而且生动。在这种时候,我们就明白“视角越界”这个术语之不当。

“‘歪’荸荠,这是小英子最爱干的生活……赤了脚,在凉浸浸滑溜溜的泥里踩着,——哎,一个硬疙瘩!伸手下去,一个红紫红紫的荸荠。”然后,叙述转成明海的视角——“明海看着她的脚印,傻了。五个小小的趾头,脚掌平平的,脚跟细细的,脚弓部分缺了一块。明海身上有一种从来没有过的感觉,他觉得心里痒痒的。这一串美丽的脚印把小和尚的心搞乱了。”两个视角人物交替,就能从青梅竹马爱情的两方面来肯定非“戒”的真人生。

契诃夫的短篇小说《厨娘出嫁》,是以一个七岁的小男孩格里沙的经验视角来叙述的,主要是通过他偷看厨房里发生的事情。叙述者基本上没有涉及小男孩经验范围之外。唯一有一处跳角,就是当小男孩格里沙偷看到奶妈劝说厨娘嫁给一个车夫,在他见到这一场景之后,叙述进入了厨娘的经验——“她的激动还没有过去。她的脸通红,好像有点胆战心惊似的。她手里的扫帚几乎没挨到地板,每个墙角总要扫上五回。她很久没有走出妈妈坐着的那个房间。她的孤立分明使她气闷,她一心想讲讲话,跟别人谈谈自己的感想,把心里的话都说出来。”从小男孩的视角看,并不能理解厨娘为何得出嫁,而且是嫁给一个“穿着毡靴、模样吓人的红鼻子车夫”。他只觉得他爸爸和姐夫结婚还可以理解,因为他们毕竟“有金表链和讲究的衣服,皮鞋也老是擦得挺亮”。他看到的只是厨娘一声不吭,而奶妈在询问那个车夫的情况。叙述者的跳角则是为了情节的必要——厨娘很不高兴别人不顾她的意见,擅自给她做主,她想把心里话说出来,可是人们并不想听她的

想法。

电影《白日焰火》的成功,有一部分原因在于叙事视角的独特。这部电影的叙述,大部分采用一个警察(廖凡饰)的视角,讲述了一个警察的救赎之路。而在故事中,采用了跳角,更为精彩地讲述一个过磅员(王学兵饰)的故事。他狠毒又天真,愿意为他的妻子做一切,不惜变成一个活死人,只为默默守护着她。与此同时,再跳到那个深陷几宗命案的女人(桂纶镁饰)的视角,对生存的强烈渴望使得她隐忍了多少年,她痛苦地过着守活寡的日子。最终当那个警察出现时,她感受到了爱情,以为新的生活终于到来,她残忍地背叛了自己的丈夫,结束了他丈夫的生命。但当发现自己原来被那名警察背叛,她最终放弃了生存的希望,说出了一切罪孽。“跳角”的运用使得这部电影别具一格,就像电影中大冰大雪里的现实生活,残酷又丰盈。

四、因为道德压力而跳角

不过,有的小说的“跳角”,有小说之外的不得不跳的理由,在特殊场合之下不得不牺牲叙述形式的完整性。往往这不是结构的需要,也不是情节的要求,而是叙述的伦理道德要求。这种跳角,更值得叙述分析者注意,因为内容胀破了形式,意识形态冲破了视角整齐的要求,我们看到了伦理如何作为叙述的最根本动力在起作用。

甘肃作家邵振国的成名作《麦客》(获中国作协第七届优秀短篇小说奖),每一节都轮流以割麦工吴河东与吴顺昌父子两人为视角人物,写两条平行对比的情节,叙述角度相当整齐。但是,第五节写到麦田主水香勾引吴顺昌,而吴顺昌经过思想斗争,拒绝去水香的房间,此时叙述方突然离开吴顺昌的视角,进入了水香的意识:

水香没有睡,呆坐在炕边上,想去重新点亮那盏灯,却又没心思。……

……她呆滞地望着窗幔上的格子影,像是数着她从十四岁成婚到现在的日子。她,没有爱过人,从来没

有,咋会爱上了他,她不知道,只记得最初骂自己的时候……是的,她的确认为自己坏,眼前她依旧这样认为:我是个坏女人,坏女人啊!哥,你不来对着哩,对着哩,对着……

这一段跳角,破坏了全篇小说叙述结构的整一安排。从情节上来说,也并非必要,因为不管水香怎么想,是否泪水涟涟地自责自己是坏女人,并不影响主角吴顺昌的行动(他不是因为知道水香的想法才不去她屋里的),也不影响以后的情节发展。这个跳角明显的理由是道德上的,因为不写水香的自我谴责,水香的“形象”就成了问题,她可能显得像个淫邪女人。由于小说要为她勾引男子的行为辩解,就必须进入她的内心以说明她的高尚。小说的劝善戒恶主题,迫使叙述进入破坏了原设计叙述方位的跳角。不过没有这一跳,此小说怕也不可能得奖。

这种情况倒也并不完全是“中国国情特殊”。英国现代作家格兰姆·格林的名著《问题的核心》一书,也遇到相类似的情况,虽然其跳角的理由可能正好与《麦客》相反。在《问题的核心》中,婚姻不幸加上外遇的道德冲突,使主人公斯考比自杀了事。格林自己说这本小说出版后受欢迎的程度“完全出乎意料”——“这本书一定具有某种腐蚀性,因为它太容易打动读者的软心肠了。我从来没有接到过这么多素不相识的人的来信……我发现读者的感受完全不同。他们认为斯考比的过错是可以原谅的,斯考比是个好人,他是被那个没有心肝的妻子逼上死路的”^[4]。

而且,格林发现读者的理解与他不一致的原因,在于视角的形式限制——叙述过于信守斯考比的人物视角:

小说的缺点与其说是心理的,毋宁说是技术上的。读者看到的露易丝(斯考比太太)主要是通过斯考比的眼睛,他们没有机会改正对她的看法,这就使斯考

比爱上的那个海伦姑娘不公平地处于有利地位。在我的初稿上本来有一段斯考比太太同威尔森(她的朋友)见面的情景……这一段叙述对斯考比太太比较有利,因为这场景通过威尔森的眼睛来描述。但是插入这样一个场景,会过早地打断以斯考比为角心的叙述,使故事进展显得松懈^[5]。

初版时,斯考比太太同威尔森见面的情景这一段是被删去的。当格林发现读者对斯考比太太印象太坏时,才在再版时加入。因此,破坏叙述形式的“跳角”,再次由于道德观原因(不想让婚外情显得太理直气壮)而不得不放入到书中。

在侦探类小说或电影中,结尾跳角也是道德之必需。虽然往往是“出于人性的理解同情”。主要的视角往往是代表正义的侦探、警察或无辜的群众,但在不少作品中,结尾处会有一个明显的跳角,即突出作案人的视角,从他们的视角观察这件案子,给读者或观众以不同的思维角度。举一个简单的例子,动画片《名侦探柯南》,就一直沿用了这种跳角的模式。在每一集的故事中,叙述视角一直集中在柯南身上,案件的发展也一直以他的思索进程为导向。最终案件解决,作案人被绳之以法。在这时,这些在之前故事情节中的可怕的恶人形象会说出自己的故事,即作案动机。这时,片子的视角就定在“恶人”的角度,表现他们的无奈,或所受到的不公正对待。在这里,跳角表现了这些凶手的动机,凶手们往往不是因为心中的“恶”而作案,而是因为种种无法抗拒的因素,无可奈何而为之。

五、因为写作的疏忽而跳角

以上我们谈的都是作过精心安排的跳角,有的在叙述结构上合理,有的因为情节介绍而不得不如此,也有的是由于道德观的压力必须如此处理。

但是,在相当多的一些作品中,我们看到完全没有必要地破坏视角的统一。例如罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》,除了第六卷是讲别人的故事,其余基本上一直坚持以

克利斯朵夫为视角人物,甚至在最难以叙述角度整一的地方,如克利斯朵夫的孩提时代,也还是坚持以他为视角人物。但有时,却毫无必要地在一些片断上离开人物视角范围。例如卷二“清晨”,临近结尾时,有一章讲克利斯朵夫与米娜的两小爱情。此章开始时依然用克利斯朵夫为视角人物,从中间开始却讲米娜的思想活动,讲这小姑娘如何因为“爱情”,激动得晚上睡不着。如果米娜是全书的重要人物,那么正如本文第三节所揭示的,为了写爱情,值得叙述者放弃视角的整一。可是米娜是个无足轻重的过场人物,不久就从书中完全消失,再也没有出现过。这段跳角,毫无必要地破坏了全书的视角整齐。

思想过程的描写照例说是在人物经验范围之内,但是如果记录思想的过程中插入了叙述者的讲解评论,那就破坏了叙述角度的整一性。

中国作家笔下有时也会出现这样的疏漏。收入《1984年全国短篇小说佳作选》的小说《我的广袤的开阔地》,写了一个动人的故事,技巧是很出色的。第一人称叙述者兼人物是边防部队的连长,全部故事当然在“我”的感知范围内展开。但是,有一段写到在汽车运兵路上,他们连的士兵私自养的一条狗努力赶上汽车时,叙述突然变成这样一段文字:

但是它太性躁,它没有算计在它跃出的这个时间我们的车子会向前走三四米,它以为自己稳稳妥妥地跳进卡车,却不料它的前脚只逮到嘎斯的后挡板,而却根本没有逮牢。霎时间它重重地堕在地上,它所熟悉的人的脸庞变成无数圆圆黑球,在它眼前闪烁变形,人向上涨,人变得魁伟巨大,它自己则失重地仰面倒下去。马上它眼前一片漆黑,大地在旋转,那么空虚,那么黑暗,它胆战心惊,它知道又有一辆会碾过来,它一抖身挣扎站起来,嘴角喷出一些白沫……

这一段中,狗的行动是叙述者“我”所能观察到的。但是,狗的“打算”(“算计”“不料”“知道”等)并非“我”所

能感知。虽然“我”也可以估猜(这不太符合限定特许范围),但似应加上“我想”“我担心”之类的话,这样也是可以出现在有限视角小说中的。上面引的这段文字中,笔者加上黑点的部分,纯粹是这条狗的幻觉,是除了这条狗自己以外任何人无法知道的。

不是说动物不能作为视角“人物”。杰克·伦敦的《荒野的呼唤》、夏目漱石的《我是猫》等作品,证明动物可以作为第三人称甚至第一人称叙述者的视角“人物”。但是,狗的意识与人的意识总不能太轻易地交换地位。《我的广袤的开阔地》全文都是以连长“我”为第一人称叙述,小说重点并非写狗或狗与人的关系,狗只是在某段文字出现。为了理解狗的“心理”而跳角,读者只能遗憾——这个叙述文本为了并不值得的目的,破坏了视角整齐。

哪怕在人物视角叙述中,有控制的跳角也是经常可见。只要有足够的原因,无论是结构上、情节上及道德上,都是可以安排的,其效果也是批评家应当仔细分

析的。但是,由于行文随意而出现的跳角,称作“视角越界”倒也名副其实,这或许恰好是叙述作品应当警惕的。

参考文献:

- [1]杰拉德·普林斯.叙述学词典[M]. 乔国强,李孝弟,译.上海:上海译文出版社,2011:9.
- [2]Gerard Genette. Narrative Discourse[M]. Ithaca: Cornell University Press,1972:284.
- [3]Gerard Genette. Narrative Discourse[M]. Ithaca: Cornell University Press,1972:207.
- [4]Graham Greene. The Heart of the Matter[M]. New York: Penguin Books, 1971:3.
- [5]Graham Greene. The Heart of the Matter[M]. New York: Penguin Books, 1971:4.

(责任编辑 晓 白)