

# 自我、意义与符号

——析《踩影游戏》中的三种符号文本

文一茗

---

**内容摘要：**符号的出现，是由于意义没有得到解释，即符号并不表达已经存在的意义。作为意义承载的主体，自我如何把玩符号与意义之间这种“得意忘象、得鱼忘筌”的关系，决定了读者对文本的接收与阐释。本文根据叙述符号学中，自我、意义与符号的定义出发，探究美国印第安作家路易斯·厄德里克的新作《踩影游戏》。在这个叩问“何谓爱”的故事中，一共卷入了三个关于“爱”的符号文本，其中，三位叙述主体的叙述形式是三种再现体；其指涉的对象分别为自我欲求与他者之间的距离、占有他者的形式以及通过他者确立的身份；并最终延伸到对爱之本质的叩问：即爱本身是意义。三个文本的叙述主体用爱的符号所表达的，恰恰是爱的阙如。

**关键词：**符号；意义；自我；文本

**作者简介：**文一茗，四川外国语大学英语学院副教授，四川大学符号学-传媒学研究所特约研究员，主要研究符号学、叙述学、英美文学。

---

**Title:** The Self, Meaning, and Sign: Three Semiotic Texts in *Shadow Tag*

**Abstract:** The absence of meaning necessitates the existence of signs; as the source of meaning, the self determines textual interpretation in the sense that it manipulates the relationship between sign and meaning. Based on a semiotic narratological approach, this paper explores the essence of “love” in Louis Edrich’s latest work *Shadow Tag* through analysis of the representation, object and intepretant of the tree semiotic texts, and reaches the conclusion that love itself is meaning, and, therefore, goes against the semiotization of the three narrative selves.

**Key words:** sign; meaning; the self; text

**Author:** Wen Yiming is associate professor at Sichuan International Studies University (Chongqing 400031, China) and research fellow of Research Centre of Signs and Media, Sichuan University, specialized in semiotics, narratology, and British and American literature studies. Email: wym1023@163.com

---

追逐意义，是人的本质之所在。作为承载意义的主体，文化中的自我总是不停地通过符号来表达自我构筑的意义。意义的发送、接收与阐释，决定着自我与他者共在的方式。而符号与意义之间的关系，既是彼此生成，也是彼此抵消的：因为符号的出现，是由于意义没有得到解释，即符号并不表达已经存在的意义。所以符号示意是一个“待在(becoming)”的过程(Tarasti 7)。一旦意义在解释中实现，符号过程就结束。反过来，符号越多，越暴

露出意义的缺席。符号与意义之间的这种“得意忘象”式的关系，在美国印第安女作家路易斯·厄德里克（Louis Edrich）的新作《踩影游戏》（*Shadow Tag*, 2010）中得到了淋漓尽致的演绎。在这个叩问“何谓爱”的故事中，一共卷入了三个关于“爱”的符号文本，三个文本的叙述主体用爱的符号所表达的，竟是爱的阙如。

### 一、三种符号文本

《踩影游戏》通过女儿瑞尔成年后对父母生前往事的追忆，讲述了美国印第安画家吉尔与妻子艾琳（兼其模特）在婚姻危机中彼此的折磨、并尝试着对爱的救赎，直至在一次意外中双双溺水而亡。全书由三个符号文本组成。第一个文本是妻子艾琳的双重日记（红日记是故意写给吉尔偷看的，内容是捏造自己的婚外情，以逼其同意离婚；蓝日记是写给自己看的“真正”日记）；第二个文本是，吉尔以艾琳为原型所作的人体绘画；第三个是瑞尔攻读文学创作方向所作的毕业论文，即根据母亲遗留的日记，对这个破败之家的创造性重构。

整部《踩影游戏》并不是这三个文本的平面叠加，而是迂回地形成环环相扣，彼此生成、互为镜像的叙述格局：瑞尔是一个不可靠的叙述主体，在其回忆的父母爱情中，避开了传统回忆式小说所用的“二我差”视角模式<sup>①</sup>，而创造性地借用第三人称的全知视角，俯视父母的“爱情故事”，以及这个故事中作为一个人物的瑞尔。为了印证这个质疑“爱”的文本，并且，为了对应这种自持的第三人称全知叙述，在置身事外的旁观式叙述中，瑞尔将艾琳的红/蓝日记包裹进自己的叙述进程中，让其暴露于直接受读者而非叙述者瑞尔审视的位置；并进而将吉尔的画作，包裹进艾琳的日记和叙述“审判”中。

因此，全书依次分化出了三个叙述层面：吉尔的画作是艾琳日记中的叙述分层，而艾琳的日记又是瑞尔虚构性回忆中的叙述分层。但从被述时间来看，这个顺序将事件发生顺序颠倒过来，直到接近尾声，作为人物的瑞尔才追上回忆的瑞尔，迫使叙述者瑞尔现身。读者方知，前面故事中所谓的“全知”视角，原来是瑞尔把玩虚实之间的一场“踩影”般的游戏。

根据皮尔斯的定义，符号是一个三分体：再现体、对象和解释项<sup>②</sup>。符号化的过程，就是从表象感知到抽象阐释逼近的过程。艾琳、吉尔、瑞尔分别通过日记、画作和创造性回忆（小说）这三种再现体，自反性地指向自我诉求的距离、占有形式的关系及身份，并且，通过这种指向，将爱阐释为对爱的感知、再现与命名。三位叙述主体都是通过被符号文本解释对象化的自我，来理解自己。

### 二、三种再现

艾琳的两本日记，一本骗了他人，一本骗了自己。红色日记本原本是吉尔送给自己记录初为人母的体验，后来，当两人感情跌入冰点，丈夫怀疑自己甚至开始偷看自己的日记时，艾琳索性顺水推舟，故意在日记中营造自己似有若无的婚外情和“尚存”的忐忑不安，好将吉尔逼到愤怒憎恨的绝境，以此同意和自己（以及“和别的男人所生的”孩子）痛快地一刀两断。

在此，红日记的意向读者是吉尔；这个文本是否奏效，取决于接受主体吉尔的意义构筑方式。然而，推断日记进程的，并不是吉尔，而是艾琳所推断的（作为静态的被动接受者）“吉尔”会作何反应，换言之，在艾琳构筑该文本的过程中，被剥离了主体性的吉尔成为

一种编码。在艾琳的日记中，吉尔的感觉材料被预先立意为对象，通过意义的给予而被统一，从而使吉尔在两人关系中的形象得以确立，并对艾琳的自我显现出来。

然而，意义必须靠解释才能出现。任何一个符号文本，都携带着三种意义：发出者的意图意义、文本承载的文本意义以及接受者的解释意义（赵毅衡 50）。在这个叙述格局中，（艾琳）撰写日记的意图意义、文本呈现的意义与（吉尔的）解释意义之间并不一致，形成了裂痕。其中，意图意义是：艾琳暴露自己移情别恋，甚至一直被吉尔视为己出的孩子，也是艾琳和另外三位男人的媾合之果；文本意义是艾琳不值得被爱，应当选择结束这段无爱的婚姻；而接受意义在于吉尔应该反思自己爱人的方式、改善夫妻关系，留住艾琳，保住婚姻。

由此，红日记并没有成为一个有效文本。虽然，吉尔一直在“看”，却拒绝接受艾琳所设定的“吉尔”，而更多地看到自己的无奈、委屈、绝望的付出和在情感打击之中经受的试探与考验（吉尔在参观根据罗马传说中的贞妇卢克蕾兹娅所作的绘画展出时，曾难以自抑地伤感，并以艾琳替代原型卢克蕾兹娅作了一幅翻版绘画，讽刺自己在爱情和家庭中的境遇）。这里，文本产生的戏剧性效果是让吉尔愤怒、沮丧的同时，将其驱赶到更为狭窄的自我角落，反而让吉尔以自己占用世界（world appropriation）的方式拽住艾琳不放。而这个文本计划受阻，催生了更为复杂的蓝色日记。

蓝色日记本是艾琳所说的“真正的日记”。因为它记载的素材，是艾琳生活中的真相：没有出轨，吉尔是三个孩子的亲生父亲，自己正在编织一种并不存在的体验，创造了一个自由的叙述世界；通过将当下正在经验的自我叙述化（悬置起来），投射向未来我。艾琳的符号文本之微妙在于，为保持逼真感，她在捏造的红日记中，用第三人称来指代吉尔，仿佛真的是在写日记（即叙述世界的当下我与经验世界中的过去我对话）；而在真正的蓝日记中，艾琳却是以第二人称展开与吉尔的“我—你”对话。但是，蓝日记真正指向的接受者，是艾琳的反思自我（以及后来的读者瑞尔）。也就是说，艾琳在真实日记中表面上与吉尔对话，实则与自己对话；而在假日记中，却假借与自己对话的形式，展开与吉尔的对话。

显然，双重日记的文本格局并没有使经验真实与价值真实同一化。一方面，艾琳将红日记中那个虚构的自我视为杰作来品味。另一方面，蓝日记在不停地延迟、阻碍与之展开直接的对话、谈判。两本日记似乎并没有完成日记应当执行的内心对话功能<sup>③</sup>。

在红日记中，艾琳故意让吉尔去“看”，却又使之看不透，用这种人为的距离来“报复”吉尔用绘画夺走的自我。在蓝日记中，艾琳反转了“看”和占有的权利。不知情的吉尔，反而成为艾琳笔下慢慢品味、把玩的对象：“估计，你在翻箱倒柜后，找到了我的红日记，一直以来，你都在偷看，想弄个明白，我到底有没有对你不忠……而第二本日记——或许你会称之为真正的日记，却是眼下我正在写的这本”（13）。<sup>④</sup>稍后，艾琳更是慢条斯理地记叙“我”如何将这本真正的日记委托保管于银行保险柜中。行文中充溢了由于吉尔不知情，所带来的“幸福感”和“兴奋感”。艾琳尽量拉长、延展，放大这种因为“你不了解我”所成全的距离，及由此而生的“真正属于自我的东西”的感觉（49）。日记不仅是艾琳复制经验的一种叙述方式，而更是为自我创造可能世界的方式，仿佛只有在蓝日记的世界中，艾琳可以充分享用隐私，并实现自我认知。所以，在吉尔不知情的情况下，艾琳发现自己竟有一个同父异母的妹妹路易斯·梅，感到一种强烈的“只属于自己”的慰藉，并且将之对象化，在日记中赋予路易斯精心的特写。

虚构的自我反而道出了艾琳渴求的价值真实，真实的自我成为艾琳情愿背负的虚假躯

壳。两个自我平行而生，却从未有过交集、重合，哪怕是正面的对峙。艾琳无法感知正在体验的，而试图感知的，又是不可能体验的。在两个文本中，艾琳既没有实在的阐释对象，也没有接受阐释的未来我，使当下我落入阐释叙述的真空。仿佛艾琳要抓住的，永远是自我的影子。

将吉尔的画作理解为文本，是一件更为微妙的事。因为吉尔作为叙述者在故事中所呈现的，不是文字文本，而是通过妻子的文字文本所再现的图画。在整部小说中，吉尔作为叙述主体的身份是隐含的、碎片式的，被艾琳和瑞尔的叙述符号自我遮蔽起来。这要求读者像剥洋葱式地层层解读其文本，因为他的文本经过了双重编码。作为一名颇有名气的印第安画家，十五年来吉尔以妻子艾琳为原型进行创作，并在这个创作过程中，有意无意间利用了妻子的印第安性及女性的标出性元素<sup>⑤</sup>。比如，吉尔用艾琳悲伤的表情，来表达美国印第安文化的焦虑。艾琳参与了吉尔制造的文本，成为一个印第安文化的缩影式再现体。吉尔的文本，就是艾琳的再现/影子。而读者通过艾琳日记所了解到的，则是艾琳的影子的再现。

在艾琳的文本中，吉尔是被作为他者来欲求的，而不是作为一个被还原成自我的不同者。这和吉尔的符号文本正好相反。吉尔的符号文本将作画人和被画者的自我意识牢牢地锁在画这一再现文本中，就是艾琳每个时期的形象再现：楚楚动人的少女、经期的女人、身怀六甲的孕妇、哺乳的母亲，以及淫秽不堪的、痛苦沮丧的、邪恶引诱的各种形象。这些“艾琳形象”形成一个符号组合，让读者可以把该组合理解成一个“意味深长”的文本：吉尔的绘画激发了他人对艾琳的欲望。而吉尔的欲望，正是占有别人所欲但无法得到之物，即通过对艾琳的再现<sup>⑥</sup>，来制造欲望并满足自我欲望；更进一步，通过绘画的展出、售卖与他人共享，从而将这种符号的生产和消耗抛入公共生活世界。由此，该符号组合通过解释获得了文本性，并反过来，邀请生成更多的解读与解释。

印第安文化相信：把握了再现一个人的权利，就等于牢牢掌控了此人，夺走了其主体意识和自由意志。踩住了一个人的影子（形象），就控制了这个人的灵魂。吉尔十几年的名利双收，却踩住了艾琳的影子，使其毫无隐私可言，因为她并不情愿将自我化作供人观看和解释的符号，曾如艾琳抱怨道：“你想占有我。而我曾是那么爱你，竟让你觉得能做到这一点”（18）。吉尔习惯用对象化的思维来表达意义，比如，艾琳对自己的疏远及可能的出轨，也可以化作吉尔利用的艺术灵感，却让艾琳的身体成为异己的客体，不受自我控制。

被述的吉尔文本，反过来牢牢控制了叙述的艾琳。再现了艾琳每个时期的画像，如同影子一般，步步追随并反而吞噬了艾琳的自我。吉尔的文本，是自我欲望的投射。但不幸的是，正因为吉尔过于迷醉于艾琳的再现，反而使这种占有形式的关系落了空。

吉尔对构建艾琳形象的投入，胜于对艾琳本人的投入，即爱艾琳的影子（再现）胜于艾琳本人；从而迫使艾琳的“在场”让位于艾琳的符号，成为艾琳领受其爱的最大障碍。因为符号出现于意义未形成之前<sup>⑦</sup>，所以，在以夫妻关系确立爱之后，吉尔所执着的艾琳形象，恰恰暴露对艾琳感情的疏忽。在此，形成的局面是：在场的再现对被再现对象形成强大压力，以至于遮蔽了后者的在场。吉尔的文本取消了艾琳的在场，也否认了爱的在场，沦为形单影只的自我投射。

瑞尔是整个故事的最高层叙述者。父母的故事，包括在这个故事中一个人物的瑞尔，都是出自叙述者瑞尔的构建。她用自己的解释，整理艾琳的日记，而完成了这部优秀的文

学毕业论文。正如瑞尔在结尾处大方地承认：一切是“我假装的全知视角”。然而，当作为人物的“我”追上作为叙述者的“我”时，瑞尔的人称视角从假借的第三人称突然转为与艾琳的直接对话：一切缘于“你将叙述托付于我”（251）。面对母亲指定留给自己的日记，这位高度自觉的叙述主体，在一瞬间陷入了自我意识的盲点：自己一直想通过“叙述”的力量来开启自我认知之门，完成自我构建之行，却何曾料到：自己早已在母亲的叙述计划中有一个以待延续的“我”的身份。自己对这个充满秘密的苦难之家进行任意编码时，所暴露的，却是自己不安守于影子中，渴求身份归宿的自我。这或许能解释，在全书最后一幕，这位一贯以全知视角俯视一切的叙述者，在二我差缝合之后，唯一能忆起的，是那直面呈现的，没有影子伴随的爱：“那是正午时分，我们脚下没有影子，或者说我们周围什么也没有”（250）。

瑞尔是一位复杂的叙述者。首先，她是一个高度自觉的不可靠叙述者，在构建往事时，竭力想呈现出：不懂得爱的家庭、有着性格缺陷的父母，及其一波三折的婚姻危机。在瑞尔看来，母亲艾琳拖沓、犹豫、纠结、最糟糕的是“自私”。在吉尔溺水的那一刻，艾琳“居然选择了救吉尔，直至双双溺水而亡，撒下我们不管；也不愿在这一切成为结局之前离开吉尔，选择我们，把我们一起带走”（250）。与吉尔相比，瑞尔在回忆艾琳时，更倾向于借用艾琳自我的自我说话，与其保持在同一认知水平和叙述进度，仿佛是在与艾琳平等互视，让读者同步体会艾琳摇摆不定的懦弱和贪婪暴露的，恰恰是艾琳让瑞尔看不透的模糊形象。甚至在接近叙述尾声时，瑞尔从第三人称切换为与艾琳的直接对话：“我们站在银色的岸边等她回来——她曾让我们明白，你是如何拯救一个溺水的人：我们知道你所作的——而且我们停止了哭泣。然后，她从水面消失了”（247）。这短短行文中的人称的切换，暴露出瑞尔在叙述与被述之间的“忘我”。而对吉尔则更多是保持距离的俯视观察，更多地通过叙述干预，将吉尔置于一个既可怜又可悲的位置。对于吉尔，瑞尔更愿意做一个陈述机体，即使是呈现吉尔的内心，也当作外部表征来记录，而鲜有内心对话模式的介入，刻意引导读者远距离旁观吉尔。

瑞尔坚信，艾琳和吉尔在一起时，是没有自我的；但出于自责（红日记对吉尔的折磨，使其几乎酗酒至死），或由于吉尔执意不肯放手而举棋不定。令瑞尔失望的是，在这种举棋不定中，艾琳丧失了选择的能力。而瑞尔本人，则沦为爱之影中被湮没、间于有与无之边缘、没有身份感的人。

瑞尔的不可靠叙述<sup>⑧</sup>，体现于其对爱的质疑否定；而整部小说的隐含作者给人呈现的，不是对爱的弃绝，而恰恰是深味“爱”之复杂。尽管如此，瑞尔作为一个不可靠叙述者的迷人之处，是在最后一刻，她否定纠正了自己的叙述，竟也叹惋父母故事的缘起、波折和结局，意识到身陷爱中，无需影子。虽然这个纠正来得晚，不足以更改整个叙述的不可靠局面，却将瑞尔自我构建身份的叙述动力反衬得愈加深刻。会让人在不知不觉中，将喟叹爱情转移为对身份确定的思考，使整个故事在叩问爱之本质的同时，也完成了一次身份探究之旅。最后的结局反转了整部“假作真时真亦假”的叙述，所以叙述的结尾不是瑞尔作为叙述者的谢幕，而是她完成了从沉默——述说——被说的旅程，实现了从这个家庭的角落走向前台的华丽转身。

事实上，瑞尔探究的身份，不只是一个家庭中的自我身份，也在借一个家庭的挣扎来思考更大的身份命题：印第安文化要求被“看见”的身份问题。瑞尔常常经过叙述评论，在关于吉尔创作的叙述中，将吉尔对艺术与婚姻的思考，延伸为对叙述身份与印第安文化

的定位：“不要画印第安人，这个选题本身就帮你加了分。那样的话，你就永远成不了艺术家，而是美国印第安艺术家”（37）。是成为一个艺术家，还是贴上标签的印第安艺术家？是说一个美国印第安家庭的爱恨情仇，还是说“爱”本身？这是瑞尔叙述进程的核心命题。

### 三、三种认知对象及爱的阐释

厘清了小说中的三种符号文本，就可以进一步探究这三种符号文本所指涉的自我认知对象：艾琳的日记所呈现的，是与他者的“距离”；吉尔的画作指向对他者的“占有”；而吉尔的回忆则传达着要求被他者看见的“身份”。三种符号文本携带的文本自我，都是当下我阐释过去我，致以未来我（Wen 186），通过自反性的叙述我，将“自我”推向“自我与他者”之间关系的视域。这也是一个通过叙述实现从感性向范畴/本质的递进，或是皮尔斯意义上的第一性逼近第三性的过程<sup>⑤</sup>。而当写作过程逼近终点时，三种符号文本与所指对象之外的意义，也浮现于文本的字里行间：艾琳用日记阐释的距离，自反性地传达了对爱之感知；吉尔用画作阐释的拥有，是一种在欲望中落实的爱之再现；瑞尔则用创造性回忆阐释的身份，将爱还原为纯粹的命名。

作为一个符号文本，艾琳的红/蓝日记指向的是一种与他者之间的距离。以假乱真的红日记，是为了推开吉尔，将自己陌生化，从而迫使吉尔主动拉开与自己的心理距离。在虚拟的经验世界中，艾琳假以吉尔不知情的前提下，制造的不仅是婚姻中爱情的逝去，更是通过让吉尔旁观这种移情别恋，而产生距离快感。艾琳对爱的感受必须以距离为前提；她所忠实的，不是一个具体的爱人，而是爱人无法捕获自己的一段距离。事实上，蓝日记并不是对红日记的纠正或赎罪式的忏悔，而是对红日记的推进，对红日记的注解、赏析，用以抵御吉尔的再现对艾琳的无限逼近。

艾琳的日记告诉我们，可以有对爱的感知，而爱却不必发生。对于艾琳而言，可以不知“爱”为何物，甚至不用身陷于爱，却一定要有对爱的感知。而日记所呈现的距离，正是艾琳感知爱的条件。在吉尔（酗酒自尽未遂之后）离开的半年里，这位不愿言爱的叙述者，身陷于爱，转而直面爱，将之作为对象来说：“但现在，我和孩子们没有了爱——就连最愤世嫉俗之人都不能否认爱是多么神奇的恩典。而我想起了你曾多么努力地工作，多么尽责，多么用心地用好看的纸和丝带包装好的每一件圣诞礼物，你是多么地爱我们，却被愤怒所伤，多么地恨你自己，却被虚荣所累，你是多么地爱我们。就像是疯了一样”（237）。在这段与吉尔的对话中，艾琳分裂的自我终于合一，尽情享受“吉尔的爱”。

艾琳的日记，是书写距离的符号；在这个由一前一后、一真一假所组成的文本中，“距离”成了被述的对象，吉尔成了多余的读者（看客），真相成了无所谓的点缀，对话成了落空的形式。“两本日记，一个指向过去，一个指向未来，两者之间就是一片距离”（116）。

吉尔在欲望的制造与满足中感知爱，从而形成一种列维纳斯式的享受<sup>⑥</sup>。吉尔以艾琳为模特所作的画，并不只是艾琳的（肉/灵）的再现，所指涉的并不只是对妻子欲望的投射，而更是占有本身。对于吉尔来说，欲望是一种没有目标的饥饿（列维纳斯 41）。“占有”是安全存在的方式，是爱的本质与表现。以艾琳为模特作画，可以只是个偶然；但以艾琳每个时期的微妙变化为对象，道出了吉尔的自我文本化模式。事实上，吉尔的自我只能以画框为限的文本身份来支撑。不同时期的艾琳肖像，代表着吉尔的在场和占有。在瑞尔看来，吉尔甚至邀请他人参与并见证自己的在场，这无疑是在恳求他人将自己的婚姻解读为一个充满幸福意义的像似性婚姻（iconic marriage）。对于吉尔而言，“艾琳——艾琳的再

现——自己的画笔”是将自己与爱串联起来的唯一途径。事实上，在生活中吉尔有时甚至是一个粗暴而马虎的丈夫，但他一定确保自己在与艾琳的关系中，自我必须在场，比如，在得知艾琳并无外遇的情况下，依然想知道她没有和自己在一起时，会做些什么。而艾琳索求的“距离”是最大的阻碍。

吉尔为拉近情感距离而为家人策划的“心愿计划”（heart's desire project）说明，他同样以占有方式推断他人的存在：实实在在地“拥有”所欲求的客体，就是最大的完满。而帮助实现这种拥有，即最好的示爱。所以“在一起”是吉尔最理想的爱之模式，诚如他对艾琳的表白：“爱即是成为一体，打破距离”（155）。如果说再现是吉尔达意的方式，那么再现也是携带自我意义的呈现。

吉尔的爱，一定要通过对象化的方式得以再现。对于吉尔而言，认知对象是一种媒介化，它并不是直接地将思维和现实连接起来，而是通过第三方元素——符号——将两者连接起来（Ehret 232）。吉尔的绘画与艾琳的日记相反，将两个主体的距离还原为零，并因此以占有的关系形式安身于爱。诚如瑞尔评价道：“他太习惯拥有的模式，都没工夫意识到，其实自己也恨艾琳”（148）。吉尔对爱的再现重于爱本身，正如艾琳对爱的感知重于爱本身。

回忆，是一种承担过去的态度。瑞尔回忆，指涉的是自己强烈的身份诉求。事实上，瑞尔不仅在“说”，也在“读”自己的文本。在瑞尔的文本自我中还包含了一个自己，它不仅仅是自我的镜像，二者间维系着一种同道或伙伴的关系，就是知己的关系（列维纳斯 19）。虽然在否定所述的对象（爱），以及他人（父母），但她正是在与他人的遭遇和质询中，得到自我。如前所述，作为叙述者的瑞尔在回忆作为叙述中人物的自己时，并没有用“我”自称，而是以第三人称全知和局部自限视角切换审视当年的自我，而与他者的遭遇正是发生在这种阅读行为中。在这段以回忆父母生前纠葛的叙述中，瑞尔以全知视角重构、筛选、想象、整理父母的过去，以提醒读者自己不同方式的存在。这种对自己的“不知”和对父母的“全知”相混淆使用的叙述视角，从两个方向传达着瑞尔要求“被看见”的身份诉求。

瑞尔是一个主动表达的他者（蔡俊 42-50），在行文中读者可以得知，瑞尔回忆自己构建身份的意识而努力：“生怕忘记历史，忘记发生过的事，忘记自己的身份”（59）。叙述，是构建身份的方式。在这种叙述中，自我面临着一个作为言说者或话语接受者的他者（戴维斯 82）。幼年沉默、内心丰富的瑞尔，在长大以后，喷发出一种不得不“说”的强大叙述动力；而“说”本身，被实体化为对象，直指意义并责问意义。与“被说”相比，瑞尔的“说”更难以捉摸，因为它的意义恰恰是无法包含在“所说”中（戴维斯 82）。我们一直都在说故事，并栖居于被述的自我之壳中，借此维系、巩固讲述的自我（Holstein Introduction）。

作为人物的瑞尔，觉得自己因为沉默，而会被遗忘，故常常幻想灾难中如何向家人提醒自己的存在。这种对被看、被爱的诉求，挣扎于瑞尔的叙述之中。使得瑞尔阐释的过去、构建的身份，过于偏向符号的能指项——爱的理念本身。爱，成为被说的对象。正如瑞尔强调，所谓“历史”必须由发生的事件和对之的叙述组成才有意义（105）。对于瑞尔而言，爱谓何物已不重要，探寻何谓爱的符号化过程更令人向往。

瑞尔的叙述底本只是一个寻常的言情故事，但并不是在一种传统的言情小说框架中展开形成最终的文本。它并不急于指向“爱”的本质，而是通过“述”与“读”的行为，将爱表现为一种要求自我缺席的意义。当瑞尔站出来承认自己的全知叙述，不过是一场捕捉意义之影的游戏时，读者才明白全盘刻意压制的套话，我们卷入的，是一场为爱命名的叙

述游戏。

符号的作用,是让我们寻找懵懂无知的解释意义(赵毅衡 48)。符号不能创造意义,只能更加暴露其无。故事中三人用符号来实现爱的救赎和反思,反而远离了爱的本质。没有表达爱的焦虑,才是爱得以确立的地方;反过来,爱一旦被解释出来,符号的必要性就被取消:这就是为何瑞尔在最后纠正了自己的不可靠叙述,艾琳停止日记,以及为何吉尔最终放弃了印第安妻子主题的绘画。

爱不仅是指向一种关系,也不仅体现于彼此的占有形式。爱本身即意义。故无需符号的坚持出现。只有当爱缺席时,才会引发符号提示的焦虑。爱所需要的,恰恰是自我意识的缺席;所以《踩影游戏》中的三位叙述主体向我们演绎了一场自我卷入意义、符号漩涡的窘境:身陷于爱,自我无法界定;而一旦开启了符号化过程,编码就会拽住自我不放,而爱,却如影子一般,渐行渐远。

### 注解【Notes】

①二我差是赵毅衡提出的符号叙述学概念:即叙述者“我”,写人物“我”往日的故事,直到故事逐渐逼近叙述时刻。在这一刻发生之前,人物“我”和叙述“我”会形成主体冲突。通常的叙述模式是,一个成熟的“我”,回忆少不更事的“我”,如何在人生风雨中经受过历练,直到认知人生真谛。叙述过程,就是人物赶上叙述者的过程,所以,一般采用的是第一人称视角;并且,为了不使叙述显得过于老练,会采用部分自限而非全知视角。参见赵毅衡:《广义叙述学》(成都:四川大学出版社,2013年)第三部分第一章第五节。而瑞尔在其叙述中,将二我差进行戏剧性地分裂,转用第三人称回忆自己幼年的经历。

②传统索绪尔符号学中将符号理解为二元关系模式,即能指与所指之间的直通车。皮尔斯认为符号的意义在于第三个元素:解释项(interpretant),是从符号及其语境中释义出来的符号意义。意义是能指与所指之外的第三物,类似于胡塞尔的“意向中的客体”(object as it is intended),即意识活动与被意向客体之间的意义。本文将艾琳的日记、吉尔的画作和瑞尔的回忆小说理解为三种携带意义的符号文本,其中,这三种叙述形式是三种再现体;其指涉的对象分别为自我欲求与他者之间的距离、占有关系及被他者看见的身份。通过上述剖析,将符号文本的意义触角,延伸到对爱之本质的叩问:即爱本身是意义。符号的坚持出现,恰恰暴露了爱尚未确立。

③ 诺伯特·威利在其《符号自我》中曾指出,叙述我构成了一个自我符号:正在写的当下我,通过阐释过去我的形象,并将这个形象致以未来我,从而实现内心对话模式。See Norbert Wiley, *The Semiotic Self* (Chicago: The U of Chicago P, 1994).

④本文所有相关引文均出自 Louis Edrich, *Shadow Tag* (New York: Harper Collins Publishers, 2010), 以下标出页码,不再一一说明。

⑤ 赵毅衡在其《符号学》中指出,出现次数较少的被标出项即亚文化社群,由于其被标出性,在文化中会导致强烈的自我感,会形成一种自我逆反。参见赵毅衡:《符号学》下编第十三章。瑞尔认为,吉尔利用了这种文化标出性,在主流文化中实现一种利于自我的宣传。

⑥ 再现(representation)就是赋予感知以意义的过程,是用符号来表达一个不在场的对象。而呈现(presentation)与其相反,是事物直接向经验展示。参见赵毅衡 36。

⑦赵毅衡在界定符号概念时,曾强调:一旦意义已经被解释出来,符号的必要性就被取消,比如“投之以木瓜”、“报之以琼瑶”,是因为爱情关系尚未建立,或并未充分建立;已经是夫妻,互送秋波、眉目传



情自然越来越少。参见赵毅衡 47。

⑧不可靠叙述取决于叙述者与隐含作者（即整个文本呈现的价值取向）两个主体之间的价值取向是否一致。一旦叙述者说出的立场价值，不符合隐含作者的价值，两者发生了冲突，就出现叙述者对隐含作者不可靠。参见赵毅衡：《广义叙述学》（成都：四川大学出版社，2013年）225。

⑨皮尔斯认为，符号的理解必有三个阶段：第一性（firstness）即显性是首先的，短暂的；第二性（secondness）是坚实、外在的，能表达意义；第三性（thirdness）就会对看到的事物形成一个判断。

⑩列维纳斯式的“享受”，即自我将一个异己的他者同化为内部，从自我之外的事物中所获得的能量被转化为我自己的能量，从而拥有世界外部的过程而体会到的兴奋感。吉尔习惯对象化式的再现，并在这种再现中强化自我感。参见戴维斯 46。

### 引用作品【Works Cited】

蔡俊：“主动表达的他者——论20世纪70年代以来的本土裔美国文学批评”，《当代外国文学》2(2012):42-50。

[Cai Jun. "Native American Literary Criticism since the 1970s." *Contemporary Foreign Literature* 2(2012):42-50.]

戴维斯：《列维纳斯》，李瑞华译。南京：江苏人民出版社，2006年。

[Davis, Collin. *Levinas*. Trans. Li Ruihua. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 2006.]

Edrich, Louis. *Shadow Tag*. New York: Harper Collins Publishers, 2010.

Ehrat, Johannes. *Cinema and Semiotic*. Toronto: Toronto UP, 2003.

Holstein, James. *The Self We Live By*. Oxford: Oxford UP, 1999.

列维纳斯：《从存在到存在者》，吴蕙仪译。南京：江苏教育出版社，2006年。

[Levinas, Emmanuel. *De L'existence À L'existant*. Trans. Wu Huiyi. Nanjing: Jiangsu Education Press, 2006.]

Tarasti, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana UP, 2000.

Wen, Yiming. "Textual Identity Bothering the Semiotic Self." *Chinese Semiotic Studies* 7(2012):184-91.

Wiley, Norbert. *The Semiotic Self*. New York: The U of Chicago P, 1994.

赵毅衡：《符号学》。南京：南京出版社，2011年。

[Zhao Yiheng. *Semiotics: Principles and Problems*. Nanjing: Nanjing UP, 2011.]

责任编辑：刘兮颖