

叙

XL

事

SH

学

XUE

文学理论批评建设丛书

胡亚敏 著

视角
叙述者
叙述接受者
叙述时间
非叙述性话语

情节
人物
环境
叙事语法

文本类型
理想读者
叙述阅读
符号阅读
结构阅读

2004

叙事学

Xushixue

文学理论批评建设丛书



文学理论批评建设丛书

胡亚敏 著

叙事学

从一部叙事作品中了

解一个故事的时代应该结

束了。

——
题记

新出图证 (鄂) 字 10 号

图书在版编目 (CIP) 数据

叙事学 / 胡亚敏著. — 武汉: 华中师范大学出版社, 2004.12

ISBN 7-5622-1284-8/I·92

I. 叙… II. 胡… III. 小说—文学理论 IV. I054

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 137526 号

叙 事 学

著者: 胡亚敏 ©

责任编辑: 程继松

责任校对: 罗少琳

封面设计: 甘 英

编辑室: 文字编辑室

电话: 027-67863220

出版发行: 华中师范大学出版社

社址: 湖北省武汉市珞喻路 152 号

电话: 027-67863040 (发行部) 027 67861321 (邮购)

传真: 027-67863291

网址: <http://ccnup.com.cn>

电子信箱: hscbs@public.wh.hb.cn

经销: 新华书店湖北发行所

印刷: 湖北恒泰印务有限公司

督印: 姜勇华

字数: 240 千字

开本: 880mm × 1230mm 1/32

印张: 10

版次: 2004 年 12 月第 2 版

印次: 2004 年 12 月第 1 次印刷

印数: 1—5 000

定价: 16.80 元

欢迎上网查询、购书

敬告读者: 欢迎举报盗版, 请打举报电话 027-67861321

新版总序

王先霈

这一套“文学理论批评建设丛书”从开始出版到现在已经八年多了，累计共有九种，虽然先后有过加印，也还是都脱销了。出版社要出新版，在版面设计上作改进，作者们也愿意借此作或大或小的修订，同时，还会有若干新著将要陆续增加进来。所以，编辑同志嘱我补写一篇序言，看来，确实是有此需要——需要对原来的设想作某些修正，对丛书策划中新的设想作一交代。

当初，设计本丛书的时候，就是与华中师范大学文艺学学科建设相配合。我在原来的总序中说的，丛书的作者们，也就是教研室的成员，大家在学术上相互呼应协作，并且为下一步理论上的整合作准备。现在看来，这一句话要作分析：“呼应”是教学与研究的客观需要，教研室的成员们在教学任务和研究方向上有所分工，在一个集体里必须协调、默契，也必定会彼此影响；“整合”这个词儿则未见准确——每个人有自己的学术个性，不太可能也没有必要整合。学术群体的建设，尤其是人文学科学术群体的建设，最重要的是各人独立的创造性的研究。自选课题做起来兴趣浓厚，有利于扬长避短。至于群体内部观点的接近，研究范围的接近，研究风格的接近，以至于课题的合作，应该是顺乎自然，不必强求。在这几个方面有合有分，分而渐合，合而复分，都不是坏事。至于青年胜过老年，学生超过老师，更是进步

和兴旺的表现。我们教研室现仍在岗的同事都比我年轻，怀有对新思潮新事物的热情和敏感，我从他们那里时常受到激发启迪。现行的学术体制中，“计划经济”的色彩较浓，对学术个性的养成和发挥有些妨碍，最终也不利于真正意义上学派的形成。这是一个带有普遍性的问题，作为一个小集体，在学科建设中，只能是尽可能尊重每位成员的个性。随着中青年同志渐趋成熟，我们这个集体的研究课题，也不再停留于文学批评，近几年在德国古典美学和东方美学领域，在大众文学理论领域，在比较文学和中国古代文论研究领域，都有新的可喜的成果。这也是我们策划本丛书新版的基础。

从我们已发表的成果看，有一个共同的弱点，就是时代特征不够鲜明，较少回应当下现实的尖锐问题。这可能与我们的长期教学负担过重、难得有整块的时间集中精力于一个课题有关，但还是应该在我们的学术性格和研究心理上去寻找原因，并尽快予以弥补。近几年从我们这里毕业的博士，有的人学位论文比他们的导师更有锐气，这是值得深入反省的。前面九种书，是20世纪的产品，在21世纪，新版的这套丛书各册的撰写，希望既踏实沉稳，又表现出更大的探索的勇气和更强的创新的欲望。同事们正从事于多种重要课题研究，阶段性成果不断地问世，有理由对我们的学科建设充满信心，借此机会还要感谢华中师范大学出版社的支持和帮助。

2004年7月28日夜11时

暑热中于武昌桂子山

总 序

王先霈

本丛书的作者们是华中师范大学中文系文艺学及相关专业的中青年教师，他们聚合在一起，撰写这一套丛书，其整体构想是，以文学批评论为中心，从几个不同的角度探讨在世纪转换时期文学理论的变革、更新。

关于文艺学研究的改革和开拓，早已为国内高校中文系教师以及教育界以外的学术同行所充分重视，并且已经有许多成果问世。粗略地说，人们的努力是在两个方向上，一是从一个个具体学科问题入手，诸如形象思维问题、悲剧问题、形式美问题、典型问题、文学语言的功能与性质问题……寻求新的看法、新的结论，而在此种寻求过程中调整或改变旧的学科思维习性和思维方式，锻制新的研究方法；一是设计新的文艺学理论体系，包括确立新的逻辑起点、新的核心概念，重组基本范畴与命题。显然，后一种工作难度要大得多。我一直觉得，从事这种工作的时机还远不成熟，因为，它还缺乏强有力的哲学的支持，还有待一系列重大学科问题的突破性进展作基础。眼前，我们的文艺理论界甚至没有一个迥异于古代的与西方的、为大家共同接受并在理解上少有歧义的术语系列，争论和交流常常在语义层面上就遇到阻碍；而这种术语系列的形成和获得公认并非一朝一夕之事。在这种情况下构造的新的理论体系，是难以做到坚实牢面的，更不

可能严密深邃。所以，在文艺学建设上，我赞成多研究问题，不轻言重建体系；同时，在文艺学内部，把理论的抽象同文学史的总结、批评实践的深化更紧密地结合。

文学领域的变革往往首先从创作上发端，近十余年的中国文学发展也是这样。从 20 世纪 70 年代末文学内容上的变化，到 20 世纪 80 年代小说、诗歌、话剧剧本文体观念的变化，艺术形式的大范围大幅度的蜕变，掀起一股股新潮；与创作相依相连的文学批评不能不对之作出反应，由此导致批评自身的更新；文学批评对作品、对具体文学现象的判断、阐释需要明确的原则作依据，于是，文学理论的发展变化就必不可免了。在这里，文学批评是中间的富有弹性的更加活跃的环节。不管出于何种心理，文学批评比之文学理论总是受到各方面更多的关切，作家、读者和社会管理者都不能完全漠视文学批评，即令他们对文学理论没有直接的兴趣。但是，一个文学批评家，如果只是说明作品的意义（社会意义与审美意义），那他还只是一个通俗的解说者，只是一个书评作者，还称不上严格意义上的文学批评家。文学批评家还应该揭示文学作品的意义如何产生，如何被接受者体认，指出文学作品生产和传播的种种规律。进一步说，文学批评也需要批评，也需要专门的研究，作为对批评的批评或对批评的研究的批评论，不但有存在的理由，而且应该受到特别的重视。同样，一个文学理论家，如果对当代的巨大而深刻的文学变革没有自己独到的体验，不能对之进行深入思考，怎么能指望他为阐明这种变革提供有用的理论武器呢？

从上述考虑出发，华中师范大学中文系从 1981 年起逐步建立了文学批评论的教学和研究的专门队伍，十多年来，开设了文学评论课程，编写出版了题为《文学评论教程》的教材，培养了若干届文学批评论方向的硕士研究生，取得了一批研究成果。把这一工作推进到新的层次，是我们 20 世纪 90 年代的新目标。在

我们看来，无论在文学批评的观念上，还是在文学批评方法或批评切入文学的角度上，以及文学批评论研究的路径上，都要抛弃单一化、凝固化，而走向多元化、开放性。80年代后期，我们曾提出建设“开放的社会历史批评”，90年代初期又曾提出建设“圆形批评”。那些，是就批评观念而言，是针对着孤立的、僵硬的、片面的、直线型思维支配的文学批评，也是针对着片断的、直感的、随意的、散点型思维支配的文学批评，希望达成批评主体的自谐以及与不同批评学派、不同批评风格的互谐。在这一套丛书中，我们尝试从各不相同的切入角度开展研究，有在梳理20世纪中国文学批评的基础上直接讨论文学批评理论的，有从语言学、符号学出发为文学批评提供新的视角的，也有从文学思潮或地域文化方面侧重批评实践的。我们想以这样的探讨为前提，在历史与现实的比较、理论与实际的碰撞中，拓展思维空间。也许，这比单纯形而上的冥思苦想、比单纯形而下的实际操作，有更多接触、发现新知新见的机会。丛书的作者对所选择的课题，都已经投入多年的精力，发表过若干阶段性成果，分别获得中华基金、国家教委社科基金或湖北省社科基金的资助。本丛书既是各人课题的后期成果，又是相互的呼应协作，还是我们这一个研究的群体下一步理论上整合的准备。

无论是在本丛书的写作商讨中，还是在平时的研讨活动中，我们这个群体的学术见解都没有取得过完全的一致；除了继续内部的切磋辩论之外，借丛书出版的机会，期望得到校外同行和热心读者的指教。

1996年3月22日

武昌桂子山

目 录

新版总序	王先霭
总序	王先霭
导论	1
第一章 叙述	18
第一节 视角	19
一、视角与声音	20
二、视角的承担者与构成	23
三、视角的基本类型（非聚焦型/内聚焦型/外聚焦型）	24
四、视角的变异	34
第二节 叙述者	36
一、叙述者与真实作者、暗含作者	36
二、叙述者类型的新研究	38
三、叙述者类型（异叙述者与同叙述者/外叙述者与内叙述者/“自然而然”的叙述者与“自我意识”的叙述者/客观叙述者与干预叙述者）	41
四、叙述者的违规现象	51
五、叙述者的功能（叙述功能/组织功能/见证功能/评论功能/交流功能）	52

第三节 叙述接受者	53
一、何谓叙述接受者	53
二、叙述接受者的信号	55
三、叙述接受者类型（个体叙述接受者与群体叙述接受者/外叙述接受者与内叙述接受者）	58
四、叙述接受者的功能	60
第四节 叙事时间	63
一、时序（逆时序/非时序）	64
二、时限（等述/概述/扩述/省略/静述）	75
三、叙述频率	85
第五节 话语模式	89
一、直接引语与间接引语	90
二、自由直接引语	94
三、自由间接引语	97
第六节 非叙事性话语	103
一、公开的评论（解释/议论）	104
二、隐蔽的评论（戏剧性评论/修辞性评论）	111
三、含混的评论	115
第二章 故事	118
第一节 情节	119
一、情节的构成（功能/序列）	119
二、情节的组织原则（承续原则/理念原则）	124
三、情节类型（线型与非线型/转换型与范畴型）	130
第二节 人物	141
一、人物理论之一：特性论（查特曼的“特性”概念/福斯特的分类/尤恩的人物轴线）	141
二、人物理论之二：行动论（形式主义和结构主义的	

人物理论/普洛普、苏瑞奥的角色分类/格雷马斯的 “行动元”模式/“行动元”模式的转换)	145
三、人物理论之三:符号论(巴尔特等论人物的语言 性质/阿蒙的人物符号学模式)	150
四、开放的人物理论(人物理论述评/人物是一个过程)	153
第三节 环境.....	158
一、环境的构成.....	159
二、环境的呈现方式(支配与从属/清晰与模糊/静态 与动态)	161
三、环境的类型(象征型环境/中立型环境/反讽型环境)	164
第四节 叙事语法.....	168
一、现代语言学与叙事语法(索绪尔的《普通语言学 教程》与叙事语法/乔姆斯基的转换生成语法与叙事 语法)	169
二、叙事语法研究综述(普洛普的功能说/托多洛夫的 层次说/列维-施特劳斯的神话结构/格雷马斯的 “符号方阵”和叙事语法系统)	172
三、叙事语法的初步设想.....	183
四、叙事语法的未来.....	185
第三章 阅读.....	187
第一节 文本类型.....	190
一、文本的悖论(易读性/陌生化)	191
二、文本类型(陈述文本/疑问文本/祈使文本)	196
第二节 理想读者.....	203
一、“理想读者”的提出	203

二、理想读者的“文学能力”(内在性/综合性/动态性)	206
第三节 叙述阅读	209
一、视角的把握	209
二、叙述者形象的判断	213
三、叙事时间的辨析	217
第四节 符号阅读	221
一、能指与所指(能指 $\approx$ 所指/能指 $>$ 所指/能指 $<$ 所指/ 能指 $\neq$ 所指)	221
二、代码分析法	225
第五节 结构阅读	229
一、重建深层结构	229
二、发现空白	234
三、寻找矛盾	239
结束语	244
附录:金圣叹的叙事理论	247
主要参考书目	302
后记	307

导 论

20 世纪是一个充满挑战与变革的时代。在这个世纪，哲学、政治、艺术诸领域均发生了一系列深刻而巨大的变化。20 世纪的文学批评也出现了空前的繁荣，各种批评流派此起彼伏，不断翻新。俄国形式主义、英美新批评、结构主义、后结构主义、解构主义、接受美学……它们都以带有反叛性的文学宣言和标新立异的理论主张而称雄一时，叙事学正是在这高潮迭起的文学批评中涌现出来的一门新型学科。

何谓叙事学，人们曾作过种种界定。或曰，“叙事学是对叙事文形式和功能的研究”^①；或曰，叙事学是“叙事文的结构研究”^②；或曰，“叙事学是叙事文本的理论”^③。新版《罗伯特法语词典》给叙事学所下的定义是：“关于叙事作品、叙述、叙事结构以及叙事性的理论。”这些定义虽不尽一致，但将叙事学看作对叙事文内在形式的科学研究这一点是共同的。

为了更清楚地了解叙事学的性质，有必要对叙事学的生成过程和叙事学作为一门学科赖以存在的基本条件加以研究，这正是本书导论所要阐述的问题。

① 普兰斯：《叙事学》，柏林，穆通出版，1982 年版，第 4 页。

② 查特曼：《故事与话语》，康奈尔大学出版社，1978 年版，第 9 页。

③ 巴尔：《叙事学》，多伦多大学出版社，1985 年版，第 3 页。

一、叙事学的诞生

叙事学（法文 *narratologie*）一词^① 由法国国立科学研究中心研究员托多洛夫在 1969 年出版的《〈十日谈〉语法》一书中首次提出：“……这门著作属于一门尚未存在的科学，我们暂且将这门科学取名为叙事学，即关于叙事作品的科学。”在此之前，自 20 世纪 60 年代中期以来，有关叙事学的理论就以不同名称在法国文学研究和批评中出现。诸如“叙事作品结构分析”、“叙事语法”、“叙述符号学”、“叙事诗学”、“散文诗学”、“叙事话语”等等。70 年代叙事学成为西方文学理论和批评界普遍关注和讨论的领域^②，英美批评家将叙事学译为“*narratology*”，此词被广泛认同和流传。

法国比较文学家梵·第根认为：“一种心智的产物是罕有孤立的。……它有着前驱者，它也会有后继者。”^③ 叙事学也是如此，在其形成过程中，它大量吸取了相关学科和各种文学批评思潮的研究成果。

（一）叙事学与现代语言学

现代语言学与叙事学的关系非同寻常，尤其是瑞士语言学家索绪尔的语言学理论对叙事学有直接影响。索绪尔在他的《普通语言学教程》一书中对传统语言学的研究对象和研究方法作了革命性的改造。他将人类的言语活动分成两大类：语言和言语。语言是社会集团为了使个人有可能行使言语机能而采用的必不可少

① “*Narratologie*” 一词的中文有两种译法，一曰“叙事学”，二曰“叙述学”。我认为叙事学更为合适，因为它不仅涵盖了叙述和故事两大方面，而且突出了叙事的性质。

② 《*Poetics*》、《*Poetics Today*》、《*Screen*》等杂志均登载了大量有关叙事学的论文。

③ 梵·第根著，戴望舒译：《比较文学论》，上海商务印书馆，1936 年版，第 7 页。

的规约，为社会所有成员共同遵守；言语则是“人们所说的话的总和”^①，是语言的具体表现和运用，是一种个人现象。语言和言语两者紧密相联并互为前提，但毕竟是两种不同的东西，由此形成两门语言学：语言的 linguistics 和言语的 linguistics。现代语言学的研究对象是语言而不是言语，只有语言才有稳固的性质，人们可以通过语言要素的相互关系认识语言现象的整体，而言语的表现是暂时的，它的整体是无法认识的。

索绪尔还进一步将语言视为符号系统。他认为，语言符号由能指和所指构成，能指和所指连结的不是名称和事物，而是任意的，是一种语言习惯的产物。每个符号作为一个语言要素，又与其他要素互相依赖，互相制约，共存于一个相对稳定的系统中。索绪尔曾把符号系统中各要素之间的相互依赖关系比作下棋：“下棋的状态与语言的状态相当，棋子的各自价值是由它们在棋盘上的位置决定的，同样，在语言里，每项要素都由于它同其他各项要素对立才有它的价值。”^② 因此，现代语言学不应满足于对个别的、孤立的符号的研究，而应着重研究符号之间的关系以及它们的结构规律。

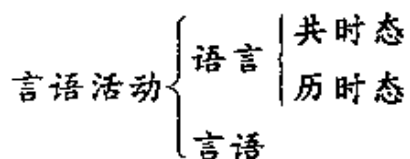
在区分了语言与言语并把语言界定为符号系统之后，索绪尔提出了共时语言学与历时语言学的关系。“共时语言学研究同一个集体意识感觉到的各项同时存在并构成系统的要素间的逻辑关系和心理关系”^③，简言之，即研究同时要素间的关系；历时语

① 索绪尔著，高名凯译：《普通语言学教程》，商务印书馆，1982年版，第42页。

② 索绪尔著，高名凯译：《普通语言学教程》，商务印书馆，1982年版，第128页。

③ 索绪尔著，高名凯译：《普通语言学教程》，商务印书馆，1982年版，第143页。

言学研究的是时间上彼此代替的各项相连续要素间的关系。索绪尔认为共时研究优于历时研究，如果语言学家置身于历时的展望，那么他所看到的就不再是语言，而是一系列改变语言的条件。这类研究无法找到自己的终点，就像新闻报导一样，随波逐浪，不知所往。由此，语言学研究可作如下分类：



现代语言学主要从事语言的共时研究。

索绪尔提出的观察语言现象的新角度和同步分析的模式被称为社会科学的“哥白尼式的革命”^①，对叙事学有开启之功。他关于将语言学的研究对象转向整个语言系统而不是个别言语的主张，他关于语言是由能指与所指构成的具有任意性和差异性的符号系统而不与外界事物相对应的思想，他对语言学研究中共时性的强调，这些极富启发性的理论为结构主义思潮包括叙事学提供了方法论的基础。叙事学除吸取索绪尔的语言学理论外，还不同程度地参照了当代整个语言科学如音位学、语义学、语法学、修辞学等学科的成果。或借用其术语，把语言学的某些范畴置入叙事学；或采用其观念和方法，将二元对立、演绎法等贯穿于叙事学的框架之中。正如结构主义叙事学家巴尔特所说：“如果我们在入手时就遵循一个提供给我们首批术语和原理的模式，就会使这一理论的建立工作得到许多方便。按照研究的现状把语言学本身作为叙事作品结构分析的基本模式似乎是适宜的。”^②

① 贝尔西：《批评的实践》，纽约，梅休因分公司出版，1985年版，第113页。

② 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第4~5页。

(二) 叙事学与俄国形式主义及普洛普

俄国形式主义是叙事学的发源地。“形式主义理论在若干方面证明它已经走在 20 世纪文学理论中的一些最重要的思想之前”^①，他们提出的新的文学观念和文学思想直接启发和引导法国结构主义叙事学家的初创工作。

俄国形式主义是以一种对 19 世纪后期在俄国文艺理论界占统治地位的学院派文艺理论挑战和反拨的姿态登上历史舞台的。他们认为，传统的文艺学之所以不同程度地混同于历史学、社会学、心理学或是作家传记、读者印象，是由于没有解决好文学研究的特殊对象的必然结果。因此，他们将对研究对象的严格界定作为建立科学的文学理论体系的首要问题。雅克布森在《最新俄国诗歌》一文中指出：“文学研究的对象不是笼统的文学，而是文学性，即那个使某一作品成为文学作品的东西。”文学作为一种以语言为媒介的艺术，它与其他任何用语言表达的文献的差别就在于它的特殊的结构方式和表达方式。这种文学所独具的手法和构造原则就是文学研究的对象。什克洛夫斯基也表达了同样的思想：“艺术是一种体验事物创造之方式，而被创造物在艺术中已无足轻重。”^② 形式主义的目标就在于努力创立一种独立的专门研究文学性的文学科学。

俄国形式主义还对艺术的内容与形式的二分法提出批评，并赋予形式以新的内涵。他们指出，内容与形式的区分是人为的抽象，因为事实上表达的东西存在于借以表达的具体形式之中。那种人为的区分会引起种种混乱，使人误把艺术中的内容当作艺术

① 安·杰斐逊等著，陈昭全等译：《西方现代文学理论概述与比较》，湖南文艺出版社，1986 年版，第 28 页。

② 什克洛夫斯基等著，方珊等译：《俄国形式主义文论选》，三联书店，1989 年版，第 15 页。

之外的经验，或者使人误以为形式是器皿，所盛的液体才是内容。俄国形式主义者认为，艺术内容是不能脱离艺术的形式而独立存在的，它已融合到艺术形式之中。日尔蒙斯基曾明确指出：“简言之，如果说形式成分意味着审美成分，那么，艺术中的所有内容事实也都成为形式的现象。”^① 什克洛夫斯基也认为，叙事的一切方面，包括主题选择、情绪评价乃至处理的题材都是作品的形式因素，只有通过研究语言和艺术结构的规律，才能理解它们。俄国形式主义这种用新的形式概念将传统的内容与形式融合起来的做法与重形式轻内容的倾向是有区别的，他们作了一次超越形式和内容二元论的初步尝试，而这种尝试对后起的结构主义叙事学是极有启迪的。

俄国形式主义提出的“陌生化”的概念是形式主义文论中最富价值的思想之一，是对文学本质的一种新的认识。在他们看来，我们生活在现实之中，虽然面对千变万化的大千世界，但由于每天耳闻目睹这一环境，因而对现实生活中的一切都习以为常，听面不闻，视而不见。艺术创作的目的在于把那些日常的司空见惯的已经不能引起我们美感和新鲜感的东西陌生化为奇异的，从而使人产生强烈感受。在艺术创作中，重要的不是陌生化的对象，而是陌生化的方法。这种陌生化不仅表现在诗歌方面，也表现在叙事文方面。托马舍夫斯基在《主题》一文中提出了“事序结构”与“叙事结构”的概念，前者是事件的自然延续，是艺术家的素材，后者则是“故事”得以陌生化、得以被人创造性扭曲甚至使之面目全非的独特方式。换句话说，前者是事件的编年顺序，后者指事件在叙事文中呈现的顺序和方法。这两个概念的列出和区别对分析叙事文的叙述时间是非常有用的。什克洛

^① 什克洛夫斯基等著，方珊等译：《俄国形式主义文论选》，三联书店，1989年版，第212页。

夫斯基在分析斯特恩的小说《特里斯特拉姆·香迪》时就是从事序结构与叙事结构的关系切入的，他具体阐述了小说中材料的换位（故事的开端在第二十章才点明），如何颠倒因果关系，如何在其中夹杂一些轶闻趣事等等。这些研究引起了人们对叙事结构、叙述时间等问题的关注。

可以说，俄国形式主义不仅在文学研究的指导思想上，而且在研究方法和研究步骤上都为叙事学的诞生准备了土壤。正如牛津大学教授安·杰斐逊所说的那样：“俄国形式主义——也许更多地是在其复活的形态上而不在残存的形态上——对 60 年代巴黎结构主义（尤其在托多洛夫和热奈特的著作中）的理论发展起着重要的作用。结构主义者们旨在建立一种独树一帜的诗学的欲望，他们的富有科学精神的理想，以及——更具体地说——他们关于叙事理论的著作在相当大的程度上都归功于俄国形式主义。”^①

俄国民俗学家弗拉基米尔·普洛普虽然不是俄国形式主义学派中的一员，但他于 1928 年出版的《民间故事形态学》一书对叙事学的形成起到了奠基作用。此书于 1958 年译成英文，在西方引起热烈反响，大大刺激了结构主义者对叙事作品结构分析的兴趣和思考。在这部著作中，普洛普从人类学引进了一个十分重要的概念——功能，将此作为故事的最基本单位。在研究童话时，他一反传统的主题分析方法，而是将童话中的动作提取出来分解成各个功能，再将这些功能标号并组成排列式，由此显示出故事的基本构架，最后根据其结构特征分类。普洛普探讨的是叙事文的一种特殊形式——童话，但是他采用的分析故事的构成单位以及它们的相互关系的方法，对其他叙事文的结构分析有重要的参照价值，尤其是他将故事中出现的动作简化为一种顺列组合，超出了

① 安·杰斐逊著，陈昭全等译：《西方现代文学理论概述与比较》，湖南文艺出版社，1986 年版，第 3 页。

表层的经验描述，这种对故事情节的抽象研究为后来叙事语法的形成作出了可贵的尝试。从某种意义上讲，结构主义叙事学家托多洛夫、格雷马斯、布雷蒙都是普洛普学术思想的后裔。

（三）结构主义叙事学

当代叙事学大厦的主要设计者是法国的结构主义叙事学家。巴黎《交际》杂志 1966 年第 8 期《符号学研究——叙事作品结构分析》专号比较集中地代表了结构主义叙事学的基本理论和方法。结构主义叙事学的代表人物有列维-施特劳斯、巴尔特、托多洛夫、格雷马斯、布雷蒙、热奈特等，他们的研究角度各异，运用的概念也有区别，但都表现出对科学方法的信赖和对叙事作品内在规律的注重。

列维-施特劳斯对神话的结构研究在研究方法、思维模式诸方面堪称结构主义叙事学的先导。他断定神话是处于二元对立之中并在无数变体里重复的概念系统，神话的意义不存在于构成神话的单个因素中，而存在于这些因素结合的方式中，存在于一组神话所构成的体系中。通过将神话素按逻辑方式排列，可以找出神话在结构上的和谐，揭示神话思维的对立和转化^①。巴尔特《叙事作品结构分析导论》是在总结结构主义叙事学最初成果的基础上对叙事作品作系统分析的纲领性论文。在这篇论文中，他划分出叙事作品的三个描述层次：① 功能层，研究基本的叙述单位以及它们的分类和相互关系；② 行动层，研究人物的分类及其结构原则；③ 叙述层，探讨叙述者的分类以及叙述者与作者、读者的关系。他认为每个层次有自己的单位，可以作独立分析，但每个层次只有归并到高级层次才能取得意义。巴尔特从语言学中借鉴过来的这套“描述模式”使结构主义叙事学家对作

^① 参见列维-施特劳斯《结构人类学》，纽约，巴什克，1968 年版，第 206～230 页。

品内在结构的分析更加条理化。托多洛夫的《诗学》一书是在叙事学已取得相当进展后所作的理论概括。他根据语言学的分类方式，将叙事文分为四大部分，语义形态、语域（文本）、动词形态和句法形态，由此对叙事学研究的各个方面作了较全面的建构。托多洛夫着重讨论了后两部分即叙事文的动词形态和句法形态，将其细分为语式（叙事话语）、时况（叙事时间）、视角、语态（叙述者）以及叙事文构成方式（时间、逻辑、空间）和叙事文句法（句子之间的连接方式），从而较完备地勾画出叙事文形式研究的轮廓。热奈特的《叙事话语》是一部系统论述叙事作品表现形式规律的专著。全书共分五大部分，时序、时限、频率、语气、语态，前三者研究叙述时间，后两者研究叙述本身。热奈特的研究是对巴尔特、托多洛夫等人研究成果的继承和发展，《结构主义诗学》的作者乔纳森·卡勒在《叙事话语》英译本导言中指出，热奈特的著作可看成“结构主义在叙事文研究上的高潮”^①。

（四）叙事学与后结构主义、接受美学

与结构主义相继出现的后结构主义、接受美学从阅读方面补充丰富了叙事学的理论。这里特别提到的是巴尔特的《S/Z》和伊瑟尔的《阅读活动》。巴尔特的《S/Z》是一部从结构主义向后结构主义过渡的重要著作，在这部书中，巴尔特对巴尔扎克的短篇小说《萨拉西纳》作了解剖式的评注。他将小说依次分解为 561 个词汇单位，并用五种代码对这些具有能指性质的词汇单位逐一分析，充分阐述了这些词汇单位的多义性，由此使巴尔扎克的小说变成多重意义的组合。伊瑟尔的《阅读活动》一书是接受美学最富建设性的理论成果。在这本书中，伊瑟尔接受并

^① 热奈特：《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980 年版，第 8 页。

发展了英伽登的观点，将文本视为“图式化”的框架。他认为文学作品须在文本与读者的双向交互作用下才得以实现，文本的意义存在于阅读活动中。后结构主义和接受美学的出现为叙事学研究文本与读者的关系提供了参照。它们对文本符号指涉关系及歧义性的分析，对文本空白与矛盾的发掘，对阅读的生产性质的强调，促使叙事学从封闭走向开放，在某种意义上有助于叙事学研究的完善。

〔五〕叙事学与小说理论

叙事学在其创建过程中还有选择地吸收了小说理论家的某些成果。詹姆斯、路伯克对小说形式尤其是“观察点”的研究，福斯特关于故事、情节、人物的理论，叙事学都在有所否定和发展的前提下纳入自己的研究轨道。值得一提的是美国小说理论家布斯的《小说修辞学》，“这本书对叙事角度、叙述者类型、文本规范、暗含作者的概念等，作出了英美人最系统的贡献”^①。

总之，叙事学是一门包容性很强的学科，是众多学科和学派共同建构的产物。许多国家的文艺理论家、语言学家、符号学家、人类学家、民俗学家、心理学家、圣经学者都不同程度地为叙事学的发展作出了贡献。

我们还要提到的是，小说创作本身的探索和革新在一定程度上也推动了叙事学的发展。20世纪以来，乔伊斯、普鲁斯特、福克纳等现代小说家为革新小说语言形式作出了不懈的努力，尤其是50年代法国文坛上崛起的新小说派更是对小说的表现形式作了大胆的探索和试验。叙事文学的创新给叙事学提出了形式研究的新课题，叙事学的诞生则为这种创新和变革提供了理论根据。叙事学对叙述形式规律的研究可视为对这些探索小说的响应和支持。

^① 瑞蒙·科南：《叙事虚构作品》，伦敦，梅休因，1983年版，第148页。

二、叙事学的研究对象和研究方法

(一) 叙事学的研究对象

叙事学是研究叙事文的科学，这是不言而喻的。什么是叙事文，这是一个既简单又复杂的问题。有人将叙事文理解为人类在时间中认识个人、社会乃至世界的基本解释方式，叙事“无所不在”（华莱士·马丁）；也有人将叙事文看作“一系列虚构的故事”（瑞蒙·科南）；还有人认为叙事文指“连贯一系列事件的口头的或书写的话语”（热奈特）。这诸种定义不仅外延有很大差异，而且其内涵也各有不同，由此可见给叙事文下一个统一的定义是困难的。

索绪尔有句名言：（概念的）“最确切的特征是：它们不是别的东西。”^① 这一思维方式对我们是极有启发的，叙事文的定义应该从相关项的差异中寻找。这里我们不妨从文学类型的角度，运用比较的方法，对狭义的叙事文即叙事文学作一初步界定。

文学有多种划分，经典的划分是叙事文、戏剧文学和抒情诗。叙事文与戏剧文学相比，它们都有故事情节，但叙事文有叙述者以及以叙述者为中心的一套叙述方式，而戏剧文学只有人物台词和舞台说明没有叙述者；叙事文与抒情诗相比，它们都有某种意义上的讲述人，但叙事文有一系列的事件，而抒情诗虽有诗人或歌手吟唱却没有完整的故事情节。经过比较，我们可以初步界定，叙事文的特征是叙述者按一定叙述方式结构起来传达给读者（或听众）的一系列事件。

鉴于叙事文是存在于一切时代一切民族的一种普遍现象，并且叙事文本身也是一个有着丰富内涵的存在，因此，我们有必要进一步界定叙事学研究的叙事文的范围。

^① 索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆，1982年版，第163页。

叙事学研究的是叙事文的共时状态，而不研究叙事文的演变。这一点将叙事学的研究对象与那些变动不居的叙事作品区别开来。叙事学家认为，以往理论家对小说和故事发展流变的描述实际上使人们的注意力更多地集中到叙事文赖以发展的外部条件和原因而不是叙事文本身，即使这种史的研究涉及到叙事文本身因素的变化，那也是一种替代过程。叙事学重视的是叙事文本身的结构和关系，它把叙事文视为超越时间和历史的共时现象，将叙事文中的各种因素作为同时存在并构成有机整体的结构加以研究。英国小说理论家福斯特在他的《小说面面观》“导论”中曾对共时性作了形象的说明，他把所有时代的英国小说家都看作是“一群坐在一间像大英博物馆那样的圆形阅览室里大家同时创作的人”^①。这里，福斯特指的是作家，我们借用来指同时存放于图书馆里的作品。尽管叙事文中各种要素和技巧可能经历了漫长的历史演变，属于不同的历史发展阶段。但是既然这些要素和技巧共存于某一结构之中，那么，它们的历史演变就暂居次要地位，重要的是各因素同时并存面形成的结构关系，就像下棋一样，残局本身就很吸引人。在叙事学的天平上，没有时间和因果的重量。

叙事学也不研究叙事文的创作过程，它竭力避免用作家的因素来理解或解释叙事文，从而使叙事文从它的创作者那里独立出来。叙事学对那些搜集作者生平、个性，整理作者所处境况以求把握叙事文创作动机的做法不以为然，考证某个作品人们以为是他写的而实际上不是他写的，或人们以为不是他写的而实际上是他写的，挖掘、分析某个作家的家庭、婚姻乃至他的出走等，这些考证既需要也显示学问和功夫，但读者很少是为了这些问题而阅读叙事作品的，而这种对作家的研究恰恰冲淡了作品本身的价

① 福斯特著，李文彬译：《小说面面观》，台北，志文出版社，1985年版，第6页。

值。巴尔特曾极端地提出“作者之死”，以标明叙事学与作家研究的决裂。

在明确了叙事学研究的对象是叙事文这个独立自足的整体的前提下，我们还须对叙事文本身作具体区分。

丹麦语言学家叶耳姆斯也夫参照索绪尔关于“语言是形式而不是实质”的思想提出了形式对实质、表达（能指）对内容（所指）这两个二分法所构成的四层次图表，美国叙事学家查特曼借用这个图表对叙事文作出如下区分：

	表达	内容
实质	用于交流的各种媒介 (如文字、声音、画面)	再现在作品里的（现实或想象世界中的）客体与行动
形式	构成叙述话语的 各种叙述方式	故事组成要素 (情节、人物、环境及其结构)

由此构成叙事文的四个层次：表达的实质、表达的形式、内容的实质、内容的形式^①。叙事学的研究对象是叙事文表达的形式和内容的形式，至于叙事文运用何种文字，它与现实或想象活动的关系如何，不属于叙事学研究的范围。具体地说，叙事文中的各种叙述方法和原称之为内容的情节、人物、环境均属于叙事文形式系统的有机组成部分^②，都可作分割的、非连续性的分析。

叙事学家们的前期活动主要是围绕叙事文内容的形式和表达的形式两方面展开的。普洛普、列维-施特劳斯、布雷蒙、格雷

① 查特曼：《故事与话语》，康奈尔大学出版社，1978年版，第24页。

② 现代小说理论家马克·肖勒的“实现的内容即形式”一语可与此相映照。

马斯等人多从故事的结构或事件的组合入手，对叙事作品作类型分析，他们研究的是叙事文内容的形式；以热奈特为代表的叙事学家则立足于对叙述方式的分析，研究叙述者、叙述时间等等，他们主要关注叙事文表达的形式。在这里，我们还应补充叙事学研究的另一重要方面，即叙事文与阅读的关系，这关涉到叙事文的实现问题。叙事文内在形式的研究有赖于阅读上的配合，不建立新型的阅读模式，叙事学所标举的形式革命就会前功尽弃，因此，不关心阅读的叙事学将是跛足的。巴尔特和托多洛夫在他们后来的著作已意识到阅读问题的重要性，开始探讨交流过程中意义的实现问题^①。

至此，我们基本上确定了叙事学的研究范围。叙事学将研究叙事文的三大方面：叙述方式（叙事文表达的形式）、叙事结构（叙事文内容的形式）、叙事学的阅读（叙事文形式与意义的关系）。

（二）叙事学的研究方式

巴尔特在《叙事作品结构分析导论》一文中开门见山提出了叙事学的研究方法问题。他首先向归纳法发难，指出一个时代、一种体裁地研究叙事作品是不切实际的，因为叙事作品数目的无限膨胀可能使归纳法或为荒谬。他认为现代语言学正是明智地改用演绎法才真正成为一门科学的，叙事学要向语言学学习，“叙述的分析注定要采用演绎的方法，它不得不首先假设一个描写模式，然后从这一模式出发，逐渐潜降到与之既有联系又有差距的各种类型”^②。巴尔特的这一主张为全面科学地研究叙事文提供

^① 参见巴尔特《S/Z》（纽约，1974年版）一书和托多洛夫《散文诗学》中“如何阅读”一节（牛津，1977年版）。

^② 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第4页。

了方法论的基础。

采用了演绎法的叙事学表现出了与传统叙事文研究迥异的风格，它不再只是叙事文的经验总结，而是一种理论建构，是对叙事文的共同规律和结构的把握。这种演绎研究强调分类，它试图通过提出有限数量的叙述模式、结构模式及阅读类型以说明叙事文的隐蔽的秩序。从某种意义上讲，对叙事文的各种分类，构成了叙事学的基本框架。这种演绎研究并不限于对现存的叙事文作出抽象的理论说明，还力图对未来的叙事文作出规划和预测。热奈特曾自信地说：“肯定无疑的是：一般的诗学，尤其是叙事学不应当局限于分析现存的形式或主题，还应当探索可能的领域，甚至‘不可能’的领域。”^①为此，热奈特在小说理论家斯坦泽尔提出的三种叙述情境的基础上提出了十二种叙述情境，如图所示：

层次 关系	故 事 外			故 事 内		
	0	内部	外部	0	内部	外部
异故事	《汤姆·琼斯》	《青年艺术家的肖像》	《杀人者》	《奇怪的鲁莽汉》	《爱情造就的野心家》	
同故事	《吉尔·布拉斯》	《饥饿》	《局外人》		《玛依莱斯戈》	

其中的空白是迄今叙事文中还未出现的情况，有待于未来的叙事作品填补。

^① 热奈特著，王文融译：《叙事话语 新叙事话语》，中国社会科学出版社，1990年版，第287页。

简言之，叙事学采用的是演绎法，它不再寻求对具体作品的解释，而是重视叙事文的普遍规则，通过模拟叙事文的类型而衍生出一系列叙事的可能性。在这个意义上，现存的文学作品只是模式中已经实现的个别例证。

（三）叙事学的基本特征

叙事学在研究对象和研究方法上的变革，使其具有三个显著的特征。

1. 内在性 叙事学主张从叙事文内部发掘叙事文自身的形式规律，通过对作品的叙述手段和结构原则的分析说明叙事文的内在机制，反对用作品外的社会历史条件、作家生平来解释作品。例如，在研究叙事作品时，叙事学关注的是故事从什么角度观察和讲述，故事被如何编排等等，而对于与故事相关的人生经验、故事所反映的社会心态以及作者心态则很少追究。这一内在性的倾向与俄国形式主义一脉相承。什克洛夫斯基曾经说过：“我的文学理论研究文学的内部规律，如果用工厂方面的情况来作比喻，那么，我感兴趣的不是世界棉纱市场的行情，不是托拉斯的政策，而只是棉纱的只数和纺织方法。”^①

2. 抽象性 与现代语言学的研究对象不是言语而是语言一样，叙事学的着眼点也不是个别具体的叙事作品而是存在于这些作品中的叙述方式和结构模式。叙事学强调对象的抽象性，因为只有将研究对象确定为实际作品的抽象，才能寻找出叙事文的共同规律。即使在描述一部作品时，叙事学也是把它作为某种叙述方式的具体表现。托多洛夫曾明确指出，叙事学“研究的目的是描述一部具体的作品，作品只是作为抽象结构的表现形式，仅仅是结构表层中的一种显现，而对抽象结构的认识才是结构分析

^① 什克洛夫斯基：《散文理论》，苏联作家出版社，1984年版，第8页。

的真正目的”^①。当然，叙事学的这种抽象性并非完全不涉及具体作品，而是来回往复于抽象与具体之间，在抽象中发现具体，用具体说明抽象。

3. 科学性 20 世纪自然科学的迅速发展，新兴横断学科如系统论、信息论、控制论的出现，强烈地震撼和冲击着社会科学领域，叙事学对科学性的崇尚正是这一浪潮影响所致。叙事学所热衷的整体性和系统性，它在研究中建立的共时模式和类型，它向符号化发展的趋势，显然都来自现代的科学意识。叙事学所体现的科学性使它与 19 世纪唯美主义的形式观区别开来。唯美主义是一种非理性的文学思潮，它们对文学现象的考察往往基于灵感、直觉或某一刹那间的感受，形式美对他们来说是“灵魂的升扬”、“敏感的气质”。而 20 世纪的叙事学则力图客观地科学地分析叙事文的形式，探求其内部各因素的组合和转换规律，并开始了叙事文向计算机迈进的可贵尝试。叙事学可视为未来文学科学化的准备。马克思曾说：“一种科学只有成功地运用数学时，才算达到了真正完善的地步。”^② 叙事学还远远达不到这一高度，它的研究还带有不少模糊的成分，但它正逐步超出表层的经验描述，朝着符号化的方向发展，可以看作是科学地研究叙事文的开端。

综上所述，叙事学是对叙事文的一种共时、系统的形式研究，它探讨的范围是叙事文的叙述方式、结构模式和阅读类型，它的意义在于为科学地认识叙事文提供理论框架。

我们期待着，沿着叙事学这条新径，人们将会重新审视叙事艺术的殿堂，将会获得对叙事文的崭新的感受和理解。

① 托多洛夫：《叙事文的结构分析》，载《Novel》1969 年第 3 期。

② 保尔·拉法格等著：《回忆马克思恩格斯》，人民出版社，1973 年版，第 7 页。

第一章 叙 述

本章研究叙事文表达的形式，即构成话语的叙述方式和技巧。

叙事文是在叙述过程中形成的，并在叙述中获得意义和价值。德国物理学家海森伯在他的量子实验中提出了著名的“测不准原理”，即客体的位置和速度不能同时精确测定。换句话说，在确定电子的位置时，它的速度难以确定，而在测定电子的速度时，其位置又发生了变化。海森伯的这一原理主要用于微观物理学的研究，而它的影响却远远超过了物理学，促使人们对物质世界的认识发生变化。观察对象本身并不具有固定不变的本质，而是与观察过程密切相关，怎样观察将直接影响甚至赋予观察对象以意义。就叙事文而言，叙述方式将直接关系到故事的性质。在处理同一素材时，如果人们从不同的侧面，采用不同的编排方式，或运用不同的语气，必将出现风格迥异的叙事文。W·C·布斯在《小说修辞学》一书中曾作过一个有趣的设想，在阅读《奥德修记》时，“我们会明确地对英雄们表示同情，并对求婚者们表示轻蔑，不用说，要是另一位诗人从求婚者的角度来处理这一系列情节，他也许会轻易地引导我们带着截然不同的期待与担心进入这些历险”^①。布斯的这番话意在说明讲述者的区别，我们

^① 布斯著，华明等译：《小说修辞家》，北京大学出版社，1987年版，第8页。

从中也体会到观察角度的奥妙，由于讲述者的立足点不同，同一事件将会变得大异其趣。在叙事文中，不单是观察角度会左右事件的性质，叙述者在材料的取舍、组构过程乃至语气的运用上都会不同程度地影响故事的面貌和色彩。

同时，叙事文的无限丰富也正寓于叙述方式的奇妙组合之中。古往今来，关于爱情、死亡、追求的叙事作品数不胜数，而使它们异彩纷呈的重要原因之一是叙述方式的千变万化。一些老而又老的题材为何能够引人入胜，也无不与叙述方式直接相关。热奈特在他的《叙事话语》中曾对普鲁斯特的巨著《追忆逝水年华》作了专门研究，他细致地剖析了“马赛尔成了作家”这一题材所出现的叙述方式的多样创新，由此揭示出叙述方式的组合潜力。正是在这个意义上，我们认为形式比主题更为丰富，“怎样写”同样是一个挖掘不尽的宝藏。

可以说，叙述在叙事文中的位置怎样强调也不过分。在本章中，我们将仔细地研究叙述的种种魅力。

第一节 视 角

视角指叙述者或人物与叙事文中的事件相对应的位置或状态，或者说，叙述者或人物从什么角度观察故事。视角在叙述中的重要地位是不言而喻的。英国小说理论家路伯克指出：“小说技巧中整个错综复杂的方法问题，我认为都要受观察点问题——叙述者所站位置对故事的关系问题——支配。”^①这一看法也许对观察点过分厚爱，但必须承认，观察的角度不同，同一事件会出现不同的结构和情趣。不过，叙事学的“视角”概念与小说理

^① 路伯克：《小说技巧》，伦敦，考克斯与怀门有限公司，1966年版，第251页。

论家的“观察点”概念是有区别的，这是我们要谈的第一个问题，了解这一点，将有助于更准确地理解视角的性质。

一、视角与声音

随着研究的深入，叙事学家对概念的确立和划分日趋细致，其中视角与声音的区分是最富建设性的成果之一。

自19世纪末詹姆斯提出“观察点”这一概念以来，这个领域一直是西方小说研究者的热门课题，一些小说理论家还提出“叙述角度”、“叙述模式”、“叙述焦点”、“叙述情境”等概念丰富和发展这一理论。在浩繁的研究论著和论文中，视角与声音一直被视为一体。观察点“这个术语泛指叙述者与故事的关系的所有方面”^①。首次对“观察点”这一概念提出修正的是热奈特，他从语言学中借用了两个概念，语气（mood）和语态（voice），用于对“观察点”的分解。他指出，许多理论家都出现了“在我所称作的语气和语态之间的令人遗憾的混淆，即谁是叙事文中观察者的问题和完全不同的谁是叙述者的问题之间的混淆，或更直截了当地说，谁看与谁讲之间的混淆”^②。这段话明确地点出了观察者与叙述者之间的区别，视角研究谁看的问题，即谁在观察故事，声音研究谁说的^③问题，指叙述者传达给读者的语言，视角不是传达，只是传达的依据^③。

视角与声音在有些叙事作品中基本一致，如巴尔扎克小说中

① 华莱士·马丁著，伍晓明译：《当代叙事学》，北京大学出版社，1990年版，第148页。

② 热奈特：《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第186页。

③ 在《新叙事话语》中，热奈特对“谁看”的说法略表遗憾，“显然应当用谁感知这个面更广的问题来替代谁看……或许最好向自己提出一个更中性的问题：感知焦点在哪儿？”这是对“谁看”这一说法的补充和矫正。

的叙述者，我国话本小说中的说话人，故事由他们观察，也由他们讲述。这也许是造成视角与声音混淆的主要原因。但是人们在研究中逐步发现，在许多作品中视角与声音并非完全一致，视角是人物的，声音则是叙述者的，叙述者只是转述和解释人物（包括过去的自己）看到和想到的东西，双方呈分离状态。这种现象无论是在讲关于他人的故事还是在讲关于自己的或包括自己在内的故事中都存在。

视角与声音的差异的表现形式是多方面的，有时间差异、智力差异、文化差异、道德差异等等。其中时间上的差异几乎是绝对的。在《简爱》中，视角是当时的简，而叙述者则是故事发生若干年后的简，请看小说第十章的开头：

到现在为止，我已经详细记载了我的微不足道的生活中的一些事件，我花了差不多十章的篇幅来写我生命中的最初十年。显然，她叙述的是她往日的经历。再看第三十八章的结局：

我的故事快讲完了，再说一句关于婚后经历的话，再瞥一眼这个叙述中最常出现的几个人的命运，我就可以结束了。现在我已经结婚十年了。我知道……

这表明简是在和罗切斯特结婚多年后讲述她的故事的，时间的距离使叙述者能够对往日的痛苦和欢乐作出更为理性的评价。有些作品虽没有像《简爱》那样对时间间隔着意挑明，但人们仍然可以感受到这种差异。在鲁迅的《孔乙己》中，我们可以体会到视角是当年的那个小伙计，声音却是成年人对往事的追忆，只是岁月未改变他对孔乙己的态度。视角与声音的差异也可表现在智力上，叙述者大多比人物高明。福克纳《喧哗与骚动》的第一部分是从班吉这个白痴的角度讲述的，当时班吉已30岁，但智力仍停留在3岁阶段，他没有思维能力，脑子里只有感觉与印象，而作品中的声音是有理智的，是一个正常的人在讲述白痴的感觉。即使像巴尔扎克笔下老葛朗台那样绝顶精明的人，叙述者也清楚

地看到他的狡黠所在。视角与声音的差异还可表现在文化上观察者与叙述者之间的悬殊，尤其在描写下层人物的生活时，叙述者文化上的优越感十分明显。这种文化差异还可造成特殊的文体风格。在莫言的《红高粱》中，叙述者常用现代的充满文学色彩的语言表达生活在过去的普通人的思维 and 感觉，如父亲眼中“半凝固半透明的雾气”，父亲想到那“秀丽的骡子”，“子弹的飞行和枪声的飞行同时被我父亲感知”等等，这些话语的视角是我父亲这个“十四岁多的土匪种”，声音却来自具有现代意识的文化人。正是视角与声音的反差使《红高粱》的语言显得不伦不类，光怪陆离，由此形成一种特有的语言风格。

视角与声音既有区别又有联系，它们互相依存，互相限制。从视角方面看，作为无声的视角，必须依靠声音来表现，也就是说，只有通过叙述者的话语，读者才能得知叙述者或人物的观察和感受。不过，叙述者在传达时往往融入个人色彩，对视角有所修饰。从声音方面看，声音则受制于视角。首先，声音在传达不同人物的感觉时会染上不同的词汇色彩，具有不同的文体风格。这一点在《喧哗与骚动》中十分突出，叙述者在传达班吉、昆丁、杰生这三兄弟的感觉时虽表现出一定的驾驭能力，但毕竟染上了不同色彩。“班吉部分”的语言堆积着一些印象、嗅觉，呈现的是一些只知其然不知其所以然的画面；“昆丁部分”则充满思索、议论、感慨，过去的回忆与现在的感觉交织，偶尔还闪出几分哲理；“杰生部分”是一个商人有逻辑的自我表白和辩解。这些叙述表明人物的视角为声音的表达定下了基调。其次，视角还规定了声音该叙述什么，不该叙述什么，当视角没有落在某一人物身上，声音就无法表现这一人物的感觉。仍以《喧哗与骚动》为例，凯蒂这个康普生家的惟一的女儿可以说是全书的关键，书中人物的所作所为都与她密切相关，班吉的脑子里不断触发出凯蒂的印象，昆丁爱凯蒂并因她的失贞而投河自尽，杰生也

因她的失贞而失掉了本应得到的职位，由此对她充满仇恨并迁怒于她的女儿。我们从书中人物的回忆、表白中逐渐了解了凯蒂的行为，她与一男子私通后有了身孕，不得不与另一男子结婚，婚后丈夫发现了隐情，抛弃了她。她只得把私生女寄养在母亲家里，自己到大城市去闯荡。但全书没有以她的视角为中心设一章，因此我们无从了解她的内心世界。她偷情时的感觉，她被丈夫抛弃后的心境，她对昆丁的死有何想法等等都是作品中的空白，而这些未被表达的东西正是声音受到视角限制的结果。

总之，视角与声音之间的互相区别、互相依存和互相限制构成了种种错综复杂的关系。这种区别和依存在造成人物与叙述者的距离，构成叙述的层次或空白，促使语言的含混和丰富等方面都具有十分微妙的作用，我们从中可以窥视叙事艺术的某些精妙之处，获得某种形式上的发现。

二、视角的承担者与构成

了解了视角与声音的区别，视角的承担者就易于把握了。所谓视角的承担者即作品中感知焦点的位置，换句话说由谁感知。

视角的承担者有两种类型。一类是叙述者，故事由他观察也由他讲述；另一类是故事中的人物，包括第一人称叙事文中的人物兼叙述者“我”，也包括第三人称叙事文中的各类人物，如托尔斯泰《战争与和平》中的彼埃尔，莫斯科的大火就是由他观察的。

视角主要由感知性视角和认知性视角两大部分构成。感知性视角指信息由人物或叙述者的眼、耳、鼻等感觉器官感知。这是最普通的视角形式。不过，这种感知性视角是有一定局限的，人物若呆在屋子里，就只能看到屋内的东西，要看到街上的景色，须在临街的那面墙上开个窗。认知性视角指人物和叙述者的各种意识活动，包括推测、回忆以及对人对事的态度和看法，它属于知觉活动。认知性视角在现代小说中占有很大的比重，“我是谁？”“在这个世界上我的位置在哪里？”这些思索是感觉活动难

以奏效的，它揭示的是人物广袤的内心世界。

在叙事文中，感知性视角与认知性视角常常以不易觉察的方式交融在一起。古人见落叶而悲秋，观蚁穴而叹无常，这种触景生情实际上就是一种感知与认知的融合。

三、视角的基本类型

在划分视角类型时，我们引入了热奈特的“聚焦”这一概念。尽管“‘聚焦’这一术语难以摆脱光学和摄影术的含义”，但“消除了使用‘观察点’或类似术语时常常会出现的透视和叙述这两个概念混淆不清的现象”^①。根据对叙事文中视野的限制程度，我们将视角分为三大类型，非聚焦型、内聚焦型、外聚焦型^②。现分述如下：

① 瑞蒙·科南：《叙事虚构作品》，纽约，梅休因，1983年版，第71页。

② 我们参照的是热奈特的划分方法。热奈特曾对这三种类型加以比较和解释：“第一类相当于盎格鲁—萨克逊批评流派所称的‘无所不知的叙述者的叙述’，普庸所说的‘从后部来的视点’，托多洛夫则用叙述者>人物的公式来象征（叙述者知道的事比人物多，或者更准确地说，他说出来的比任何一个人物所知道的要多）；在第二类中，叙述者=人物（叙述者只说出某个人物所知道的），即路伯克的‘带观察点的’叙述，或布兰所说的‘有限的视野’，普庸所说的‘共同的视点’；在第三类中，叙述者<人物（叙述者说出来的要少于人物所知道的），这便是‘客观式’或‘行为主义式’的叙述，普庸称之为‘从外部来的视点’。”（《叙事话语》）法国另一叙事学家迈克·巴尔根据聚焦者所站的位置，提出两大类型：外部聚焦和内部聚焦（《叙事学》）。瑞蒙·科南解释说：“外部聚焦给人的感觉是近似于叙述作用，因此其媒介被称为‘叙述者—聚焦者’，这一类型的聚焦在菲尔丁的《汤姆·琼斯》（1749），巴尔扎克的《高老头》（1834），福斯特的《印度之行》（1924）等作品中，都是主要的聚焦方式。”“内部聚焦的位置，顾名思义，是在所描述的事件内部。这种聚焦一般采用‘人物—聚焦者’的形式，例如，福克纳的《烧马棚》（1939）里的小萨托里斯·斯诺普斯，或者《远大前程》里多次出现的孩提时的匹普。”（《叙事虚构作品》）这种划分方式容易与第一人称、第三人称的划分混淆，故舍弃不用。

（一）非聚焦型

非聚焦又称为零度聚焦，这是一种传统的、无所不知的视角类型，叙述者或人物可以从所有的角度观察被叙述的故事，并且可以任意从一个位置移向另一个位置。它可以时而俯瞰纷繁复杂的群体生活，时而窥视各类人物隐秘的意识活动。它可以纵观前后，环顾四周，“思接千载，视通万里”。总之，它仿佛像一个高高在上的上帝，控制着人类的活动，因此非聚焦型视角又称“上帝的眼睛”。

非聚焦型视角擅长作全景式的鸟瞰，尤其描述那些规模庞大、线索复杂、人物众多的史诗性作品时，非采用非聚焦这一类型不可。如《战争与和平》、《三国演义》等，这些作品中所体现的那种恢弘的气势、壮阔的场面是面于其间的某一人物无法胜任的。不仅如此，在非聚焦型中，观察者还可以对整个故事作出预言或回顾。例如在《伊利亚特》的开篇，叙述者就告知人们，特洛伊人将成为“野狗的美餐”，这出自宙斯的意旨；故事中的“人间王”阿伽门农与“卓越的”阿喀琉斯之间的冲突是阿波罗安排的。观察者犹如一位先知，对故事的结局、人物的命运了如指掌。这种预示只有处于居高临下的位置才能看到。

从容地把握各类人物的所作所为、所思所想也是非聚焦型的独有领地。观察者不仅自己眼观六路，耳听八方，将各类人物的外貌、家世、言行等尽收眼底，而且还可以借助焦点的自由移动，使人物互相观察。以黛玉初进荣国府为例。首先通过黛玉的眼睛看到贾母和迎春、探春、惜春三姐妹的装束和容貌。接着视角移入众人，由众人眼中看出黛玉，“年纪虽小，其举止言谈不俗，身体面貌虽弱不胜衣，却有一段风流态度”^①。然后又回到黛玉的位置，通过她的感受和观察现出王熙凤和贾宝玉的神采。

^① 曹雪芹：《红楼梦》，人民文学出版社，1981年版，第28页。

从中我们也体会到黛玉初进贾府时“步步留心，时时在意”的心理状态以及黛玉在众人心中的地位。在这一类型中，观察者还可以毫不费力地进入各个人物的内心世界，而人物彼此却互不了解。请者《红楼梦》中对宝黛之间爱情试探的洞察：

原来宝玉自幼生成来的有一种下流痴病，况从幼时和黛玉耳鬓厮磨，心情相对，如今稍知些事，又看了些邪书僻传，凡远亲近友之家所见的那些闺英闺秀，皆来有稍及黛玉者，所以早存一段心事，只不好说出来。故每每或喜或怒，变尽法子暗中试探。那黛玉偏生也是个有些痴病的；也每每用假情试探。因你也将真心真意瞒起来，我也将真心真意瞒起来，都只用假意试探，如此“两假相逢，终有一真”，其间琐琐碎碎，难保不有口角之事。

即如此刻，宝玉的心内想的是：“别人不知我的心，还可恕；难道你就不想我的心里眼里只有你？你不能为我解烦恼，反来拿这个话噎我，可见我心里时时刻刻白有你，你心里竟没我了。”宝玉是这个意思，只口里说不出来，那黛玉心想着：“你心里自然有我，虽有‘金玉相对’之说，你岂是重这邪说不重人的呢？……怎么我只一提‘金玉’的事，你就着急呢？可知心里时时有这个‘金玉’的念头。我一提，你怕我多心，故意儿着急，安心哄我。”

……

看官，你道两个人原是一个心，如此看来，却都是多生了枝叶，将那求近之心，反弄成疏远之意了。^①

叙述者一目了然，而人物之间却没有沟通。知己知彼，这是非聚焦型的又一特色。这种类型有时甚至可以揭示出人物自己都不曾意识到的隐秘。在《欧也妮·葛朗台》中，欧也妮见了表弟查理

^① 曹雪芹：《红楼梦》，人民文学出版社，1981年版，第353～354页。

后情窦初开，但又谦卑地感到自己的相貌配不上他，此时，叙述者以他睿智的眼光看到了欧也妮本人未曾感觉到的容貌的高贵：

可怜的姑娘太瞧不起自己了；……醉心于这种模型的画家，会发现欧也妮脸上就有种天生的高贵；连她自己都不曾觉察的：安静的额头下面，藏着整个的爱情世界。^①

总之，在非聚焦型中，叙述者知道得比任何一个人物都多。传统的叙事文尤其是我国传统叙事文大多属于这一类型。这种全知全能的位置在显示其优势之时也暴露出自身的弱点，书中那无微不至的叙述在充分满足读者好奇心的同时也强化了读者的阅读惰性。不过，非聚焦型并未因此而刀枪入库，它仍是一种基本的视角类型。福克纳在创作《喧哗与骚动》时从内聚焦的角度写了三章，最后一章则用非聚焦完成是有其苦衷的，为的是使读者能从层层迷雾中进入一个明朗的世界。还应补充的是，严格地讲，非聚焦型也并非知道每一件事。在这类叙事文中，叙述者有时也会限制自己的观察范围，留下悬念和空白。

（二）内聚焦型

在内聚焦视角中，每件事都严格地按照一个或几个人物的感受和意识来呈现。它完全凭借一个或几个人物（主人公或见证人）的感官去看、去听，只转述这个人物从外部接受的信息和可能产生的内心活动，而对其他人物则像旁观者那样，仅凭接触去猜度、臆测其思想感情。

这种聚焦类型由于是从人物的角度展示其所见所闻，因而具有种种优势。在创作上它可以扬长避短，多叙述人物所熟悉的境况，而对不熟悉的东西保持沉默。在阅读中它缩短了人物与读者的距离，使读者获得一种亲切感。这种内聚型的最大特点是能充

^① 巴尔扎克著，傅雷译：《欧也妮·葛朗台》，人民文学出版社，1978年版，第53页。

分散开人物的内心世界，淋漓尽致地表现人物激烈的内心冲突和漫无边际的思绪。这一点是其他视角类型难以企及的。与此同时，内聚焦又是一种具有严格视野限制的视角类型。它必须固定在人物的视野之内，不能介绍自身的外貌，也无法深入地剖析他人的思想。热奈特曾举了一个有趣的例子说明内聚焦视角所受到的限制。在普鲁斯特的《追忆逝水年华》中有这样一个细节，马赛尔思忖为何少女（阿尔贝蒂娜）做出一系列主动亲近他的姿态后却拒绝他的一吻。他作出种种猜想，是否阿尔贝蒂娜身上有狐臭而不愿别人接近她，或许是怕自己的神经衰弱症通过接吻传染给她等等^①。这些解释都严格地限定在马赛尔的想象之内，他只能推测种种可能性，却无法证实阿尔贝蒂娜的真实想法。内聚焦型的这种限制还表现在观察者只能了解自己在场所发生的事情，而其他人物只有进入观察者的视野才得以介绍。阿城的小说《棋王》中棋王王一生进入“我”活动的圈子里，“我”就能观察他的一举一动，一旦他离开了“我”的视线，“我”就无从知道他的踪影。《孔乙己》中孔乙己好长时间未来酒店喝酒了，小伙计最后说：“大约他的确死了。”“大约”、“的确”这只是一种推测、判断。

有些作家充分发挥内聚焦的这种限定性功能，在作品中有意造成死角或空白以获得某种意蕴，或引起读者的好奇心。加缪在《局外人》中就是运用内聚焦的方式表现出其他人物的不透明性，由此显示他人的不可理解。阿城的《棋王》则通过旁观王一生下棋时那屏气静思的神态而由读者猜度他的千百种运思。也有些作家为了减少内聚焦的某些局限而运用一些技巧扩展作品的视野。如康拉德在《西方的眼睛下而》安排主人公阅读他人的日记或私

^① 参见热奈特《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第201~202页。

人信函来探知他人的秘密；《孔乙己》中通过酒客们的谈论来交待孔乙己窃书被打断腿的经过。还有一些实验作家采用视角位移的方法突破单一的视角类型以获得观察上的自由，这一问题将在视角变异中论述。

内聚焦型也可出现在第三人称叙事文中。叙述者虽以第三人称的口吻讲故事，但采用的却是故事中某个人物的视角，并将这一特定的视野范围贯穿于作品的始终。詹姆斯的《专使》、卡夫卡的《审判》、王蒙的《春之声》都属于这类内聚焦型作品。《春之声》的情节很简单。岳之峰这位学有专长的知识分子，出国考察三个月才回来，就接到他父亲的信，他决定回一趟阔别二十多年的家乡。他搭乘从X城开往N地的火车出发了，于是，火车上的见闻和遐想就构成了这篇小说的故事。整篇小说都是以岳之峰的所见所闻、所思所想为线索，将过去、现在、未来，将城市、乡村，将中国、外国联系在一起。童年的乡趣、西门子公司、闷罐子车上的闲言碎语，以及录音机里传出的“春之声”的旋律……这些飘忽的思绪都是来自岳之峰的感知。这种固定焦点的第三人称叙事文与第一人称叙事文类似，甚至将这种第三人称叙事文改写成第一人称而“除了引起语法代词的本身变化之外，不引起任何其他的话语变化”^①。不过，这两者的差异毕竟是有的。第三人称内聚焦叙事文一经叙述者传达，则存在着两个主体，既有人物的感觉，又有叙述者的编排。并且，运用内聚焦的第三人称叙事文在视野范围上有一定的自由度，即使作品中的叙述者悄然移动一下角度，也不至于像第一人称叙事文中那样明显生硬。第三人称内聚焦叙事文与第三人称非聚焦叙事文的区别则是明显的。尽管它们都是由叙述者叙述，但前者是从某个人物眼中现出，焦点

^① 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第30页。

是固定的，后者则可以自由移动，作方方面面的观察和交待。我们不妨将卡夫卡的《审判》与鲁迅的《阿Q正传》作一比较。《审判》中的主人公约瑟夫·K莫名其妙地被捕了，后来又被判死刑，死刑一执行，小说戛然而止，因为人物再不可能感受和思索了。而阿Q死后，叙述者仍在报告。举人老爷因未追到赃，全家号咷；赵秀才被剪了辫子，全家也号咷了；城里人觉得，这个死囚游了那么久的街，竟没有唱一句戏：他们白跟一趟了。

总之，这种内聚焦型视角与那种交代得明明白白的非聚焦型视角是不同的。由于视野的限制，它难以深入地了解其他人的生活，难以把握整个故事的来龙去脉，因而在有些情况下它不可能提供明确的答案。这种聚焦方式在赢得人们信任的同时也留下了很多空白和悬念，而这些空白和悬念从某种意义上讲是对读者的一种解放。

根据焦点的稳定程度，内聚焦型视角又可分为三种亚类型：

固定内聚焦型 被叙述的事件通过单一人物的意识现出，它的特点是视角自始至终来自一个人物。如詹姆斯的《梅西所知道的》，全篇基本固定在梅西这个小姑娘身上，用她的眼睛观察她作为孩童所难以理解的成年人的生活。顺便说一句，这种将焦点放在小孩身上的手法使作品所展示的生活与成年人感受的生活大异其趣，从而造成一种陌生化的效果。这是最常见的一种内聚焦型，故不用赘述。

不定内聚焦型 采用几个人物的视角来呈现不同事件，这种焦点移动与非聚焦型视角不同，它在某一特定范围内必须限定在单一人物身上，换句话说，作品由相关的几个运用内聚焦视角的部分组成。前面提到的《喧哗与骚动》采用的就是这一类型。这部小说由四部分组成。前三部分分别取自康普生家三兄弟各自的角度。首先是“班吉部分”，故事时间为1928年4月7日，这部分通过班吉脑子里纷乱的印象和他的愚蠢的行为，混沌地将现实

与康普生家孩子的童年生活交织在一起。“昆丁部分”为1910年6月2日，这一天是昆丁自杀的日子。这部分从昆丁的视角展示了他自杀前的思绪和行为，突出地表现了他因凯蒂沉沦而陷入绝望的心境。“杰生部分”的时间为1928年4月6日，这一部分用杰生的口吻述说了他当家后的家境，和他对凯蒂的私生女小昆丁乃至对周围一切的仇恨。第四部分也是最后一部分为非聚焦型，以黑人女佣迪尔西为主线结束了康普生一家的故事。小说的前三部分属于不定内聚焦型，它们各有其固定的聚焦位置，有其特定的注意点、感受和思维方式，由此拼成一幅斑斓的图案，使小说具有多样化的文体风格。

多重内聚焦型 同样的事件被叙述多次，每次根据不同人物各自的位置现出。也就是说，让不同人物从各自角度观察同一事件，以产生互相补充或冲突的叙述。这种多重内聚焦也是内聚焦型的一种变体，它与不定内聚焦的区别是它表现为不同人物都关注着同样的事件，而不定内聚焦中每个人的视野范围有所不同。芥川龙之介的小说《筱竹丛中》（后由桥本忍和黑泽明改编成电影《罗生门》），就是多重内聚焦型的典型例子。小说围绕着武士在途中遇盗，妻子被污辱，武士死去一案的审讯经过展开，先后由卖柴人、行脚僧、捕快、罪犯、武士的妻子、死去武士的附体——女巫等人讲述这一凶杀案的始末。这些参与者和目击者都对自己的弱点有所掩饰，因而使这一凶杀案出现了不同结果，武士到底是自杀还是他杀，是用长刀还是用短剑，这些问题只能留给读者思考、判断了。热奈特认为书信体小说中同一事件由若干通信人根据他们各自的观察点叙述好几遍也属于这一类。这种多重内聚焦与立体主义绘画中从正面、侧面、背面等角度画某一物体的技法相似，人们将从多种叙述中了解到故事的丰富性和歧义性，就像面对毕加索的画一样，人们的眼睛不再只享受单一的画面，而是叠合式的空间。

(三) 外聚焦型

在外聚焦型视角中，叙述者严格地从外部呈现每一件事，只提供人物的行动、外表及客观环境，而不告诉人物的动机、目的、思维和情感。

外聚焦型视角多运用于短篇小说，海明威的《杀人者》为我们提供了外聚焦观察的例子。小说首先描述了快餐店的情形，有两个人来这家快餐店吃饭。

“我来告诉你。”麦克斯说，“我们准备杀一个瑞典佬。你可认识一个大个子瑞典佬，叫做奥利·安德烈森的？”

……

“你们干吗要杀奥利·安德烈森？他有什么对不起你们的地方？”

“他从来没机会对我们怎样过。他连见也从来没有见到过我们。”

“他只是要和我们见一次面。”艾尔在厨房里说。^①

这些全是客观场景，读起来像剧本，从中我们得知这两个人要杀一个叫奥利·安德烈森的瑞典佬。安德烈森究竟得罪了什么人，那两个杀手为什么要杀他，这只有当事人知道，而处于观察者位置的叙述者是难以了解的。我们看到当两个杀手走后，老板派餐馆伙计尼克到公寓去告诉奥利·安德烈森，而叙述者竟未能告诉我们这位瑞典佬听到这消息后在想什么，只是说“奥利·安德烈森望着墙壁，什么也没说”。在这篇作品中，人物在我们眼前活动，但他们的内心世界是封闭的，读者直到最后也不知道这两个杀手为什么要杀奥利以及奥利听到这个消息后作何感想。冯骥才的《高女人和她的矮丈夫》也主要采用了这种外聚焦型视角。作品中那一对在外形上只有对比没有谐调的夫妇经常形影不离，好

^① 《海明威短篇小说选》，上海译文出版社，1986年版，第102页。

像拴在一起似的。而他们究竟怎么凑成一对的，这一直是团结大楼几十户住家所关注的问题，但这问号却只能挂在人们嘴上成留在人们肚里。当裁缝老婆提出这个问题时，我们仅看到高女人的表情，“她好像忽然明白了裁缝老婆的一切，眼里闪出一股傲岸、嘲讽、倔犟的光芒”。简言之，在这些运用外聚焦型视角的作品中，观察者置身于人物之外，他可以审视人物的相貌、装束、表情、动作，记录人们的谈话，但是他不可能一下子准确地把握每个人物的身份，更没有权利进入任何一个人物的内心。

正由于这种聚焦方式排斥了提供人物内心活动的信息的可能，因此，在这类作品中，人物往往显得神秘、朦胧或不可接近。并且这种聚焦方式也限制了叙述者对事件的实质和真相的把握，它像一台摄影机，摄人各种情景，但却没有对这些画面作出解释和说明，从而使情节也带有谜一样的性质。外聚焦型视角还为叙述者提供了与故事保持距离的观察角度，叙述者对所发生的事件作冷眼观，由此形成一种零叙述风格。

外聚焦型视角也可仅运用于作品的某些部分，19世纪现实主义作品或一些侦探故事在处理某些人物、事件时都曾采用过这种类型，不过，它们旨在造成扑朔迷离、高深莫测的效果，并没有（也不可能）把这种方式贯穿始终，真相迟早是要披露的。在巴尔扎克的《邦斯舅舅》的开头，叙述者告诉我们街上走着一个人，接着对他的姿态、服饰作了仔细的描绘，但此人是谁呢？直到翻过几页，我们才得知此人乃该书主人公邦斯舅舅。在侦探小说中，为了使情节引人入胜、饶有趣味，叙述者决不会一下子把他所知道的情况和盘托出，他往往会先匿影藏形，然后用剥茧抽丝的方式逐渐理顺头绪。如《福尔摩斯探案集·三》中“证券经纪人”这个故事。一个书记员碰到一件古怪的事，当他应聘到一个商行准备上班时，有个陌生人找到他，提出用高薪聘他到陌生人的弟弟经营的公司工作，但同时要求他不要给商行写辞职信。

第二天书记员到约定地点碰到的“弟弟”竟是经过乔装的同一个人。这个人为什么要同时装扮成两个人，他为什么既不让书记员到商行上班又不让他写辞职信，书记员对这些疑惑不解。他带着这些问题求教于福尔摩斯，在故事临近结束时，由福尔摩斯道出了真相。这是两兄弟合谋设下的圈套。这位乔装者企图借此将书记员稳住，让他的哥哥——一个伪币制造犯冒名顶替，伺机从商行中抢劫出巨额债券。当然，他们的阴谋没有得逞。侦探小说中的部分外聚焦视角处理的主要目的在于制造悬念，以引起读者的好奇心，而它最终则会消除读者的疑虑。

四、视角的变异

视角的变异可视为对某种准则的违反^①。理论上互相区别的聚焦类型在实际运用上往往会出现交叉和渗透现象。具体说来，许多叙事作品都不是运用一种视角类型完成的，聚焦方式也不一定一成不变地贯穿于一部作品的始终，有些作家在创作中甚至有意安排多种聚焦类型。鲁迅的《祝福》就有两种视角，小说开头和结尾的内聚焦型视角构成了全文的框架，中间则以非聚焦型视角囊括了祥林嫂的遭遇，由此使作品浸透着一种特殊的氛围。在当代实验小说中，视角的变换已成为其革新小说的重要手段，它们借此以动摇传统的叙述逻辑，扩大叙事艺术的表现空间。在余华的《世事如烟》中，不定内聚焦与非聚焦的交叉运用使作品获得一种飘忽不定的效果。

这里我们探讨的视角变异，主要指以某种聚焦类型为主导的情况下其他类型的掺入。这种变异犹如古典音乐，在调式上出现暂时的变化，但总的调性是统一的。为了增加美国这个年青国家的神秘感，霍桑在他的短篇小说《教区长的黑面纱》中虽采用的

^① 路伯克在《小说的技巧》一书中要求观察点在一部作品中应始终保持一致。

是非聚焦型视角，但却固执地不透露教区长在某一天突然戴上黑面纱一直到临终不肯取下的秘密。这里留下的悬念就是无所不知的上帝悄然引退的结果。

视角变异主要表现为两个方面：减少信息和增加信息。

减少信息 又称省叙，指从已果纳的视角类型中扣留一些信息，换句话说，叙述者或人物知道面故意向读者隐瞒。省叙最突出的表现是对非聚焦型视角的限制。在狄更斯的《荒凉山庄》中，叙述者开始全知全能，到了第二章，视野逐渐缩小，到第三章后半部分，视角索性落到埃丝特·萨默森一人身上，丢掉了非聚焦所惯有的特权。省叙也可表现为在内聚焦型视角的作品中有意回避主人公的内心活动，以造成主人公性格的某种不透明性。《局外人》中的默尔索就是一例，作为意识中心的默尔索不理解他人的动机和行动是情有可原的，但他对自己心灵的封闭则偏离了内聚焦的轨道。在作品中，默尔索——“我”没有透露为死去的母亲守灵时的内心情感，也没有表白枪杀阿拉伯人的动机，只是说阳光太强烈引起不适之感。主人公“我”有时仿佛置身于事件之外，我的行为似乎成为外部世界的一部分。这种拒绝涉及自身思想和情感的观察方式已接近外聚焦型视角。

增加信息 又称扩叙，叙述者或人物突破单一的聚焦方式进入更广阔的视野，或者说，向读者提供超过叙述者或人物在某一聚焦位置上所了解的信息。扩叙可出现在内聚焦作品中，或插入叙述者的议论，或描写人物不可能看到的景象，或披露另一人物的思想。捷克作家米兰·昆德拉在他的小说《生命中不能承受之轻》中曾做过可贵的尝试。他虽主要采用不定内聚焦的方式从外科医生托马斯、女记者特丽莎、女画家萨宾娜和大学讲师弗兰茨等四人的感受写出，但在这四重奏中却不时出现叙述者富有哲理的议论，从而扩展了作品的深度和广度，并使作品在结构上显示出一种浑厚和特别。扩叙也可表现为按外聚焦型视角处理的叙述

中解释事件的真相或闯入人物的意识。假设在《杀人者》中，叙述者最后交代了两个杀手刺杀奥利的缘由，这样就能解开读者心中的疑团，但同时也改变了它的视角类型。

总之，视角是叙述方式研究的起点，它揭示了叙事文组构的新层面。通过这一入口，我们将步入叙述构架的深处。

第二节 叙 述 者

叙述者指叙事文中的“陈述行为主体”^①，或称“声音或讲话者”^②，它与视角一起，构成了叙述。叙述者是叙事学中最核心的概念之一，也是叙事文的重要特征。有人曾提出某些叙事作品没有叙述者，事件自行呈现^③。这种看法是不准确的。任何故事都必然至少有一个讲述者，无论这个讲述者是作为人物的叙述者，还是隐姓埋名的叙述者，否则故事就无法组织和表达。“无叙述者叙事只是十分夸张地表示叙述者相对的沉默，他尽量闪在一旁，注意决不自称。”^④但叙述者的存在是毋庸置疑的。

一、叙述者与真实作者、暗含作者

为了界定叙述者的内涵，我们不妨将叙述者与真实作者、暗含作者作一比较和区分。

真实作者是创作成写作叙事作品的人，叙述者则是作品中的

① 托多洛夫：《文学作品分析》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第71页。

② 瑞蒙·科南：《叙事虚构作品》，伦敦，梅休因，1983年版，第87页。

③ 布斯认为在海明威的《杀人者》中没有叙述者（《小说修辞学》，第169～170页），查特曼也说过在作品中叙述者可有可无（《故事与话语》，第150页）。

④ 热奈特著，王文融译：《叙事话语 新叙事话语》，中国社会科学出版社，1990年版，第249页。

故事讲述者。真实作者与它创造的叙述者之间有诸种联系。在编年史和自传体这样的叙事文中，叙述者是真实作者的可靠代言人。在有些虚构的叙事作品中，叙述者身上也有真实作者的影子。如普鲁斯特《追忆逝水年华》中的马赛尔，张贤亮《绿化树》中的章永麟，王安忆《六九届初中毕业生》中的那个女中学生，都印上了真实作者个人的经历和个性。甚至在当今有些实验小说中，叙述者竟以真实作者的名字指称自己，如马原、洪峰的小说中叙述者就经常自报家门。不过，这种直呼其名的做法实际上是一种圈套，意在混淆真实与虚构的界限。

真实作者与叙述者毕竟是两个不同概念，他们之间有着本质的区别。真实作者是生活在现实世界的人，叙述者则是真实作者想象的产物，是叙事文本中的话语。《高老头》中的叙述者是巴尔扎克虚构出来的对“伏盖公寓”和高老头的家世十分了解的人，绝不等于巴尔扎克。一个作家可以创造出多种叙述者形象。如鲁迅，他既创造了《伤逝》中的“我”——涓生这样的充满感伤情调的叙述者，又创造了《阿Q正传》中那种冷峻幽默的叙述者。不仅如此，一部作品中也可能有多个叙述者，他们活跃在作品的不同层次和不同场合。小仲马的《茶花女》中就有两个叙述者，一个是对玛格丽特的死和阿尔芒的行为感兴趣的“写作者”我，另一个是自述其经历的阿尔芒，而前一个叙述者“我”实际上扮演了担保“真实性”的角色。由此我们看到，叙述者仅是虚构之物。正如巴尔特所说：“叙述者和人物主要是‘纸上的生命’。一部叙事作品的（实际的）作者绝对不可能与这部叙事作品的叙述者混为一谈。……（叙事作品中）说话的人不是（生活中）写作的人，而写作的人又不是存在的人。”^①叙述者一经创造出来，就

^① 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第29～30页。

脱离了作者，成为作品内的一个构成因素，而真实作者则存在于作品之外。强调内在研究的叙事学是排斥真实作者的。

叙述者也不同于暗含作者，尽管两者同居于叙事文内。暗含作者，又称“作者的第二自我”^①，他诞生于真实作者的创作状态之中。“这个自我通常比真实的人更文雅，更明智，更聪慧，更富有情感。”^② 他的功能是沉默地设计和安排作品的各种要素和相互关系。暗含作者是作品创作和交流中的构成因素之一，他是由读者从文本中建构的，是读者把握和理解作品的产物。与叙述者相比，暗含作者没有声音、没有直接的交流手段，也就是说他未体现为语言符号。同时，暗含作者可存在于一切文本之中，而不是叙事文的专利。因此暗含作者也被排除在叙事学的研究范围之外。

简言之，叙述者不同于真实作者，也不等于暗含作者，他是叙事文内的故事讲述者。

二、叙述者类型的新研究

长期以来，人们主要用第一人称、第三人称划分叙述者类型（有些作品偶尔采用第二人称），这是一种十分明显便当的划分方法。为了更明确具体地说明叙述者形象，捷克结构主义者多莱泽尔对这种划分加以扩充。他根据：① 故事是由第三人称还是由第一人称叙述；② 叙述者是否是行动的人物；③ 叙述者的主观态度以及对人对事的评价、评论是表达出来还是含而不露这三条标准划分出六种叙事模式：第三人称客观叙事模式，第三人称评述叙事模式，第三人称主观叙事模式，第一人称客观叙事模式，

① 布斯著，华明等译：《小说修辞学》，北京大学出版社，1987年版，第80页。

② 布斯著，华明等译：《小说修辞学》，北京大学出版社，1987年版，第80页。

第一人称评述叙事模式，第一人称主观叙事模式^①。斯坦泽尔在他的《长篇小说的叙述情境》一书中则根据焦点位置的不同对第一人称、第三人称的说法作了修正。他提出了三种叙述情境：作者“无所不知的”叙述情境（第三人称全知）；叙述者作为书中人物的叙述情境（第一人称）；根据一个人物的观察点用“第三人称”引导的叙述情境。

尽管这些理论家努力修补传统的划分叙述者类型的不足，但仍不尽如人意。一些小说理论家和叙事学家对这种第一人称、第三人称的划分方式提出挑战，从不同方面否定了这种划分模式。布斯指出：“说出一个故事是以第一人称或第三人称来讲述的，并没告诉我们什么重要的东西，……在把所有小说归入两类或至多三类的那种区别中，我们几乎不能指望找到有用的标准。”^②因为完全不同的叙述情境都可以采用第一人称叙述方式。热奈特则从叙述的角度指出，所谓第一或第三人称叙事文的提法“是不贴切的，因为它们把变化符号加到叙述情境中事实上不变的面素即叙述者这个‘人’或明或暗的存在上。”^③他认为“与任何陈述中的陈述主体一样，叙述者在叙述中只能以‘第一人称’存在”^④。巴尔进一步指出，第一人称与第三人称叙事文的“区别在于表达的对象上”，或者是“我”讲我自己的事，或者是“我”讲别人的事，而不在讲话者本身^⑤。正是在这一片发难声中，叙

① 多莱泽尔：《捷克文学的叙事模式》，多伦多，1973年版。

② 布斯著，华明等译：《小说修辞学》，北京大学出版社，1987年版，第168～169页。

③ 热奈特：《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第243～244页。

④ 热奈特：《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第243～244页。

⑤ 巴尔：《叙事学》，多伦多大学出版社，1985年版，第122页。

事学家们开始了重新划分叙述者类型的尝试。

热奈特提出的叙述者类型 热奈特根据叙述者在叙述层次上的内外和他与故事的同异关系，衍生出四种叙述者类型。外部一异叙述型：叙述者处于第一层次不参与故事；外部一同叙述型：叙述者处于第一层次作为故事的参与者；内部一异叙述型：叙述者处于第二层次不参与故事；内部一同叙述型：叙述者处于第二层次作为故事的参与者^①。

普兰斯提出的叙述者类型 普兰斯在他的《叙事学》“叙述者”一节中列出了四种叙述者类型。干预型：叙述者在作品中明显表现出自身的立场和看法；自我意识型：叙述者意识到自己在写作并经常出面说明自己在叙述；可靠型：叙述者的叙述赢得了读者的信任，或者说读者不怀疑他的叙述和判断；距离型：叙述者与事件、人物和他的叙述接受者保持某种距离，这种距离可能是时间上的，也可能是道德、情感、智力乃至肉体等方面的。普兰斯没有表明他划分的依据。显然，他的划分缺乏统一的标准，各类型之间有交叉现象。

巴尔特提出的划分方法 巴尔特是从符号学角度分析叙述者类型的。他指出叙述者的代码只有两个符号系统：人称系统和无人称系统。这两个系统不一定具有与人称（我）和非人称（他）相关的语言记号。人称系统指正在讲话的主体，这个主体可以是我，也可以是他，人称系统具有现时和行动的性質。无人称系统指对已发生的事件的陈述，属于叙事作品的传统方式^②。

此外，还有一些小说理论家和叙事学家也从不同角度对叙述

① 参见热奈特《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第248页。

② 参见巴尔特《叙事作品结构分析导论》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第30～31页。

者类型予以限定。或分为公开的叙述者与隐蔽的叙述者（查特曼）；或分为戏剧化的叙述者与非戏剧化的叙述者（布斯）；或分为可靠的叙述者与不可靠的叙述者（瑞蒙·科南）……这种种划分方式尽管标准不一，但他们对叙述者的理解和分类无疑丰富了人们对叙述者形象的认识。

三、叙述者类型

对于任何事物，我们都可以从不同角度去观察，从中获得不尽相同的认识，而这种种认识的综合则有助于我们对这一现象的整体把握。在参考、整理前人研究成果的基础上，我们试从四个方面对文本中的叙述者类型加以界定和阐发。

（一）异叙述者与同叙述者

这是根据叙述者与所叙述的对象之间的关系划分的叙述者类型。异叙述者不是故事中的人物，他叙述的是别人的故事；同叙述者是故事中的人物，他叙述自己的或与自己有关的故事。

异叙述者由于不参与故事，因此在叙述上具有较大的灵活性。就叙述范围而言，他可以凌驾于故事之上，掌握故事的全部线索和各类人物的隐秘，对故事作详尽全面的解说。当然，他也可以抛去这种优越感，紧跟人物之后，充当纯粹的记录者，有节制地发出信息。在叙述行为上，他可以施展各种手段造成一个身临其境的氛围，也可以明明白白告诉读者：“本故事纯属虚构。”

同叙述者不如异叙述者那样自由，他必须讲自己的或自己所见所闻的故事。这一点与内聚焦型视角的限制相同。这里我们要强调的是同叙述者在故事中主次远近的地位及由此对故事产生的作用。

同叙述者可以是故事中的主人公，这种居中心位置的叙述者在西方早期自传体小说中就已盛行，但在中国白话小说中则鲜

见，直到19世纪初沈复的《浮生六记》中才有此类叙述者^①。同叙述者作为故事意识中心的状况至今仍有增无减，因为同叙述者在剖析人物内心活动，对情节作驾轻就熟地处理等方面有独到之处，特别是当同叙述者作为处于各种矛盾中心的主人公时他的叙述更容易与读者产生共鸣。当然，作为主人公的叙述者也可以对自己的隐秘保持缄默，不流露自己的情感，对人对事漠然视之，形成同叙述者的“零叙述风格”，像某些存在主义作品那样。

同叙述者也可作为故事的次要人物或旁观者。这类同叙述者形象曾受到詹姆斯的青睐。他认为叙事作品中叙事角度从主人公向旁观者的过渡表明了小说艺术向真实性又迈进了一步。这种次要同叙述者形象确有不可小视的魅力，他不仅拉开了读者与主人公的距离，而且增加了作品的层次感和客观性，并为作品留下了耐人寻味的空间。《福尔摩斯探案集》中的华生医生，麦克维尔《白鲸》中的水手伊希梅尔都是这类同叙述者形象。他们既有机会与主人公接近，但在智力上、想象力上对主人公的许多行为又感到不可理解，从而使主人公的行为、心理显得神秘、费解，作品也因此具有撩人的诱惑力。阿城的《棋王》也选择了这样一个同叙述者形象，在“我”眼中，棋王王一生的棋艺叹为观止，只能意会，不可言传。美国学者韩南曾说，《孔乙己》的主题必须由这样一个愚昧的酒店小伙计叙述才能反映得深刻。如果换一种写法，以主人公为意识中心，直接写孔乙己的凄苦悲愤，那效果就差得多^②。需要指出的是，这并不是说作为旁观者的同叙述者就一定比充当主人公的同叙述者优越。选择何种叙述者作为陈述主体须在作品整个布局中考虑。

① 中国文言小说中第一人称业已存在，如唐代张鷟的传奇文《游仙窟》就采用的是第一人称。

② 韩南：《鲁迅小说的技巧》，《鲁迅研究年刊》1981年。

(二) 外叙述者与内叙述者

这是根据文本中的叙述层次划分的叙述者类型。

有些作品只讲述一个故事，因而无层次可言。但有些作品中却是故事中有故事，于是就形成了叙述层次。所谓叙述层次，指所叙故事与故事里面的叙事之间的界限。瑞蒙·科南解释说：“一个人物的行动是叙述的对象，可是这个人物也可以反过来叙述另一个故事。在他讲的故事里，当然还可以有另一个人物叙述另外一个故事。如此类推，以致无限。这些故事中的故事就形成了层次。按照这些层次，每个内部的叙述故事都从属于使它得以存在的那个外围的叙述故事。”^① 打个不大恰当的比方，这种大故事中套小故事，小故事中又套更小的故事的形式类似中国的套蛋玩具。这里我们采用热奈特的划分方式，区别出内外两大层次，而对于更细的层次忽略不计。外部层次又称第一层次，指包容整个作品的故事；内部层次又称第二层次，指故事中的故事，它包括由故事中的人物讲述的故事、回忆、梦等。相应的，我们将外部层次的叙述者称为外叙述者，内部层次的叙述者称为内叙述者。

外叙述者是第一层次故事的讲述者。他在作品中可以居支配地位，也可以仅起框架作用。前者如《追忆逝水流年》，全书主要由主人公马赛尔讲故事，其中插入的其他人物如斯万的故事构成第二层次。后者如《十日谈》、《一千零一夜》，外叙述者仅起背景作用，作品主要由故事中的人物所讲的故事支撑。充当故事框架的外叙述者的最典型的例子是中国章回小说中的楔子和尾声，这种结构被汉学家们称为“Chinese—box”，它不过是藏珠之椟罢了。外叙述者在居支配地位和仅起框架作用之间还有不同程度的表现。如《茶花女》中，外叙述者既具有结构的作用，又

^① 瑞蒙·科南：《叙事虚构作品》，伦敦，梅休因，1983年版，第91页。

参与主人公的活动，具有行动的性质。

内叙述者指故事内讲故事的人，换句话说，故事中的人物变成了叙述者。这类叙述者在作品中往往具有交待和解说功能，如《呼啸山庄》中人们的回忆与述说就属于这一类型。我国当代实验小说则对这种内叙述者形象作了新的发挥，马原在《叠纸鹤的三种方法》中不加提示地穿插了刘雨、小格桑讲的故事，有意造成叙述者身份的模糊，给阅读制造障碍。在有些作品中，内叙述者则居于举足轻重的位置，故事主要由内叙述者叙述，外叙述者仅起框架作用。《一千零一夜》就是以山鲁佐德讲故事为主干的，在吴沃尧的《二十年目睹之怪现状》中，九死一生的经历才是小说的正文。

外叙述者与内叙述者由于处于同一作品之中，它们之间往往存在着一定的联系。这种联系可以是某种因果关系，内叙述者充当解释的角色，他通过所叙述的故事或明或暗地回答外叙述者的问题，如“这个人为什么丧失记忆？”于是，内叙述者讲起了他大脑受伤的情景。外叙述者也可内叙述者提供担保，指明该故事的背景和缘由，像《二十年目睹之怪现状》中死里逃生所做的那样^①。外叙述者与内叙述者的联系也可能是一种语义关系，两者之间在意义上形成类同或对比。如我国话本小说中“头回”的故事往往与“正话”相类或相反，而这两个层次间不一定存在着时空上的必然联系。在鲁迅的《狂人日记》中，外叙述者的“序”与内叙述者的“日记”之间则同时存在着因果和语义关系。外叙述者首先证明内叙述者的可靠程度，日记的作者乃“余昔日在中学校时良友”，闻其得了狂病，故前去探望。接着“序”中又告诉此人已痊愈，现“赴某地候补”，等着做官去了。外叙述者的这番话有意无意冲淡了正文日记结束时那悲愤强烈的呼吁，

^① 死里逃生在市场闲逛时获得一手稿，并声称将此寄往日本横滨发表，而《二十年目睹之怪现状》正是在横滨的《新小说》杂志上连载的。

只有发狂时才能正视现实，勇于反抗，而一旦治愈则与“吃人”的社会妥协了。外叙述者与内叙述者的这一映照显示出深刻的悲剧意蕴。外叙述者与内叙述者之间也可以纯粹是一种形式上的联系，或形成多层次的叙述结构，或通过插入轶事以减缓节奏，或只是为了突出叙述行为本身等等。在《一千零一夜》中，山鲁佐德就是用讲故事这一行为来推迟死期的，无论什么故事，只要苏丹感兴趣就行。叙述行为本身担任了拖延的功能。

（三）“自然而然”的叙述者与“自我意识”的叙述者

这是根据叙述者的叙述行为划分的叙述者类型。

“自然而然”的叙述者指叙述者隐身于文本之中，尽量不露出写作或叙述的痕迹，仿佛人物、事件自行呈现，由此造成一种真实的“幻觉”。

叙述者很少或几乎不在作品中讲述他的构思过程和叙述方式是“自然而然”的叙述者的重要特征。路伯克对莫泊桑作品的评价可视为对这类叙述者形象的典型描述：

好像他根本不在那儿，因为他没有做什么分明需要评判的事儿，他一点也不会使我们想起他是在场的。他在我们背后，我们看不见他，也想不到他：故事使我们全神贯注，但见活动着的场景，别的什么也没有看见。^①

“自然而然”的叙述者的又一特征是编造假象以抹去写作的痕迹，仿佛故事发生在一个自然的背景中。这类叙述者往往采用诸如发现手稿、书信、日记等手段以表明作品并非是一种创作，而是发生在某年某月的真实事件，由此掩饰其叙事作品的虚构性，使读者忘记叙述者的存在。

“自我意识”的叙述者恰恰与前者相反，叙述者或多或少意识到

^① 路伯克：《小说技巧》，伦敦，考克斯与怀门有限公司，1966年版，第113页。

自己的存在，并出面说明自己在叙述。他经常在作品中讨论写作情境，表明书中的人物只是写出来的文学形象，是受叙述者操纵的，叙事文中的唯一真实就是写作本身。狄德罗的《定命论者雅克和他的主人》中的叙述者就是“自我意识”的叙述者形象，他时时提醒读者，这是他在讲故事，而且这故事是他编出来的：

读者诸君已经看到我如何开场，我让雅克离开主人，又使他经历了诸多惊险，我想给他多少惊险他就得换上多少惊险；一切由我作主，让你们跟着雅克的艳遇走上一年、二年、三年。^①

类似的虚拟的写作过程贯穿于这部作品的始终。

与当代拒绝“真实性”的思潮相适应，“自我意识”的叙述者再度兴盛。这类叙述者在作品中有意流露出写作的痕迹，津津乐道于把叙述行为作为叙述的对象。如在马原的《涂满古怪图案的墙壁》中，叙述者总是提醒人们，他正在写作，并向读者保证在作品中不出现作者本人。但隔不了几行，他又按捺不住了，声称“我叫马原”，我曾写过××作品等。这种明显地标明叙述行为的作法旨在强调文本自身的性质，把读者的注意力吸引到叙述方式上来。同时，叙述者也希望通过突出叙述行为以在读者与故事之间造成间离效果，使读者用一种理性的眼光去理解作品的构成和艺术性。

（四）客观叙述者与干预叙述者

这是根据叙述者对故事的态度划分的叙述者类型。这对叙述者形象在划分标准上与前一对有所不同，“自然而然”的叙述者和“自我意识”的叙述者的着眼点是叙述行为，而客观叙述者与干预叙述者强调的是叙述者对作品中人物、事件的态度。

《格列佛游记》的叙述者曾这样表白：“我宁愿以最朴素的方

^① 狄德罗著，匡明译：《定命论者雅克和他的主人》，人民文学出版社，1980年版，第2页。

式和风格向你们讲述单纯的事实。因为我的主要目的是传达而不是愉悦你们。”^①“讲述单纯的事实”，这就是客观叙述者的基本特征。客观叙述者只充当故事的传达者，起陈述故事的作用，不表明自己的主观态度和价值判断，即使讲到最伤心或最得意之处也保持不介入的态度。

客观叙述者是现实主义理论家最推崇的范式。车尔尼雪夫斯基曾表示，他想写一部纯客观的小说，其中非但没有他个人态度的痕迹，甚至连他个人的同情的痕迹也不能有。他十分赞赏莎士比亚：“他描写人的生活，却并不表露他自己对问题的想法，而由他的人物凭各人的意愿去解决。奥瑟罗说：‘是’，伊阿古：‘否’，莎士比亚不作声，他不愿意对‘是’或‘否’说出自己的爱憎。”^②车尔尼雪夫斯基还引用了两句德文诗歌：“洁白，洁白如雪，但寒冷，寒冷如冰”，形象地说明了客观叙述者的立场和表现。我国白话小说脱胎于话本，印有说书人的痕迹，故很难保持客观姿态。随着西学东渐，现实主义创作方法逐渐受到人们重视。晚清有个匿名的批评家这样写道：“小说之描写人物，当如镜中取影，妍媸好丑令观者自知。最忌搀入作者论断，或如戏剧中一角色出场，横加一段定场白，预言某某若何之善，某某若何之劣，而其人之实事，未必尽肖其言。即先后绝不矛盾，已觉叠床架屋，毫无余味。故小说虽小道，亦不容着一我之见。……夫镜，无我者也。”^③这位批评家所倡导的就是客观叙述者形象。

① 斯威夫特著，张健译：《格列佛游记》，人民文学出版社，1979年版，第276页。

② 转引自巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，白春仁、顾亚玲译，三联书店，1988年版，第107页。

③ 阿英编：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局，1960年版，第351～352页。

在我国现代小说中，叙述者大多力图保持这种客观叙述的姿态。在鲁迅的短篇小说《白光》的结尾，陈士成淹死了。叙述者告诉我们：“那是一个男尸，五十多岁，‘身中面白无须’，浑身也没有什么衣裤。或者说这就是陈士成。”

当今，客观叙述者呈两种发展趋势，一是对外部世界的“实录”，二是对内心世界的“复制”。在展示外部世界时，客观叙述者多采用舞台说明的方式，直截了当地列举物件的名称和位置，报道人物的动作和语言，而绝少叙述者的倾向和情感。法国新小说派尤为强调对物的描写，他们认为未来的小说艺术应该突出物件的物理性质。为了达到对物体形象描写的客观性和准确性，法国新小说派的代表人物罗布-格里耶甚至排斥对物体色彩的描绘，他认为色彩会随着光线的转换和看它的人不同而有所区别。在罗布-格里耶的小说《嫉妒》中，作为嫉妒者的叙述者几乎不流露感情，他一个劲地丈量和记录房间的东西：门、百叶窗和墙上的那只被捏死的蜈蚣。这种对物的精细描写就是这些新小说派作家所追求的“真实”。客观叙述者在描述人物内心世界时则力图忠实地记录那不受阻遏的意识活动，表现出一种随波逐流的趋势。意识流小说的代表人物、英国女作家伍尔芙曾主张用一种伸缩自如的描写方式容纳变化多端、不可名状、不受限制的内在世界：“让我们按照那些原子坠落到人们心灵上的顺序把它们记录下来；让我们来追踪这种模式，不论从表面上看来它是多么不连贯，多么不协调。”^① 伍尔芙的小说《墙上的斑点》就是这种客观叙述人物内心活动的突出例子。在这篇小说中，叙述者信马由缰，让思绪恣意驰骋，从墙上的斑点想到城堡，想到人生的无常，想到森林、地铁、飞马，想到莎士比亚，想到法庭上的诉讼，而那个

① 伍尔芙著，瞿世镜译：《论小说与小说家》，上海译文出版社，1986年版，第6页。

斑点不过是爬在墙上的一只蜗牛。整个叙述既奇异庞杂，又真实自然。伍尔芙认为，正是这种含混、跳跃的叙述才能客观地表现出现代人的意识，而传统小说未能表现人物的幻想，太拘于文法，结果“生活溜走了”^①。

叙述者保持客观的姿态，并不意味着作品不带任何意识形态的痕迹，只是作品中的主观因素不在叙述者的叙述中流露，而是借助叙述结构的要素诸如情节的设置，人物的安排，或文体技巧（寓言、象征等）表现出来。以罗布-格里耶的《迷宫》为例，这篇小说是由一个严格的客观叙述者叙述的，一位士兵要将死去的战友的遗物——一个盒子交给死者的父亲，在电话中相约在本城的一个交叉路口的路灯下会面。可是这位士兵未听清街道名称，于是一连数日在许多毫无两样的交叉路口等待，但毫无结果，最后他偶尔被一梭子弹打死。尽管这篇小说中叙述者的语气是平淡的，叙述似乎不偏不倚，但这千篇一律的街道和房屋形成的“迷宫”本身就构成一种象征，人们无从认识它，也无法走出去。

与客观叙述者相反，干预叙述者具有较强的主体意识，它可以或多或少自由地表达主观的感受和评价，在陈述故事的同时具有解释和评论的功能。

干预叙述者可以直接对故事中的事件、人物或社会现象发表长篇评论。托尔斯泰《战争与和平》第四卷中对历史在人类和各个民族生活中作用的阐发，罗曼·罗兰《约翰·克利斯朵夫》第四卷第一部关于“革命理想”的宏论，就是干预叙述者的极端表现。这类叙述者形象在我国当代文学中也多有出现，刘心武的《5·19长镜头》显然是由一位干预叙述者述说的，请看他对“5·19事件”根源的分析：

^① 伍尔芙著，瞿世镜译：《论小说与小说家》，上海译文出版社，1986年版，第246页。

“5·19 事件”既单纯又复杂，既复杂也单纯。单纯，在于这是一种超国家、超民族、超政治、超道德的全人类共有的竞赛狂热的大发作。复杂，在于它其中又糅杂着我们中华民族特有的心理沉淀，我们近三十年来政治经济变动的心理投影，我们因“文化大革命”而造成的一代人文化教养的惊人低落，我们社会生活中提供的情绪发泄渠道的贫乏，我们实行开放政策所诱发出的人性解放的势头，以及对这种势头缺乏分析研究所派生的简单化的逆向压抑……

干预叙述者更多的是在不中断叙事的情况下以简短的文字阐明其看法，或用一些含意明显的比喻和评估性的形容词表达其倾向。请看下面几段：

原来天理昭然，佑护善人义士。因这场大雪，救了林冲的性命。

——施耐庵《水浒》第九回

黑夜，静寂得像死一般的黑夜，但是，黎明的到来，还是终于无法可以抗拒的。

——夏衍《包身工》

刘仁这被李自成这种威武不能屈的英雄气概和毫无通融余地的回答弄得无话可说。

——姚雪垠《李自成》第十二章

这类叙述者爱憎分明，情感强烈，他们的语气往往带有惩恶扬善的威慑力量。此外，干预叙述者还可以通过与叙述接受者的对话和询问来表达自己的观点，寻求读者的支持。总之，干预叙述者在叙事文中的表现是多种多样的，我们将在“非叙事性话语”一节再作讨论。

应该说明的是，这四组叙述者类型的划分仅是探索性的研究，更科学的分类还需要长期艰苦的努力。不过这四组叙述者类型较之第一人称、第三人称的划分更接近叙事文的特性，这些尝

试毕竟是一种进步。

四、叙述者的违规现象

一般来说，叙事作品中的叙述者形象一经确定，便不再改变，但为了寻求更为丰富的叙述方式，获得更为自由的叙述逻辑，也不妨突破这种固定格局，在作品中变化叙述者的身份，于是就产生了叙述者的违规现象。这种违规现象是对叙述者固定类型的反抗，从某种意义上讲，也可视为革新叙述者形象的前奏。

同叙述者与异叙述者之间的变幻是违规现象中尝试较多的一种。故事中叙述人称的交替使用使叙述者与故事之间的关系出现疏密不定的变化。马原的《西海的无帆船》就采用了“我”、“你”、“他”三种不同身份的叙述者交叉叙述的方式。这种交叉叙述不仅使这部作品的文体有所变化，更重要的是使故事中的人物、事件得到了内外远近多角度的表现。与此同时，叙述者身份的不稳定也造成了读者辨认的艰难。外叙述者与内叙述者的互相侵入也是一种违规现象。这种“换层叙述”既可以表现为外叙述者闯入内叙述层的虚构情节中，参与第二叙事中人物的生活，像斯特恩、狄德罗作品中所调侃的那样；也可表现为内叙述者干扰外叙述层的故事，如有些作品中梦与现实的交织。而这样一来将会导致真实与虚构界限的混淆，使作品出现某种令人惊奇或荒诞不经的效果。违规现象还可指客观叙述者与干预叙述者之间的转化，即叙述者从初始对事件的过多介入到逐渐退出，或相反，叙述者从对故事作冷眼观到作出评价和判断。此外，违规现象也可指作为见证人的叙述者的消失。这种消失可采用公开的形式，宣称今后不再出现“我”，或告诉读者“我”将到另外一个地方；也可以不露声色地引退，读者在后面的故事中寻觅不到这位见证人的踪迹，叙述方式也因此显得捉摸不定。

对叙述者种种违规现象的探讨意在说明叙述者形象的可变性，在创作中可以突破叙述者类型的束缚。同时，我们也要提醒

人们应更谨慎地对待和处理这种违规现象，因为叙述者形象的过分模糊将会使读者退出阅读活动。

五、叙述者的功能

叙述者具有诸多功能，这里我们参考热奈特的限定^①，并稍作调整，列出以下五种功能。

（一）叙述功能

这一功能与故事相关，指讲述故事的行为。这是叙述者最基本的功能，舍此便没有叙述者。

（二）组织功能

这一功能是与文本相连的，它旨在管理故事的内在结构和要素，处理故事各部分的相互关系。如材料的取舍、时间的安排等。

（三）见证功能

这一功能关涉叙述者自身，表现为叙述者对他所叙述的故事的理解和感情。叙述者可以采用各种让人信服的方式证实故事的来源，或发出某种触景生情的感慨，以此来说明其叙述的准确和感觉的真切。这种功能在叙述者作为故事中人物时表现得最为明显。

（四）评论功能

这一功能也与叙述者自身相关，表现为叙述者的介入，主要指叙述者的解释和评论。这一功能是叙述者自身意识形态的体现。

（五）交流功能

这一功能是相对叙述接受者而言的，指叙述者在叙述过程中与叙述接受者之间的联系和交流。下一节我们将主要论及这一问题。

当然，叙述者的这五种功能在叙事作品中不是泾渭分明的，叙述中的评论因素，见证中的交流动机，往往交织在一起。并且在不同的叙述者类型中，这五种功能又有所侧重。同叙述者大多

^① 参见热奈特《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第255~257页。

更容易证明材料的来源和感受的真切，自我意识的叙述者则在作品中经常显示其自身的组织职能，表明其写作过程；客观叙述者则主要履行其叙述职能，佯装让事件“自行讲述”；而干预性叙述者身上的评论性质十分突出。正是叙述者在功能发挥上的差异，使叙述者表现出不同的叙述风格。还需要说明的是，也许叙述者的某些功能在叙事作品中不是不可或缺的，但是，无论在什么情况下，叙述者的叙述功能都是必不可少的。

第三节 叙述接受者

叙述接受者（The Narratee）一词由法国叙事学家热拉尔·普兰斯于1971年提出^①，现已被叙事学家普遍接受，成为研究叙述机制的重要方面之一。什么是叙述接受者，如何认识和分析它，它在叙事文中有什么作用，这些是本节要探讨的问题。

一、何谓叙述接受者

在交流中，“我”与“你”是互为前提的，叙事文也是如此，它总是以某个人或某一群人为对象的。普兰斯以十分肯定的语气指出：“凡叙述——无论是口述还是笔述，是叙述真事还是神话，是讲述故事还是描述一系列有连贯性的简单行动——不但必须以（至少一位）叙述者而且以（至少一位）叙述接受者为其先决条件，叙述接受者即叙述者与之对话的人。”^② 请看《红楼梦》第一回中的一段：

看官：你道此书从何而起？——说来虽近荒唐，细玩颇有趣味。

^① 普兰斯：《释虚构作品中的一个概念——叙述接受者》，载《Genre》1971年第4期。

^② 普兰斯：《“叙述接受者研究”概述》，载《Poétique》1973年第14期。

此处的“看官”便是《红楼梦》的叙述者臆想的听众，也就是我们要讨论的叙述接受者形象。这种程式化的叙述接受者往往与读者处于同一位置。我们再从当代小说中摘取一段：

你别打瞌睡，跑长途，我最怕旁边的人睡觉。瞌睡，是会传染的。

你抽根烟吧。不会！拿笔杆的人怎么会抽烟？我可是抽烟的。

——张贤亮《肖尔布拉克》

这个“你”则是一个具体的叙述接受者形象。我们从叙述者的叙述中得知他是一个搭便车的记者。这篇小说就是由叙述者即故事中那位汽车司机跟记者“你”讲述他个人的经历，这位记者自始至终充当他的听众。由此，我们对叙述接受者作一初步界定：叙述接受者是与叙述者相对应的概念，是叙述者的交流对象，文本里的听众。

下面，我们通过叙述接受者与读者、暗含读者、理想读者的比较和区别进一步了解叙述接受者的性质。

与叙述者不等同于作者一样，叙述接受者也不同于读者。叙述接受者是叙事文内的参与者，是虚构的，而读者则是叙事文外的真实存在，是现实生活中千差万别的人。不仅《肖尔布拉克》中的那位记者不可能与阅读这部作品的人划等号，即使叙事文中出现了“读者”的字样也不可能与真实读者混为一谈。《定命论者雅克和他的主人》中的叙述者说：“读者，在这几位先生睡着的时候，我有一个小问题要向您提出，您可以深思熟虑一下……请您明天早上告诉我。”^① 这里的“读者”显然不是真实读者，因为真实读者在阅读时间上享有充分自由，而不必在小说中的人

^① 狄德罗著，匡明译：《定命论者雅克和他的主人》，人民文学出版社，1980年版，第196页。

物睡着的这个夜里“深思熟虑”，以便早晨去回答。这里的“读者”实际上是叙述者对叙述接受者的称谓。

叙述接受者也不可暗含读者混淆，虽然两者同居于叙事文内，有重合之处。暗含读者是暗含作者构想的读者形象，由暗含作者赋予他某种特性、能力和爱好。暗含读者隐身于作品之中，充当作品的全面接受者。而叙述接受者是叙述者的听众，与叙述者互相依存。在作品中叙述接受者有显隐多寡的差异，甚至可以作为人物出现。同时他对作品的理解也有全部或部分的差别。

叙述接受者也不同于理想读者。理想读者是一种理论建构，它具有完全的“文学能力”，并能在某一特定文体里发现无限文本并进行阐释。叙述接受者则是文本的组成部分，他的能力和活动范围都是有限的，他可以理解或证实叙述者的话语，也可能显得很笨拙，不能理解叙述者的话语，甚至抗拒叙述者的话语。

二、叙述接受者的信号

叙述接受者的信号是由叙述者发出的，叙述接受者的形象也主要是从叙述者的叙述中建构的。尽管某些叙述者假装不面向任何人，尽管他故意语无伦次以造成交流上的障碍，但叙述接受者的信号是不会消失的。自言自语本身就存在着一个表达的“我”和“我自身”的区别，光怪陆离的语言中潜藏着对知音的呼唤。王蒙《来劲》中那风马牛不相及的句于首先是讲给那“已解其中味”的叙述接受者听的。

同时，我们也清醒地看到，叙述接受者的信号有强有弱，复杂多样，甚至有些信号互相矛盾，由此造成把握和解释叙述接受者形象的困难。我们姑且将叙述接受者的信号分为显隐两类。一类是明显的信号，指作品中显示叙述接受者存在的叙述。根据这些叙述，我们可以勾勒出特定的叙述接受者形象。当然，特定叙述接受者所显露的信号也有程度上的差异，或提供大量的信息，或偶露蛛丝马迹。另一类为隐蔽的信号，即叙述接受者在作品中

保持沉默，不体现为文字符号，他默默地聆听叙述者的娓娓叙述，接受叙述者所陈述的所有故事。读者只能在叙述者的语气中感受到它的存在。我们称这类叙述接受者为“潜在的叙述接受者”。不过，叙述接受者的沉默并不意味着消失，只是缺少特征罢了。

叙述接受者显而易见的信号是作为故事中的人物出现，换句话说，叙述者向故事中的某个人物讲述。这种信号有多种表现形式。在有些叙事作品中，叙述接受者是故事中的人物，甚至是不可或缺的人物。如《一千零一夜》中的国王就是这种叙述接受者形象。他每天听山鲁佐德讲故事，没有这个叙述接受者，也就不可能有一千零一夜的故事了。在有些叙事作品中，人物既充当叙述者也充当叙述接受者，如框架小说《十日谈》、《坎特伯雷故事集》等，开端总是借助某个缘由使各种人物有可能聚在一起，有人提议每个人讲个故事，于是每个人此时是叙述者，彼时是听众。作为人物的叙述者在叙述层次发生变化时也可成为叙述接受者。如当内叙述者在讲述故事时，外叙述者一般处于聆听的位置，充当内叙述者的叙述接受者。此外，叙述者也可以同时是叙述接受者，例如，日记体小说或第一人称叙事文中同叙述者的内心独白，叙述者将自己的经历、感受讲给自己听。

其次，叙述接受者的信号可以出现在叙述者对叙述接受者的称谓上。在一些叙事作品中，我们常常看到“亲爱的读者”、“朋友”、“看官”、“列位”、“诸公”等字眼，叙述者的这些称呼就是对叙述接受者的提示。叙述者也可以用第二人称指称叙述接受者，章回小说中的套语：“你道是谁？”就是用于与叙述接受者交流的。此外，叙事作品中的第一人称复数也可以显示叙述接受者的信号。“让我们一起爬上这几十级台阶后再说……”这里的“我们”是包括叙述接受者的，是叙述者站在叙述接受者的位置上和他们一起行进的。这些用直接对话的口吻发出的信号往往显示了叙述者与叙述接受者的亲密关系。

第三，叙述接受者的信号还可以从叙述者的自觉叙述或表白中体现。例如自我意识的叙述者之所以出面为自己的叙述解释、申辩，一个重要的原因是出于对叙述接受者的考虑。干预叙述者对人、对事的评价以及所作出的感情倾斜，其用意之一就在于争取叙述接受者的同意和同情。

第四，叙述接受者的信号也可表现在叙述者的语气上。叙述者运用的疑问、反问或否定等口吻往往能激起叙述接受者的反应或调整他们的观点。“此人何许人也？”这个问题叙述者是清楚的，他不过是转述了叙述接受者的疑团。“这年头儿，凡是手里有几文的，谁不钻在公债里翻斤头？”^①这一反问也是针对叙述接受者的，他试图通过这一强调方式更有力地征得叙述接受者的同意。“不！他从来不这样做。”这一否定句的目的之一就是排除叙述接受者的先入之见。

第五，从叙述者对事件、人物的介绍、说明、解释和比较中感受叙述接受者的信号。任何叙事文都不是仅由对话和行动组成。叙述者的介绍、解释总是有所指的，“因为叙述者给自己一个信息是没有意义的”^②。“这是一座威武大山，位于半岛中部，绵延百里，宛如半岛一条隆起的脊骨。如果在晴朗天气，在山顶可以看到南北两面的蔚蓝海面，即本地人所称的南海和北海。”^③这里的叙述者仿佛是个向导，正向他的“游客”讲解此地的地貌。“村里人很厌恶这个小山岗，管它叫‘家门口的汉子’，这是当地对男人（没出息的男人）最刻薄的蔑称哩。”^④这一解释首

① 茅盾：《子夜》，人民文学出版社，1977年版，第10页。

② 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第28页。

③ 尤风伟：《山地》，《文汇月刊》1985年第4期。

④ 尤风伟：《山地》，《文汇月刊》1985年第4期。

先是对叙述接受者而发的。

我们从以上五个方面对叙述接受者信号的初步辨析中可以看出，在前两个方面，叙述接受者本身有明确的叙事符号，是叙述者特定的交流对象，后三个方面则完全是由叙述者提供的叙述接受者的信号，人们是从叙述者的话语中感受其交流对象的存在。

三、叙述接受者类型

叙述接受者与叙述者一样是千姿百态的，有的温顺，有的天真，有的桀骜不驯，有的滑稽可笑，有的一无所知，有的则有先见之明。同时，叙述接受者和叙述者一样，可以从不同角度分类，只不过叙述接受者在大多数情况下不体现为叙事符号，因此对其把握与分类较之叙述者更为抽象和困难。这里，我们仅在了解了叙述接受者信号的基础上对叙述接受者加以分类。

（一）个体叙述接受者与群体叙述接受者

这是根据叙述接受者在叙事文中人数的多少划分的类型。

个体叙述接受者，指叙述者在叙述中所而对的一位听众，这位听众一般以人物的身份在故事中出现。《一千零一夜》中的国王，《肖尔布拉克》中的“你”就是个体叙述接受者形象。书信体小说中的收信人也属于个体叙述接受者，叙述者只向他讲述发生的故事，倾吐自己的情感。当然，信也可以写给几个人，那是一种例外。

个体叙述接受者在叙事文中可能被具体描述，也可能一笔带过。但无论个体叙述接受者的信号强弱，他都可以被作为叙述者的特定交流对象来认识和分析。《一千零一夜》中的国王显然是一个暴君形象，而《肖尔布拉克》中的记者“你”则是一个具有职业敏感性的叙述接受者。

群体叙述接受者指叙述者拥有的几个或众多的听众。如《十日谈》中一个人向九个人讲述故事，这九个人就是一种群体叙述接受者形象，我国话本小说中的叙述接受者多是以这种群体形象

出现的。

群体叙述接受者又有同质与异质之分。叙述者若面对的是一种类型的听众，这些听众就是同质的叙述接受者。同质叙述接受者在作品中不表现出差异，常见的“亲爱的读者”、“列位”、“看官”等均属此类。异质叙述接受者则指叙事文中的听众在身份、道德、智力、情感等方面不尽相同。这种差异可以由作为人物的叙述接受者的不同表现来说明。在我国清代《豆棚闲话》这部类似《十日谈》框架结构的白话小说中，叙述接受者不同于中国传统话本小说中的群体同质形象。这些听故事的人中有着不同的身份和特征，种田的，做生意的，年轻的，年老的，并且他们各有自己的见解，有的不爱听女人是祸水，有的听了和尚的丑事，竟没了吃斋念佛的兴头，虽然他们没有自报家门，但他们的神态主张却跃然纸上。异质叙述接受者也可以从叙述者的叙述中感受和推断。这需要对叙述者的话语充分玩味，叙述者的语气是平静还是急促，是兴奋还是焦虑，从中我们可以体会出叙述接受者的种种态度。这种对异质叙述接受者的辨析无疑会丰富我们对叙事作品的认识。

（二）外叙述接受者与内叙述接受者

这是根据叙述接受者在叙事文中的层次划分的。

外叙述接受者与外叙述者同处于第一叙事之中，他是外叙述者的听众。在叙事中，他既可以作为人物或有称谓的“读者”、“看官”，也可沉默地洗耳恭听，不显山不露水。在大多数情况下，他与外叙述者一道，走完故事的全部历程。这种外叙述接受者与读者极为相似。

内叙述接受者与内叙述者相应，处于第二叙事中，是内叙述者诉说的对象。小格桑的故事是讲给书中的马原听的（马原：《叠纸鹞的三种方法》），弗兰克的信是写给爱玛的（奥斯丁：《爱玛》）。当内叙述接受者作为人物或以第二人称的信号出现时，他

们往往会不同程度地受到叙述者的感染和影响，发生或大或小的变化。如从不知到知，从冷淡到同情，从喜爱到厌恶等等。内叙述接受者的这些变化是应仔细体会和把握的，它在一定意义上显示了内叙述者的叙述的力量。在叙事文中，内叙述接受者只被告知故事中的部分事件，他不是整个作品的全面接受者。因此，读者不会与内叙述接受者认同。

四、叙述接受者的功能

叙述接受者在叙事文中的功能是多方面的。“他构成叙述者与读者之间的中继；他帮助建立叙述的框架结构；他为塑造叙述者的性格服务；他突出某些主题；他促进情节的发展；他作为作品的道德观念的代言人。”^①虽然这些功能并不是每个叙述接受者都同时具备，但却是叙述接受者特有的。这里我们打算从三个方面对叙述接受者的功能加以阐发。

首先，通过对叙述接受者与叙述者之间种种关系的分析，可以建构起不同的叙述者形象。有的叙述者以一种居高临下的姿态对待叙述接受者，处处表现自身的优越地位。在这方面《汤姆·琼斯》的叙述者最为突出，他频频地把叙述接受者叫到一旁，向他们兜售金玉良言，以显示其在知识、智力等方面高叙述接受者一筹。有的叙述者则不是这样，他以一种平和的态度对待各种各样的叙述接受者，显示出一种开明的形象。仍以《豆棚闲话》为例，故事中的叙述接受者在有些问题上意见不一，叙述者概不加置否，表现出一种大度和宽容。有的叙述者极力想获得叙述接受者的信任，使用各种手段密切与叙述接受者的关系。如在《少年维特之烦恼》中，叙述者在开端首先致意叙述接受者，希望他们把这本小册子当作朋友。在后半部分叙述者又用“编者致告读者”的方式直接与叙述接受者交流，并不断地拿出日记和信件以

^① 普兰斯：《“叙述接受者研究”概述》，载《poetique》1973年第14期。

证实其真实性，还经常加以解说以争取叙述接受者的同情。他希望叙述接受者能与他处于同一位置，共同关注人物的命运和事件的始末。有的叙述者则与叙述接受者保持或大或小的距离，或者无视叙述接受者的存在，表现出一种孤傲和冷漠的姿态。《局外人》中的叙述者默尔索就是这种类型，他几乎与一切甚至与自己都保持一定的距离，执意孤立，不产生真正的对话。也有些叙述者主要是作品中的同叙述者相当天真，往往自以为是，叙述接受者则作冷眼观。在菲茨杰拉德的《了不起的盖茨比》中，我们就发现叙述接受者远比叙述者清醒。如此等等，这些无非表明，在与叙述接受者的交流中，叙述者的形象也得以凸现和强化。

第二，叙述接受者（尤其在充当作品中人物时）对情节的发展和故事的叙述具有一定制约作用。在《一千零一夜》中，由于苏丹国王想听故事，山鲁佐德的叙述才得以进行。这里的叙述接受者起着建立情节框架的作用。《肖尔布拉克》中那位汽车司机之所以兴致勃勃地讲述了自己的第一次婚姻后又兴致未减地讲述第二次婚姻，是因为他得到了叙述接受者的默许和鼓励，使他有信心把故事讲下去。《豆棚闲话》的情节发展也是如此，叙述者在应听众要求讲述故事时，总要自谦一番，表示自己才疏学浅，而听众则加以鼓励，表示要求不高，只要说得热闹好听就行。正是听众的捧场才使故事一个接一个讲下去，听众散了，故事便打住了。因此，从一定意义上讲，叙述接受者对故事的反应是情节发展的制约因素。如果叙述接受者不主动配合，或自动离去，或对故事表示厌倦，丧失兴趣，故事就难以为继了。

第三，叙述接受者是叙述者与读者之间的中介，这是叙述接受者在叙事文中一直起着的作用。叙述者为了传递自己的叙述意图，必须首先与叙述接受者接触。他或者采用较为含蓄的方式，用隐喻、象征、引述等间接手段影响叙述接受者，或者采用解释、介绍等更为直接的方式来控制叙述接受者，甚至采用直呼其

名的方式向叙述接受者表白心迹，借此向读者传递各种信息，澄清、说明叙述中的问题或维护、强调某种价值观念。“先生们，大概你们会想，我是想逗你们笑？你们错啦。其实我根本不是你们所想象的，或者可能想象的那种十分快活的人，不过，如果你们讨厌我如此饶舌（而我已经感到，你们生气了），想问我一句：我究竟是什么人？那我可以回答你们：我是一个八等文官。”^①在这里叙述者递过与叙述接受者的交流使读者对自己有所了解。当然，叙述者对叙述接受者的叙述也可能以反讽的方式进行，这时的中介作用就不再那么直接，它需要读者从反面理解叙述者的用意。但在一般情况下，作为中介的叙述接受者对故事的态度可能不知不觉地左右读者的判断力，特别是充当人物的叙述接受者，他们的态度往往更能够引起读者的共鸣。

总的说来，叙述接受者可以在叙述中发挥一系列的作用，而他的作用的大小，处理的好坏，与作者对叙述接受者这一形象的重视与否，叙述者的技巧娴熟与否有直接关系。聪明的作者、叙述者将会自觉地把握和利用叙述接受者这一交流对象，使自己的叙述蕴含一种潜在的对话，从而使作品更具感染力和渗透力。

叙述接受者的研究在当今向作品交流倾斜的大趋势下具有特殊的意义。它有助于我们更深入地认识叙事文内在的交流过程，即在作者与读者中间的文本内的叙述者与叙述接受者的对话。叙述者如何把自己的意图传达给叙述接受者，叙述接受者又是如何接受和反抗叙述者意图，以及叙述者在叙述中怎样受到叙述接受者的制约等，由此我们将发现叙事文内在交流中的种种奥秘。不仅如此，通过对叙述者与叙述接受者之间交流的考察，我们将从一个新的角度理解叙述者的叙述方式和技巧，叙述者用何种手段使叙述接受者诚服，

^① 陀思妥耶夫斯基：《地下室手记》，转引自巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988年版，第313页。

或者叙述者如何与叙述接受者拉开距离，以探讨形成不同叙述风格和文体技巧的交流上的原因。还应提及的是，在对叙事文中叙述接受者的一系列信号的搜集中，我们可以建立并分析叙述接受者形象，而这样一来，将扩大叙事作品的欣赏面。

叙述接受者的研究是一块刚刚开垦的处女地，还有许多事情要做。叙述接受者的信号还有待于更细致的辨析，叙述接受者的类型也还有待于更准确地划分，尤其是叙述接受者与叙述者、叙述接受者与人物、叙述接受者之间诸关系的分析才仅仅开始。这些问题的探讨将大大丰富我们对叙事文内部交流的认识，从而使对叙事文的研究更为全面。

第四节 叙事时间

叙事文属于时间艺术，它须臾离不开时间。取消了时间就意味着取消了叙事文。在这个意义上，时间因素与叙述者一样，是叙事文的基本特征。

叙事文又是一个具有双重时间序列的转换系统，它内含两种时间：被叙述的故事的原始或编年时间与文本中的叙述时间^①。俄国形式主义曾以事序结构（Fable）和叙述结构（Sujet）的概念对这一现象加以区分，德国学者用故事时间（erzählte Zeit）和叙述时间（Erzählzeit）的对立来表示，法国的热奈特则对这两者的关系作了全面细致且富有开拓性的研究^②。

叙事文的这种双重时间性质赋予了叙事文根据一种时间去变化乃至创造另一种时间的功能。故事时间与叙述时间的种种关系引起

① 故事的原始时间是由叙事文标明或从某些间接标志中推断出来的。

② 参见热奈特《叙事话语》一书的第一、二、三章，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版。

了一系列的理论问题。譬如，叙事文是怎样重新排列故事顺序的？如何处理叙述的长短与故事发生的时间长度的关系？故事能否重复描述？等等。对这些叙事时间问题的研究是叙事学的又一贡献。

一、时序

时序研究事件在故事中的编年时间顺序和这些事件在叙事文中排列的时间顺序之间的关系。这是一种较易于分辨的时间关系。有些单一线索的叙事作品采用了与编年顺序大致相似的叙述时间，如童话、民间故事等，这类作品在时序中暂不讨论。严格地讲，一维的叙述时间是不可能与多维的故事时间完全平行的，其中必然存在着孰先孰后的问题，尤其当故事中有几条线索时更是如此。从故事的中间开始，再用倒叙手法回忆或解释事件的起因曾是19世纪现实主义作家推崇的一种形式格局。现代作家更是有意扩大叙述时间与故事时间的差异，试着用各自的方式处理时间。他们中“有的把过去和未来去掉，让时间只剩下对于片刻的纯粹本能知觉；另有一些人，像多斯·巴索斯，把时间作为一种局限的机械的记忆。普鲁斯特和福克纳干脆把时间斩了首；……”^①我们将这种种复杂的时序关系分为两种状态：逆时序与非时序。逆时序是一种包含多种变形的线型时间运动。也就是说，尽管故事线索错综复杂，时间顺序前后颠倒，但仍然可能重建一个完整的故事时间。王安忆的《小鲍庄》虽是几条线索并进，但细心的读者仍能从这五户庄户人家的立体画中理出故事的时间进程。非时序则是指故事时间处于中断或凝固状态，叙述表现为一种非线型运动。在这类作品中，不存在完整的故事线索，共时叙述代替了历时叙述。意识流小说中就经常出现这种共时凝固叙述的方式，不同时间里发生的事件以及各种奇思异想借助某一契机在瞬间同时呈现出来。

^① 萨特：《福克纳小说中的时间：〈喧嚣与骚动〉》，载李文俊编选《福克纳评论集》，中国社会科学出版社，1987年版，第164页。

下面，我们将分别研究这两种状态，由于逆时序的叙事作品毕竟是大量的，因此它是时序研究的重点。

（一）逆时序

在讨论逆时序之前，有必要先界定几个概念。开端时间（着重号为笔者所加，下同）即叙事文开始叙述的那一时刻，一般指作品中第一段话语标出的时间位置。如莫言《红高粱》中的第一段：“一九三九年古历八月初九，我父亲这个土匪种十四岁多一点。他跟着后来名满天下的传奇英雄余占鳌司令的队伍去胶平公路伏击日本人的汽车队。”这个时间就是作品的开端时间。当然，开端时间在很多作品中远不如《红高粱》那样明白，但任何作品的开端总是位于某一时间点的，这是不容怀疑的。与开端时间相对的是结尾时间，即叙事文最后一个叙述段的时间位置，它标志着故事的结束。与开端时间一样，它尽管也显隐不一，但故事结尾时的时间因素总是存在的。在此基础上，我们将以开端时间为起点的叙述称为现时叙述，它与偏离这一叙述层去追溯过去或预言未来的逆时叙述构成一组对立。而现时叙述与逆时叙述之间的间隔距离为跨度，逆时叙述所涵盖的故事时间长度为幅度。我们以鲁迅的《故乡》为例，来具体说明上述几种概念。从开端时间起所叙述的回乡感受和见闻均属于现时叙述，当母亲提到闰土时，“我”脑海里忽然闪出一幅神异的图画及由此所忆起的与闰土儿时的交往是逆时叙述，这一逆时叙述与现时叙述的跨度是近三十年，而回忆中的少年闰土在“我家”的一个月时间是逆时叙述的幅度。

逆时序主要研究三种时间运动轨迹：闪回、闪前、交错。

闪回 又称“倒叙”，即回头叙述先前发生的事情。它包括各种追叙和回忆，如复仇故事中对往日冤仇的追溯，侦探小说中对作案过程的说明，以及有些成长小说中对人物过去的交待，对自己经历的回忆等。闪回更多的是表现为叙述者对故事的安排，他往往有意从中间或者最后讲起，而把故事中的一部分甚至绝大

部分都用闪回来处理。闪回是时序研究的重要概念，它是一种传统的叙述技巧，而在现当代叙事文中得到突出地运用。

为了进一步细致地了解闪回的性质，我们尝试对闪回作出多种区分。

根据闪回与开端时间的关系，可以将闪回分为外部闪回、内部闪回和混合闪回。外部闪回叙述的是开端时间之前的故事，内部闪回叙述开端时间之后的故事，混合闪回则是外部闪回与内部闪回的结合，幅度从开端时间之前一直延续到开端时间之后。这三种闪回在时间上的区别显而易见。《红高粱》中爷爷和奶奶那传奇般的爱情故事属于外部闪回，因为它显然在“我父亲这个土匪种十四岁多一点”之前。外部闪回是对往事的回溯，这种追叙不仅扩展了故事的时空，而且省掉了一些不必要的叙述，使结构更加紧凑。福楼拜的《包法利夫人》中对爱玛儿时在修道院度过的那段岁月的回顾属于内部闪回，因为那段经历是在小说开端时间——查理进入新学校的第一天之后，修道院里度过的那些日子，并且这段岁月对爱玛的一生具有潜移默化的影响。内部闪回中叙述的多是现时叙述一时难以顾及和遗漏的事件，但又是应该和必须交待的。梁晓声的《雪城》中返城知青们的一段段回忆可称为混合闪回，他们从返城后的遭遇一直追想到北大荒的生活，而小说开端时间则是1979年12月26日，这一天一列满载北大荒返城知青的火车驶进A市。这种混合闪回已接近交错的边缘。这种以开端时间为基点对闪回的区分其价值在于把握叙事文的情节运动，是直线发展，还是来回往复，由此揭示出情节发展的曲线轨迹^①。

^① 参见《〈九命奇冤〉中的时间》一文中所勾划的《九命奇冤》的情节曲线，载M·D·维林吉诺娃主编的《世纪转折时期的中国小说》，胡亚敏、张云译，华中师范大学出版社，1990年版，第129页。

根据闪回与故事的关系可将闪回分为整体闪回和局部闪回，这一区分可以帮助我们了解闪回在情节中所占比重以及该作品的文体风格。

整体闪回，指闪回构成情节的中心或主干。叙述者把整个故事作为往事加以追述。相对而言，整体闪回一般跨度较小，而幅度较大，逆时叙述囊括了整个故事。在采用整体闪回的作品中，开端和结尾仅起框架作用，作品主要由人物回忆自己的过去，或叙述者追叙昔日的事件和人物。也有些作品中整体闪回被现时叙述切成几段，也就是说，叙述者在追忆往事时不时地返回现时叙述，这需要甄别。整体闪回要求追叙部分成为作品的主体，否则，就属于交错。

局部闪回，又称偶然闪回，是对故事中某一时刻的回顾或交待。局部闪回只是与情节相关的过去的某些片断，是时序发展中的涸流。与整体闪回相比，它跨度较大，而幅度较小。局部闪回在叙事文中是大量的。

根据闪回在叙事文中的功能，又可将闪回分为填充闪回、对比闪回、重复闪回。这些性能的闪回将对情节的发展产生或大或小的作用。

填充闪回指在事件之后追叙事件发生的过程，填补故事的空白。填充闪回是对叙述中省略、遗漏的事件的补充，具有交待、解释、修正等功能。在《茶花女》中，叙述者最初有意省略了玛格丽特与阿尔芒父亲的一次重要谈话，以致读者对玛格丽特背弃阿尔芒的行为感到费解和气愤。直到临近结尾，阿尔芒允许“我”读了玛格丽特留下的日记，人们才知道玛格丽特离开阿尔芒的真相，阿尔芒的父亲要求她为阿尔芒的前途牺牲自己的爱情。最后的披露大大增加了故事的悲剧感，读者为起初误解了玛格丽特而感到惭愧，同时也更加深切地体会到阿尔芒如此痛不欲生的缘由。填充闪回也是侦探小说常用的一种格局，先陈述犯罪事实，再经过一番侦察、分析、

判断，最后回过头来交待犯罪动机及作案过程。

对比闪回指通过对往事的回顾、追忆而与现时叙述中的情景产生反差，由此加深作品的意蕴。鲁迅《故乡》中对闰土的记忆和他儿时生活的回想就具有这种映衬作用。深蓝的天空，金黄的圆月，一望无际的碧绿的海边瓜地，和那个项戴银圈手拿钢叉“向一匹獾尽力刺去”的少年闰土。这幅神美的田园风光的幻景与现时叙述中所看到的破败、萧索的荒村，记忆中的小英雄与眼前那呆纯、麻木之人形成鲜明的对照。这种今昔变化是对比闪回的主要形式。

重复闪回指对过去事件的重叙，是对往事的一种强调或重新评价。重复闪回一般用来再现那些难忘的重要的场面，就像《伤逝》中子君不断要涓生重温求婚那一幕一样。但重复闪回的更重要的作用是普鲁斯特式的闪回，即对过去的破坏和重新认识，或当时认为无意义而现在发现了意义，或否定当初的解释而给予新的解释（不一定是更好的解释），从而构成一种永恒不断的“由是到非”的认知过程。

闪前 又称“预叙”，指叙述者提前叙述以后将要发生的事件。托尔斯泰的《伊凡·伊里奇之死》就是一种闪前，故事的结局在篇名中就预告了。

闪前不同于暗示。闪前一般有明确的提示，是对后来事件的预先叙述，它通过时间上的指向性以引起读者的期待。而暗示大都含糊其辞，可视为后来事件的某种心理准备，读者只能在回味中领悟其中的含意。话本小说《闹樊楼多情局胜仙》中当范二郎跟踪周胜仙回家时，说书人指出：“因这一去，引起了一场没头脑的官司”，明确预示了此事将引发的后果，读者因此而关注下文。这是一种闪前。《水浒》五十一回吴用对李逵的一番关照则与此不同。李逵奉宋江之命杀死了沧洲知府的小衙内，引起朱仝性发，李逵不得不暂留在柴进庄上，此时吴用吩咐道：“你且小心，只在大官人庄上住几

时，切不可胡乱惹事累人。”当读者读到李逵打死殷天锡，惹得柴进下牢，引来梁山好汉攻打高唐州一大段事来时，再回想“切不可胡乱惹事累人”一句就感到饶有意味。正如金圣叹所批，“每于事前先逗一线，如游丝惹花，将迎复脱，妙不可言”^①。这种“游丝惹花”的闪烁之词就是一种暗示，它缺乏明显的时间标志和对事件的预告，只是有意无意中露出下文的波澜。

在叙事文中，闪前这一叙述技巧的运用不如闪回普遍，但仍具有不可替代的功能。闪前也可作多种区分。

根据闪前与结尾时间的关系，可将闪前划分为外部闪前和内部闪前。

外部闪前指叙述故事结束后的事情，也就是说提前叙述的事件在故事中不会出现。外部闪前常用来表现人物对未来生活的憧憬、担忧，以及对主人公后来的生涯和他的后代的交待等。

父亲爬到哥哥已经坐着的座位上，用剥了皮的柳条朝那匹瘦得不成样子的骡子狠狠抽了两下。不过这倒不是因为他心里有火，甚至也算不得故意虐待牲口。其实，这种脾性同几年后他的后代总爱在开动汽车前让马达空转一阵的习性是一模一样的。（着重号笔者所加）

——福克纳《烧马棚》

这是一种外部闪前，在整个故事结束时人物仍与汽车无缘。这种外部闪前的技巧可视为对故事时空的延伸和扩展。外部闪前也可表现为在讲述故事时叙述者突然插入自身“此时”的心态，表明叙述者对这一故事的看法，而这个看法已属于故事结束后的现在了。

内部闪前指对叙事文中将要发生的事件的提示，它可用于故事开端对故事梗概的介绍和对故事结局的预言，使读者对故事有一个大致的了解，并在阅读中获得求证的快感。《红楼梦》中宝

^① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第260页。

玉在警幻仙姑引导下神游太虚幻境，聆听了新制“红楼梦”十二支仙曲。这十二支曲子实际上预示了故事的结局和人物的命运，请听最后一支曲子〔飞鸟各投林〕：

为官的，家业雕零；富贵的，金银散尽；有恩的，死里逃生；无情的，分明报应；欠命的，命已还；欠泪的，泪已尽；冤冤相报自非轻，分离聚合皆前定。欲知命短问前生，老来富贵也真侥幸。看破的，遁入空门；痴迷的，枉送了性命。——好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净。^①

这支曲子向人们昭示，这个家族终归要一败涂地，“白茫茫大地真干净”。不可否认，这里的预告带有宿命的安排。我国古典小说多运用这种诗词或梦境的写法对下文作出预示和概括，使人们在高雅的吟诵中把握故事的未来。内部闪前也可运用于故事中的提示，以造成情节的延伸和呼应。《奥德修记》的叙述者在叙述尤利西斯的经历时就多次提及以后要发生的事情，以引起读者的期待。我国话本小说中也有一些用于提示的套语，“他若未听此语使罢，只因这一听，便闯下大祸……”如何如何，借此提醒叙述接受者注意，并使读者产生兴奋和恐惧的心理。内部闪前与现时叙述的跨度有长有短。有的到故事结尾才加以印证，这是一种远距离的对称，有的跨度很小，预叙后即刻满足。

根据闪前在作品中的功能，可将闪前分为填充闪前和重复闪前。

填充闪前指事先填补事件空白的预叙，或者说事先叙述在后来的情节发展中被省略的部分，这种叙述技巧主要出于结构上的考虑，以免在后文中无暇顾及。填充闪前若用于结尾时间之外，则与外部闪前相同。

重复闪前指事先预叙后面的事件。它与填充闪前不同的是它

^① 曹雪芹：《红楼梦》，人民文学出版社，1981年版，第64页。

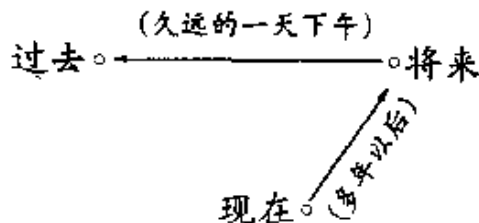
预叙的事件将在现时叙述中展开。重复闪前主要起“预告”的作用，事先告诉大家将在适当时机讲述某些事情，它一般以简短的句子出现，常见的用语为“我们将要看到……”，“以后大家就会明白……”。在《欧也妮·葛朗台》中，叙述者一开始告诉人们不要被老葛朗台的佯装糊涂蒙蔽：“其实完全是假装的，等会故事中有些情节，就足以解释明白。”^① 后来的情节发展充分予以证实。重复闪前与叙述频率有关，我们在谈到叙述频率时还会涉及。

整体闪前与局部闪前的区分目前尚无必要，迄今为止还未出现过整体闪前的作品，所有的预叙都是局部闪前。

交错 即闪回闪前的混合运用。在叙事作品中，叙述时间的轨迹有时并不是清晰可见的，过去、现在、未来常常错综复杂地交织在一起，我们把这种现象称为交错。先看一段引文：

多年之后，面对着行列队，奥雷连诺上校将会想起那久远的一天下午，他父亲带他去见识了冰块。（着重号笔者所加，下同）

这是大家熟悉的马尔克斯《百年孤独》的第一句，在这句话里，叙述者站在某一个时间不明确的“现在”，讲“多年之后”——“将来”的事情，然后又从这个“将来”回顾“那久远的一天下午”——“过去”。这一句话就运用了闪前中的闪回的技巧。其时间曲线为：



再看莫言《红高粱》的第六自然段：

^① 巴尔扎克著，傅雷译：《欧也妮·葛朗台》，人民文学出版社，1978年版，第9页。

七天之后，八月十五，中秋节。一轮明月冉冉升起，遍地高粱肃然默立……我父亲在剪破的月影下闻到了比现在强烈无数倍的腥甜气息。

“七天之后”，这是《红高粱》中现时叙述的未来，而这个未来中又提到叙述者所处的“现在”，则是未来中的未来，这又可称为闪前中的闪前。

对交错这一技巧作了充分发挥的当推普鲁斯特，他在《追忆逝水流年》中对叙事时间作了煞费苦心的处理。这部小说可称为“一部驾驭、征服、控制、暗中破坏、或确切地说曲解时间的小说”^①。叙述者在回忆中追寻那逝去的岁月，但叙述中闪回和闪前常常交织在一起。有些片断虽在追忆往事，但其间却展开了对未来的想象。例如在《簪花少女的影子下》中，叙述者忆起斯万婚前精心筹划日后妻子在上流社会中生活的情景，这是闪回，但闪回的内容却是斯万对婚后生活的憧憬，又是闪回中的闪前。而斯万当年的希望与他妻子多年来一直不受上流社会欢迎形成对照，构成一种反讽的意蕴。叙述者的这段闪回中的闪前有效地映衬了斯万婚后的失意和痛苦。《追忆逝水流年》中的有些片段是指向未来的，但它往往又是站在未来的位置上回忆过去或现在发生的某段往事，请看下面一段：

许多年以后我们才知道，我们那年夏日之所以每天都在吃芦笋，是因为分派剥洗芦笋的可怜的厨娘闻到芦笋的味道就发哮喘病，结果她的哮喘真的发作，最后不得不辞退了。

——《斯万家那边》第一卷

这里事件是过去的，认识是后来的，主人公当时只是经历了事件，一直到后来的某一天才了解真相，原来是姑婆家的厨房管家想赶走

^① 热奈特：《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第160页。

其他仆人独揽大权所玩弄的权术。这里将来和过去连在一起了。

在《追忆逝水流年》中，这种交错是大量的，过去中孕育着未来，未来又渗入过去，人们有时甚至很难断定那众多的片段究竟是回首性前瞻，还是前瞻性回首。好在有“马赛尔成了作家”这一逻辑线索引导，人们才能从那纷繁的叙述中把握故事的总的时间进程，而这一点正是交错与非时序的区别。

还应提到的是，逆时序中闪回、闪前、交错所形成的现时叙述与逆时叙述之间的衔接也是值得认真体味的课题。它们的衔接方式是多种多样的，有的显而易见，“我奶奶年青的时候……”“他开始设想回家后的情景……”。有的则比较紊乱、隐蔽，几乎难以觉察出时间的跳跃性。这里我们摘录《喧哗与骚动》“昆丁部分”中的一段，以领略其衔接的微妙性：

“你喝过香水吗？”斯波特说。他一只手就能把她举到自己肩膀上带着她跑着跑着。跑着

“没喝过，”施里夫说。那畜生跑着两只背相叠在一起她在眨着眼的桨影中变得模糊了跑着那只优波流斯的猪一边跑着一边交配凯蒂在这期间和多少个

“我也没喝过，”斯波特说。我也不知道反正很多我心里有件很可怕的事很可怕的事。父亲我犯了罪，你做过那样的事吗。我们没有我们没有我们做过吗。^①

这一段叙述中既有两个人物的对话，又有昆丁脑海里闪出的凯蒂与别人私通的情景以及父亲发现后的斥责。这两者之间没有任何标志时间和中断叙述的词汇，而不露痕迹的转换正显示了叙述的逼真性，突出了人物对往事的耿耿于怀和对交谈的心不在焉。这种含混的逆时序方式已接近非时序的门槛。

^① 福克纳著，李文俊译：《喧哗与骚动》，上海译文出版社，1984年版，第168页。

（二）非时序

非时序不等于无时间，而是缺乏时间的线型发展。非时序是一种自由的时间连接，它往往依靠故事的结构特点、事件的相似性或物体的相对位置来组构作品，其表现形态大致有三种情况。

块状 即将时间上并无直接联系的几段叙述按其语义组构成叙事作品。这一形式的作品在我国当代小说中已不罕见。阿城的《遍地风流》就是将三个相对独立的场面（峡谷、溜索、洗澡）通过感觉的集结（虚、悬、欲）连接而成的。马原的《冈底斯的诱惑》也采用了这一结构形式，追踪野人、观看“天葬”和顿珠、顿月与“尼姆”的婚姻故事被排列在一起，而这三个事件之间没有多少内在的逻辑联系。在这种块状形式中，作品整体缺乏完整的故事线索，各个片断之间没有确定的时序关系，它们连在一起的基础是语义，或者说是某个主题或某种情绪。不过，这种块状形式的局部时序还是有的。

点射 作品从某一时间点出发，向不同的时间点扩散。这里时间的流动呈喷射状，叙述任意地跳跃和返回，各时间点之间的跨度和幅度的界限已难以分辨。点射这一形式在意识流作品中运用得比较普遍。伍尔芙的《墙上的斑点》是这一类型的范例。小说中的“我”从墙上的一个斑点引起了一系列的联想，不同时间、地点的情景乃至各种幻象都在这一片刻涌现，作品中的时序已由意识的流动所取代。那个斑点就像一个星座，人物的思维围绕着一个中心翻腾。在点射这一形式中，人物往往在一个较短的时间内闪现出各种意象，心理时间代替现实时间，叙述呈共时态。

画面 作品中时间处于凝固状态，叙述者的目光主要集中于某一特定的空间和物件，整个作品犹如一幅静物画。这种画面式的作品在强调物的描写的法国新小说中屡屡出现，罗布-格里耶

的《咖啡壶》是其极端代表^①。作品从不同角度展示了房间的陈设，首先印入眼帘的是一张圆桌，桌上铺着桌布，上面放着咖啡壶，叙述者对咖啡壶的形状、色彩作了十分仔细的描写。桌子后面有一个壁炉，壁炉上方墙上装着一块长方形的大镜子，镜子中的左边也就是窗子右边是一个带穿衣镜的大柜。接着，叙述者叙述了从壁炉上方的镜子和从穿衣镜的镜子里反射的窗子、人体模型和咖啡壶的形状及位置。整个叙述仿佛一场文字游戏，构成的是一幅毕加索式的立体叠合静物画。《咖啡壶》也许隐含着人在认识世界的问题上的某种寓意，或表达了叙述者对物的世界的某种感受。在这类作品中，我们已经看不到时间的流动，唯一显示时间因素的是叙述者的观察顺序本身。

这种非时序化的作品仅处于实验阶段，它们并未构成叙事文的主流，但它们的出现是对叙事文时间观念的一次有力的冲击，同时也意味着对“什么是小说”这一定义提出了挑战。

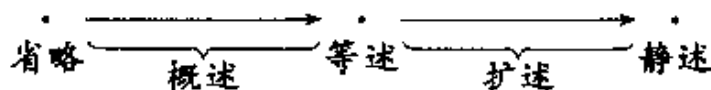
总之，时序是叙事文研究的一个重要方面，时间交错的结构方式已成为现代小说必用的一种手段，显示了现代人的思维特征和节奏，成功地运用时序的各种技巧不仅可以避免情节的平铺直叙，而且通过对故事时间的分解和重新组合，可形成一种复杂的、更具凝聚力的叙述结构。

二、时限

在叙事文中，有的用长达百页的篇幅描写一天的变化，有的则用几行写出十几年的生涯，也许一页只写一分钟发生的事情，也许一页写了一个世纪，这些差异就是时限研究的课题。时限研究故事发生的时间长度与叙述长度的关系，写作、阅读的时间长度不在此列。

^① 参看袁可嘉等选编的《外国现代派作品选》第三册（下），上海文艺出版社，1984年版，第443～444页。

在从事时限研究之前，须用某一尺度作为衡量各种叙述长度的标准，我们借用了“速度”这个概念。何谓速度，热奈特解释说，速度“是指一个时间度量与一个空间度量的关系（每秒用多少米，每米用多少秒）；叙事文的速度则根据故事的时长（用秒、分钟、小时、天、月和年来测定）与文本长度（用行、页来测量）之间的关系来确定”^①。也就是说，叙事学的速度概念即为故事时间与叙述长度之比。我们将叙述时间与故事时间相等或基本相等的叙述称为等述，以此为基点，向两端延伸。叙述时间短于故事时间为概述，叙述时间长于故事时间为扩述，叙述时间为零，故事时间无穷大的是省略，叙述时间无穷大，故事时间为零则是静述。概述、省略属加速一端，扩述、静述属减速一端^②。在这五种叙述速度中，等述、静述、省略是较为确定的叙述运动，而概述、扩述则有较大的活动范围。如图所示：



下面我们分述这五种叙述运动。

（一）等述

叙述时间与故事时间基本吻合。当然，等述中的等时是相对的，即使最接近等时的人物对话，也不可能完全表现出人物语言中的停顿和拖延。

等述具有时间的连续性和画面的逼真性等特征，它主要用于表现人物在一定时间、空间里的活动，构成一种戏剧性场面。海明威《杀人者》中两个不速之客在餐馆里的情景就是比较典型的等述：

^① 热奈特：《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第87～88页。

^② 在此之前，路伯克曾在《小说的技巧》一书中将节奏区分为两种叙述运动，概述与场景。他的这一区分对时限研究是富有启迪的。

亨利的餐馆的门开了，走进来两个人。他们在柜台前面坐下。

“你们吃点什么吗？”乔治问他们。

“我说不来，”一个人说，“阿尔，你想吃什么？”

“我也说不来，”阿尔说，“我也说不来想吃什么。”

外面，天渐渐黑暗下去。窗外的街灯放出了亮光。坐在柜台前面的两个人正在看菜单。尼克·亚当斯从柜台的那一头望着他们。他们进来的时候，他正在跟乔治谈话。

“我要苹果酱和马铃薯糊烤猪里脊。”第一个人说。

“这个菜还没有准备。”

“那么你们为什么把它写在菜单上呢？”

“那是正餐，”乔治解释说，“六点钟你可以吃到。”

乔治望了望柜台后面墙上的钟。

“五点啦。”

“钟上是五点二十分。”第二个人说。

“快了二十分。”

在这一场景中，人物动作、对话历历在目，事件仿佛在眼前发生，叙述者未加任何评述。鉴于等述的这种形象性和客观性，它被广泛地运用于由人物动作、对话构成的一系列具体事件之中。无论在传统小说里还是在现代作品中，等述都具有举足轻重的作用。可以说，等述是叙事文中最基本的叙述形式，它构成了叙事作品的主干。

等述在表现人物意识活动时也有明显的优势。它能够生动地记录人物的随意联想，使叙述显得混杂而又逼真。伍尔芙的意识流小说基本上采用的是这种等述的手法。

此外，等述也可被用于对一些屑细的、偶然的事件的描写，特别是有些现代小说为追求某种叙述风格，而把等述推向极致。请看刘索拉《你别无选择》中的一段：

钢琴上有一个小台灯，孟野想拉开台灯，才发觉没插插销。

他想插插销，才发觉插座板在写字台上，正插着写字台上的台灯插销。他想拉过插座板，才发觉写字台的台灯电线太短。他只好把写字台上的台灯插销拔了，把插座板从写字台拉到钢琴上，插上钢琴上的台灯插销，开始在钢琴上弹刚才的总谱。

这里通过对特定时间内人物形体动作的啰唆的叙述达到一种调侃的效果。

（二）概述

叙述时间短于故事时间，具体表现为用几句话或一段文字囊括一个长的或较长的故事时间。概述具有加快节奏，拓展广度的功用。它一方面显示出叙述者驾驭故事时间的能力，同时也为读者展示出故事的远景，使读者能掌握更为全面的信息。概述与故事时间的关系不像等述那样拘谨，它可以在岁月中徜徉，有的篇幅较长，有的则接近省略。

对故事的某些部分作整体的简要的述说是概述的基本功能。概述多运用于对故事背景、事件全貌的介绍，或对人物身世、生平交待。在《包法利夫人》的开头，展示了一个名叫包法利的小男孩入学的场面，这是等述。接着，叙述者将那个特定早晨的场面丢下，叙述这个男孩的背景和经历，他的父母，他的家庭环境，以及他后来又当上了大学生等，这段概述使我们很快把握了人物的身份和地位。概述也可用于对某些经常出现的事件的综述。“十五年以来，从四月到十一月，母女俩就在这个位置上安安静静的消磨日子，手里永远拿着活计。十一月初一，她们可以搬到壁炉旁边过冬了。只有到那一天，葛朗台才答应在堂屋里生火。到三月三十一日就得熄掉，不管春寒也不管早秋的凉意。”^① 这是一种有规律的概述（参见“叙述频率”部分）。

^① 巴尔扎克著，傅雷译：《欧也妮·葛朗台》，人民文学出版社，1978年版，第15页。

概述还可运用于说明那些并无重大事件发生的岁月。“日子很快的过去了，她的做工却毫没有懈，食物不论，力气是不惜的。人们都说鲁四老爷家里雇着了女工，实在比勤快的男人还勤快。”^①这是叙述者对祥林嫂在鲁四老爷家第一次做工的那段日子的交待。叙事文中这些须加说明而又不是主旨所在的地方，一般采用概述方式。路伯克曾说，概述“在不需要清晰的能见度却更需要长的跨度的场合便找到了大显身手的机会”^②。

一般来讲，概述应运用于叙事文中那些只须几笔带过的事件，但也有的作家反其道而行之，通过简略叙述故事中最中心的事件以产生令人惊讶的讽刺效果。例如，在契诃夫的短篇小说《渴睡》中，照看孩子的女仆瓦尔卡想睡觉而掐死孩子这个作为故事高潮的行动，却被极简单地打发过去：

瓦尔卡笑着，挤了挤眼睛，向那块绿斑摇一摇手指头，悄悄走到摇篮那儿，弯下腰去，凑近那个娃娃。她掐死他以后，就赶快往地板上一躺，高兴得笑起来，因为她能睡了；不出一分钟，她已经酣睡得跟死人一样了……^③

从叙述结构上看，概述在整个作品中具有连接和转折等功能，是两个等述之间最平常的过渡形式。概述往往意味着间断场景中的行动，变换场景中的地点，它通过对时间的浓缩而为下一个场景作准备。通常在描写场面、对话、人物动作之后总要有一番概述作铺垫，接下来是另一个等述，此后又是概述、等述、概述等等。传统小说的基本节奏大多是这种概述与等述的交替运用。在《包法利夫人》中，舞会、农业展览会、剧场的那个夜

① 鲁迅：《彷徨》，人民文学出版社，1973年版，第8页。

② 路伯克：《小说的技巧》，伦敦，考克斯与怀门有限公司，1966年版，第193页。

③ 《契诃夫小说选》（上），人民文学出版社，1978年版，第150页。

晚、爱玛与赖昂在卢昂教堂的相会，以及爱玛临终前人们的表现，这些都是作品中看似无聊却极富含意的场面。叙述者在用等述描写了一个场面后，接下来便是概述，对爱玛的日常生活及其环境加以短暂的环境视，接着再次把情节描向另一个场面。

（三）扩述

与概述相对，叙述时间长于故事时间，叙述者缓缓地描述事件发展的过程和人物的动作、心理，犹如电影中的慢镜头。

在表现故事中的一些十分重要的时刻如人物的生离死别、恩怨怨的情景时，叙述者往往采用扩述的方式加以渲染，抒展情怀。《红高粱》中奶奶临死前的那几千字的抒情文字可视为扩述的佳例。这里仅摘录这一部分的后三自然段以飨读者。

奶奶的眼睛又朦胧起来，鸽子们扑棱棱一起飞起，合着一首相当熟悉的歌曲的节拍，在海一样的蓝天里翱翔，鸽翅与空气相接，发出飐飐的风响。奶奶飘然而起，跟着鸽子，划动新生的羽翼，轻盈地旋转。黑土在身下，高粱在身上。奶奶眷恋地看着破破烂烂的村庄，弯弯曲曲的河流，交叉纵横的道路；看着被灼热的枪弹划破的混沌的空间和在死与生的十字路口犹豫不决的芸芸众生。奶奶最后一次嗅着高粱酒的味道，嗅着腥甜的热血味道，奶奶的脑海里忽然闪过一个从未见过的场面：在几万发子弹的钻击下，几百个衣衫褴褛的乡亲，手舞足蹈躺在高粱地里……

最后一丝与人世间的联系即将挣断，所有的忧虑、痛苦、紧张、沮丧都落在了高粱地里，都冰雹般打在高粱梢头，在黑土上扎根开花，结出酸涩的果实，让下一代又一代承受。奶奶完成了自己的解放，她跟着鸽子飞着，她的缩得只如一只拳头那么大的思维空间里，盛着满溢的快乐、宁静、温暖、舒适、和谐。奶奶心满意足，她虔诚地说：

“天哪！我的天……”

这里叙述者以酣畅的文字凸现出人物弥留之际那一刻的感觉，写得极为舒缓，细腻，像梦，像歌。这段扩述不仅为全篇带来了诗情画意，而且使叙述者的情感得到宣泄。扩述并不只限于重要场面，也可运用于某些细节，有些自然主义作家或法国新小说派就曾用成百上千个词汇描写某一动作或物件，有意追求一种拖沓滞重的叙述风格。

扩述尤为擅长描述人物的意识活动，在短短的几分钟乃至几秒内，人物可以瞻前思后，浮想联翩。普鲁斯特的《追忆逝水年华》中“小玛德兰点心”一节就是这类扩述。主人公由喝茶时点心在颚部造成的感觉而引起了种种联想、体会和对往日的回忆，瞬间呈现出纷繁多样的思绪。

在情节布局上，扩述具有推迟情节发展的作用。它在突出人物、事件的同时也改变了结构的比例，造成了节奏的延宕。此外，缓慢的叙述将会阻滞真相的披露，多次叙述同一事件也会出现情节上的徘徊。因此，扩述的运用应服从其叙事意图，否则，将会使情节显得迟滞和沉闷。

（四）省略

叙述暂停，故事时间无声地流逝。也就是说，故事时间在叙述中没有得到任何反映，或不叙述某一阶段发生的事。有的叙述者将故事的某些关键部分秘而不宣，以激起读者穷于探究的心理，直到后来才加以交待，将事先中断的链条由填充闪回加以补充，这只是一种布局上的需要，不是省略。严格意义上的省略指叙事文中未叙述的部分，它只能通过文本提供的某些信息从逻辑上推断出来。在德国作家克莱希特的短篇小说《O地的侯爵夫人》中，侯爵夫人昏倒以后的事件叙述者只字未提。尽管后来种种迹象隐约表露那个时刻不省人事的侯爵夫人很可能被伯爵强奸，但直到小说结束叙述者一直未证实这个推断。这个例子表明，省略必须与文本中永久的信息空缺相吻合。

省略的基本功能之一是将不值得写的东西省去。“本书不打算详细描写德比群的风光”，“至于他们的旅程所必须经过的一些名胜地区，例如牛津、布楞恩、沃里克、凯尼尔沃思、伯明翰等，大家都知道得够多了，也不打算写”。“四个星期毕竟过去了，嘉丁纳夫妇终于带着他们的四个孩子来到浪博恩。”这些话均摘自奥斯丁的《傲慢与偏见》，叙述者不愿意用一些与正文关系不大的材料去干扰读者。当然，何谓“不值得写”得由作品的上下文来定。毫无生气、平凡的生活在浪漫主义作家眼里也许是无价值的，而在福楼拜笔下则构成爱玛的生活氛围。

省略也是避免重复的一种技巧，特别是在某一行动从计划到实施的过程中，通常用省略来避免赘述。将事先的谋划用“如此如此”掩饰过去，然后在行动时一一述说，这是我国古典小说常用的套子。

省略不仅具有加快节奏的功能，也起着深化意蕴的作用。在有些情况下，叙述者可将一些富有戏剧性的事件、场面略去以加强意义，这叫做“假省笔法”。在《包法利夫人》中，叙述者有意省去爱玛怀孕的那段岁月，由此暗示出孩子在包法利夫人生活中的无足轻重以及她与丈夫之间的冷淡关系。《追忆逝水年华》中也运用了这种“假省笔法”，斯万的死对主人公马赛尔是一个重要事件，但叙述者未直接描写，这种缄默显得更意味深长。

此外，省略还可运用于一些难以诉诸文字的地方，例如主人公难以启齿的隐私，恋母情结，忌讳等，叙述者有意加以回避。

从表现方式上看，省略有明确与含糊之分。明确省略指叙事文中清楚地交代时间已经过去，例如我国古代小说中的套语“光阴荏苒，不觉已过数载”，当代小说中“从一九六二年到六五年”（《李顺大造屋》），一句话就囊括了好几年。更纯粹的省略表现为上下文中的时间间隔，比如上章结尾是1936年，下章开端是1940年，中间没有任何叙述。含糊省略指叙事文中不着意标出时间，而由读者根

据某个时间上的空白或叙述连贯性的中断推断其时间间隔，如通过人物年龄上的变化来推测时间的跨度，或根据不同地点来分析时间的空当，或借助叙述者的闪回来计算时间的流逝等。

从某种意义上讲，没有省略就没有艺术。艺术的质量不仅在于它挑选了什么，而且也在于它没有挑选什么。在叙事文中，句与句、段与段之间的“无字之处”正是“难写之点”，那里蕴藏着省略的无穷奥秘。与叙事文一起诞生的省略，在现代叙事文尤其是影视艺术中备受青睐。当代叙事文能否赢得读者，其关键之一是节奏的处理，而省略造成的叙述的中断和空白将给读者提供思索和创造的机会。在这个意义上，省略是建立在对读者充分信任的基础上的。对省略的艺术处理是改革叙事文以适应当今快节奏生活的重要措施之一。

（五）静述

与省略相反，故事时间暂停，叙述充分展开，换句话说，叙述不与任何故事时间对应。

静述可出现在故事开始之前，由叙述者介绍社会风貌、地理状况等，而故事中任何人物都不参与观察。如《欧也妮·葛朗台》的开头叙述者对索漠城的风俗人情的介绍，汪曾祺《大淖记事》中对大淖风情的描写，这里只有叙述者与叙述接受者的交流，真正的主人公还未出场。静述也可用于人物的肖像描写和对物件的细致观察。在这种情况下，叙述者的目光固定在某一特定的人或物上，故事时间处于凝固状态，前面提到的罗布-格里耶的《咖啡壶》就采用了静述的方式，现摘录其中关于咖啡壶的一段描写：

咖啡壶是一种褐色的陶瓷。它呈球状，上部有圆柱形的过滤器，盖子是蘑菇形的。壶嘴略呈S型，下部稍稍鼓凸。壶的把手可以说状如耳朵，或者说像耳朵外缘卷边的形状，但边是一只做得怪难看的耳朵，形状太圆，又没有耳垂，倒像陶罐的把手。那壶嘴，那把手，那蘑菇形的盖子，都是乳

白色的。所有其余部分是一抹的淡褐色，闪闪发亮。^①

这是一种超巴尔扎克式的描绘，我们从中完全看不到时间的流动，只见到一幅静物画。罗布-格里耶的静述已趋于极端。

静述还可表现为叙述者的干预性叙述，即叙述者丢下故事进程不管，自己站出来发表演说，或作抽象议论，或侈谈写作过程。如《战争与和平》中有关历史和哲学的论述，《定命论者雅克和他的主人》中叙述者关于写作的种种打算。在这些非叙事性话语中，故事时间已被截断。

这种静态的描写和议论忽视故事时间的存在，游离于故事情节之外，因此，它在给叙述者带来自由和洒脱的同时也使叙事文的结构趋于松散和沉滞。

以上五种叙述运动构成了叙事作品多种多样的节奏。对这些叙述运动的巧妙处理和编排将使文本获得某种特有的风格和意蕴。当今，代之以被路伯克称为“概述与等述”交替的常规叙述节奏，出现了一些新奇的节奏。海明威的《杀人者》就几乎没有叙述者的概述而仅采用了等述的形式，全篇由四个场景构成：亨利的餐馆，厨房，尼克到安德烈森公寓的情形，又回到亨利的餐馆，由此形成了一种独特的戏剧场而式的客观叙述风格。汪曾祺的《大淦记事》主要由静述和概述构成。民风民俗的解说和对人物、事件的简略交待这种一张一弛的节奏促成了汪曾祺小说语言的冲淡风格和散文化的倾向。普鲁斯特的《追忆逝水年华》则是以等述与省略交替的电影化节奏改变了小说的常规。当然，更多的叙事文是这五种叙述运动的交替使用。因此，时限研究是一项十分有意义的工作，它将从理论上揭示作品在节奏上的创新。不仅如此，时限研究将给变幻无穷的叙事文带来某种规范化的希

^① 袁可嘉等选编：《外国现代派作品选》第三册（下），上海文艺出版社，1984年版，第443页。

望。热奈特曾设想，这些叙述运动“在（尚未诞生的）文学史的发展进程的研究中将成为小说速度的标准形式：有点像古典音乐传统在无数可能的演奏速度中分了几个标准乐章，如行板、快板、急板等，它们的连接和交替的关系在近两个世纪中支配了奏鸣曲、交响乐或协奏曲的结构”^①。也许在将来，对时限的研究会使叙述形式步入更抽象的层次。

三、叙述频率

叙述频率研究事件发生的次数与叙述次数的关系，“频率”原是物理学上的一个概念，指单位时间内有规律的运动，这里借用来表示叙事作品中的重复关系。尽管重复这一技巧早已有之，但将“频率”这一概念运用于叙事文研究是热奈特的贡献^②。严格地讲，在叙事作品中，没有两件完全相同的事件，也不可能有完全相同的叙述，正如太阳天天从东方升起绝不会出现两个完全相同的日出一样，这里称为“相同的事件”或“同一事件的重叙”仅基于其相似性，是一种伪重复。

根据故事中事件与叙述的重复关系，叙述频率可分为以下四种类型：

- 1 叙述一次发生一次的事件，
- 2 叙述几次发生几次的事件，
- 3 多次叙述发生一次的事件，
- 4 叙述一次发生多次的事件。

叙述一次发生一次的事件 这是叙述频率中最基本的类型，我们称之为单一性叙述。对于这种司空见惯的类型，这里从略。

^① 热奈特：《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第94页。

^② 参见热奈特《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第113~117页。

叙述几次发生几次的事件 这也属于单一性叙述，因为叙述的次数与事件发生的次数相等。不过，这一类型叙述的是多次发生的相同或相似的事件。《堂·吉珂德》中曾对这一类型作过滑稽的仿效。桑丘讲了一个故事，一位渔夫不得不用一条只能装下一只羊的小船把三百只羊运过河去。桑丘打算把渡河的事情讲三百次，这样就可以与渔夫运羊的次数相等，堂·吉珂德听着听着就不耐烦了。这种重复叙述同样事件的做法确有累赘之嫌，但若运用得恰到好处，则会传达出某种特殊的意蕴。影片《菊豆》中曾三次出现同一首儿歌，第一次是天青和菊豆抱着儿子享受天伦之乐的欢愉时刻，第二次则出于杨老头之口，他借这首儿歌发泄他对天青和菊豆的仇恨，第三次在片末，在通红通红的背景中，这首儿歌再度响起，直到剧终仍不绝于耳。这是改编者的匠心独运，它使影片获得了结构上的呼应和统一，仿佛音乐中的基本动机在主旋律上不断重现一样。

马尔克斯的《百年孤独》大量运用了这一重复类型。小说通过日常琐事的重复性描写，通过布恩地亚家族一代又一代男人、女人的姓名、面貌、性格上的交叉、重复，表达出时间上的永恒的循环往复。这种时间上的轮回尤其表现在吉卜赛人来到马孔多镇的重复上。小说开头，吉卜赛人来马孔多卖艺，用磁铁、望远镜和放大镜当作魔法来骗钱。在作品的后半部，第十七章大雨之后马孔多没落时，“吉卜赛人又来了，他们看到镇子已经破落，而这里的居民完全与世隔绝，所以他们又重新抱着磁铁走家串户……还用巨大的放大镜聚焦阳光”。这一重复沉重地表明马孔多镇一百年来很少进步和变化。吉卜赛人又来到这里，马孔多居民又重复地受骗，一切都周而复始。

多次叙述相同或相似的事件这一重复类型在路东之的不到一千字的小说《!!!!!!》中得到了极端的表现。小说完全是通过反复记录车站旁孩子们的游戏结构而成的：

车站旁有一棵婆婆的老树，
老树下两个孩子做着游戏——

“我们都是木头人，不会说话不会动。一不许笑，二不许动，三不许交头接耳听。看谁的意志最坚定。”

我欣然——这是古老的游戏了。

“我们都是木头人，不会说话不会动。一不许笑，二不许动，三不许交头接耳听。看谁的意志最坚定。”

我哑然——这是一个古老的游戏了！

车不来，孩子依旧做着——

“我们都是木头人，不会说话不会动。一不许笑，二不许动，三不许交头接耳听。看谁的意志最坚定。”

我陶然——这是一个古老的游戏了！！

“我们都是木头人……”

我惘然——这是一个古老的游戏了！！！

车不来，孩子依旧做着——

“我们都是木头人……”

我慨然——这是一个古老的游戏了！！！！

“我们都是木头人……”

我愕然——这是一个古老的游戏了！！！！！！

车依旧不来。孩子也依然做着……

老树下——我已怆然！！！！！！

这篇小说主要运用了一种手法——重复，作品六次出现同一游戏。耐人寻味的是，正是在这反复讲述之中叙述者的情感逐步发生着变化，六个不同色彩的感叹使作品的意蕴层层递进和深化。

多次叙述发生一次的事件 这是一种叙述上的重复。从信息论的角度讲，人们多次讲述以示强调，是为了确保信息的最有效的接受。但叙事学则不然，这种重复旨在通过多次叙述以造成事件的多样性和风格的丰富性，增加阅读的难度，调动读者参与的积极性。这种重复

叙述是叙述频率研究的重点，也是一种具有特殊意义的技巧。

在这种重复叙述中，各类人物由于所处位置不同，观察角度各异，因而对同一事件持有不尽相同甚至互相矛盾的看法，往往形成一种众说纷纭的局面。中世纪的《指环与书》、柯林斯的《月亮宝石》、芥川龙之介的《筱竹丛中》（后改编成电影《罗生门》）乃至我国凌蒙初的《敏襄公元霄失子》都是这一类型的范例。罪犯、受害者或证人从各自的角度提供供词，而其中多有舛误，由此使叙述的真实性、准确性受到怀疑，读者必须通过判断、取舍、综合才能完成阅读。

重复叙述不仅造成事件的扑朔迷离，而且由于叙述语言的因人而异而使一部作品形成不同的文体风格。福克纳是这方面的行家里手。在《押沙龙，押沙龙！》中，亨利杀死异母兄弟波恩这一主要事件在作品中多次提到，而每次因人物的观察角度和身份的不同而在文体上出现程度不同的变化。洛莎小姐叙述此事时充满歇斯底里；康普生先生是用一种冷漠颓唐的调子讲述的；昆丁的叙述带有一种病态的高亢；施里夫则是以一种局外人的眼光看待这件事的。从不同角度叙述同一件事而形成风格迥异的文体可以说是福克纳小说的一个特点。

叙述者或人物对某一事件一再提起也属于重复叙述这一类型，与前而不同的是，多次叙述都来自同一视角。这种重叙往往用于一些特殊的叙述意图，如《嫉妒》中叙述者反复提及那条蜈蚣和它被捏死的情景，《祝福》里的祥林嫂对儿子阿毛的死反复唠叨，这里面的重复构成了一种畸形话语，而作品的特色或人物的心境却正与这种畸形话语密切相关。

叙述一次发生多次的事件 这种重复表现在事件上。这一类型是概述的特殊形式，由于叙述的事件相同或相似，因而它是一种带规律性的综述。

这种综述可体现为用一句话或一段文字囊括一段时间内反复发生

的事件，常用词汇有“每天”、“每年”、“经常”、“总是”等。其次，这种综述也可用于说明某些间隔的规律性的事件，如用“时而……时而……”、“有时……有时……”等连词来分述不同的事件系列。不过，这一类型更多地是表现为等述后的概括，在详细讲述了某些事件之后，叙述者用概述来交待以后发生的类似的事件，以加快叙述的节奏。“五年这样的过去了，在欧也妮父女单调的生活中无事可述，老是些同样的事情，做得像一座老钟那样准确。”^①的确，一个人一生中可能拥有过辉煌，但更多的是平凡的、周而复始的生活。推而广之，综述这一类型可视为时间、季节乃至宇宙运动的某种象征。

叙事时间的研究是一种综合研究。时序、时限、叙述频率这三者之间有着程度不同的联系，闪回中既有等述，也有概述，而概述又与具有重复性质的综述相关，因此，在研究叙事时间时需要全面考察叙述时间与故事时间之间的各种关系。

我们相信，叙事时间的研究将有助于人们从理论上和创作实践上更深入地理解叙事文的叙述方式，在正视和驾驭叙事文的时间因素中获得处理叙述时间的自由。人们将会更为自主地控制、调整叙述时间与故事时间的关系，巧妙地利用双重时间的差异，在曲解、破坏故事时间的同时塑造新的时间形式。

第五节 话语模式

话语模式研究叙述与人物语言的关系，即叙事文中人物语言的表达方式。这里所说的人物语言不仅指叙事文中人物自身的讲话和思想，也包括由叙述者转述的人物的讲话和思想。

根据人物语言与叙述者的关系，有以下四种话语模式：

^① 巴尔扎克著，傅雷译：《欧也妮·葛朗台》，人民文学出版社，1978年版，第159页。

1. 直接引语 由引导词引导并用引号标出的人物对话和独白^①。例如，

他说：“我打算明天上街买东西。”

或 他想：“我应该帮助她。”

2. 自由直接引语 省掉引导词和引号的人物对话和内心独白。例如，

我打算明天上街买东西。

或 我应该帮助她。

3. 间接引语 叙述者以第三人称明确报告人物语言和内心活动。例如，

他说他打算明天上街买东西。

或 他感到应该帮助她。

4. 自由间接引语 叙述者省掉引导词以第三人称模仿人物语言和内心活动。例如，

他打算明天上街买东西。

或 他应该帮助她。

这四种话语模式构成了叙事文中人物语言的千姿百态。对我们的研究将有助于我们更好地把握人物语言的性质，尤其是对自由直接引语和自由间接引语这些我国读者不太熟悉的语言的探索和阐发，将使我们对人物语言的认识更为深入和丰富。

一、直接引语与间接引语

直接引语是人物语言的实录，它“被认为是人物说出来的话的本来面目”^②，一般用引号将其与叙述者的话语分开。在叙事

① 在我国古代作品中，直接引语无引号，但必须有引导词。现代作品中亦有这种现象。

② 热奈特：《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第170页。

文中，直接引语一方面作为被表现的对象，隶属于叙述者的话语之下，另一方面它又显示其一定的独立性，具有形成和区别人物性格的作用。

直接引语主要包括人物对话和独白。

人物对话是直接引语中最常见的形式，它直接展示了人物之间的种种关系：亲昵、敌视、论争、讥讽等等。所有的人物对话大致可分为两种类型。一种是交流型，即通过闲聊、辩论等方式达到人物之间的互相了解和对故事、对世界的逐步认识。这种对话的言辞大都具有明确的含意，人物在对话中获得共识。另一种为含混型，即人物的话语包含着多重意义或可作各种各样的理解，人物在对话中未达到真正的交流。在奥斯丁的《傲慢与偏见》中，威廉爵士请达西与伊丽莎白跳舞，而伊丽莎白却说：“达西先生太客气了。”这句话从表面上看是一种恭维，而深处却似乎是伊丽莎白对达西所摆出的“庄重”架式的嘲讽，读者也许从这句话中可以看出伊丽莎白的偏见，而此时的威廉爵士并未悟出伊丽莎白这句话的真正含意。这里对话虽在进行，但人物之间却未沟通。通常所说的“话中有话”、“弦外有音”、“答非所问”、“旁敲侧击”等都属于含混型话语。

独白，顾名思义，指单一人物的话语。独白又可分戏剧独白和自白。戏剧独白指人物与臆想中的他人的对话，或者说，人物的表白、申述是说给某个人听的或写给某个人看的。在陀思妥耶夫斯基的作品中，这种戏剧独白成为他的一种语言风格。“主人公们最为重要的一些自白式的自我表述，无处不贯穿着他们对于他人语言的紧张揣测，要考虑到他人对达种自我表述会说什么，对这自白会有何反应。”^① 请看他的书信体小说《穷人》中的一

^① 巴赫金著，白春仁、顾亚玲译：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988年版，第282页。

段表白：

我住在厨房里，或者换个说法就会准确得多：挨着厨房有一个小间（我得告诉您，我们的厨房可是一间干净、光线充足的上好房子），屋子不大，就那么一个不起眼的小窝……也就是说，或者更准确点说，厨房是一间有三个窗户的大房间，我把这厨房横着隔了一块墙板，这样就像又多了个房间，一个额外的房间。这屋子挺宽敞舒适，还有一个窗户，什么都齐全，总而言之，一切都很舒适。喏，这就是我的小窝。可是，亲爱的，您可别以为这里有什么别的原因，还有什么没说出来的意思：嘿，住的是厨房！是啊，我确实就住在这间厨房的隔板后面，但这没什么不好的；我一个人单独生活，自己不声不响地、安安静静地过日子。我在屋里放了一张床、一张桌子、一个五屉柜、两把椅子，还挂了一张圣像。确实，有比这更好的住处，也许还好得多，可是最重要的是要方便，要知道我这样完全是为了方便，您别以为这是为了什么别的缘故。

这里主人公的表白是围绕“别人会怎么看”展开的，杰符什金反复说明他所居住的厨房的条件是希望消除缺席的小瓦莲卡的顾虑，同时也是极力维护自己的“自尊心”。

自白指人物与自身对话，将自己的感受、看法和判断说给自己听。托尔斯泰作品中的安娜和聂赫留朵夫对自身行为的审视就是这种自白的形式。他们不是向别人也不是向观众讲话，而是在沉思默想，自言自语。这种自白虽不乏主观意象，但由于有叙述者的暗中操纵，仍是一种有条理的、思维清楚与结构严密的话语。自白这种方式还常常用于表现人物自身的对立，说话者将另一个自我当作“你”来欣赏，嘲弄，或折磨，显示出说话的“我”与听话的“我”之间的分裂。莎士比亚笔下的哈姆莱特的独白可视为这类自白的先驱和范例，当今“我是谁”的追问已成

为小说的常见主题。

间接引语是叙述者转述的人物话语和思想，“对话的‘内容’被保留下来，但在语法形式上却变成小说叙述者的讲述”^①。在间接引语中，叙述者往往把自己的主体意识置入人物语言之中，用自己的风格对人物语言加以解释和改造，因此，间接引语是一种特殊的叙述者话语。

间接引语与直接引语在语法上区别比较明显。这种区别首先表现在标点符号上。直接引语一般有引号，间接引语没有引号。其次是话语中人称的区别，在表达人物语言时，直接引语用第一人称，间接引语用第三人称。此外，英语有时态上的差异，中文的时态由语言自身标明。从叙事的角度看，直接引语与间接引语的根本区别在于叙述方式即讲话的承担者不同。直接引语是人物自己说话，间接引语则是叙述者在讲话，人物的语言由叙述者报告。而正是这一区别使直接引语与间接引语在叙述上出现了质的分野。

作为转述语言的间接引语，它可以比较完整地转述原话，基本“保存”或“再现”原话的意义。例如，她说：“我今天必须走。”与她说她今天必须走，这两种表达方式在语义上未发生多大变化。但在更多的情况下，叙述者在转述人物语言时会融入叙述者的理解，对人物原话有所精简、调整，表现出叙述者对人物语言的控制。然而，无论是保存原意还是有所增删，间接引语在转述直接引语时都必然会出现语气或风格上的变异。正如施皮策所说：“‘他人’的话经我们的嘴说出来，听起来总像是异物，时常带着讥刺、夸张、挖苦的语调。”^②叙述者正是通过对人物

① 托多洛夫：《文学作品分析》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第61页。

② 转引自巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，白春仁、顾亚玲译，三联书店，1988年版，第267~268页。

语言的编排使之服务于自己的目的。

这里，我们不妨将直接引语与间接引语的优劣作一比较。直接引语更接近人物，它在引导词和引号的规定下复现出人物实际使用的语言，不过这种忠实性又不可避免地会使直接引语受制于人物语言和特定场合。间接引语给了叙述者以较大的灵活性，但它毕竟与人物有一定距离，不是人物“切切实实”说出来的话语，不能作为人物原话的凭据，并且也失去了人物原话的生动性。为了弥补人物语言表达上的种种不足，人们创造了一些新的表达形式。

二、自由直接引语

自由直接引语指不加提示的人物对话和内心独白，其语法特征是去掉引导词和引号，以第一人称讲述，叙述特征为抹去叙述者声音，由人物自身说话，在时间、位置、语气、意识等方面均与人物一致。

自由直接引语在用于人物对话时其特征表现得最为明显。请看《喧哗与骚动》“昆丁部分”中昆丁与凯蒂的丈夫赫伯特的一段对话：

我是不会抽烟的

既然如此我也就不便勉强了不过这种雪茄烟草挺不错的一百支要二十五块钱呢这还是批发价格在哈瓦那有熟人是啊我想学校里准是有了不少的变化我老是许愿说一定去看看可总是怎么也抽不出时间十年来我一直在拼命奋斗我离不开银行在学校的时候有人出于旧习惯做了些学生认为是大逆不道的事你明白吗告诉我哈佛有什么消息

我是不会告诉父亲和母亲的如果你想说的就是这一点

不会告诉不会告诉哦这可是你说的是不是你知道吗我才不在乎你说还是不说呢明白吗出了这样的事够倒霉的不这到底不是什么刑事罪我不是头一个也不是末一个干这样的事的

人我只不过是运气不佳罢了你可能比我运气好^①

这段人物对话没有标点，也没有任何提示性词汇，近乎一种录音记录，读者需仔细分辨才能把握这段对话的内容。赫伯特担心他过去在哈佛考试舞弊的不轨行为被昆丁告诉了岳父岳母，昆丁表示不管此事，赫伯特摊牌并作了一番自我辩解。

自由直接引语除用于人物对话外，同时也是表现人物意识活动的理想的话语模式。自由直接引语不一定遵循严格的语法规范和逻辑规则，不需要叙述者的引导和解释，它可以及时捕捉人物飘忽不定的观念和思想，再现连续不断的意识之流。这里，我们将直接引语的内心独白与用自由直接引语表达的意识活动作一比较。

《红与黑》中的于连接到木尔侯爵的女儿玛特尔小姐的情书，约他深夜一点到小姐房间幽会，这封信使于连坐立不安，时而兴奋，时而怀疑：

“但是，假设我拒绝了，以后我必定会轻蔑我自己！在我整个的一生里，这种怯懦成了我自卑的主题，这样的自卑必是我难熬的痛苦……”

……

“如果这不是一个陷害的勾当，她是为了我表现一个怎样大的疯狂呢？如果这是一个迷人的骗局，见鬼，先生们，且看我来更严重地回答这个玩笑，而且我必定这样做。”^②

再看乔伊斯《尤利西斯》最后一章女主人公毛莱的一段著名的内心独白：

① 福克纳著，李文俊译：《喧哗与骚动》，上海译文出版社，1984年版，第123页。

② 司汤达著，罗玉君译：《红与黑》，上海译文出版社，1980年版，第449页。

一刻钟以后在这个早得很的时刻中国人刚起身梳理他们的发辫了很快修女们又该打起早祷的钟声来了她们倒不会有人打扰她们的睡眠除了一两个晚间还做祷告的古怪牧师以外隔壁那个闹钟鸡一叫起来就会大闹起来试试看我还睡不睡得着一二三四五他们创造出来的像星星一样的花朵龙巴街上的糊墙纸要好看得多他给我的裙子也是那个样子。

显然，这两段意识活动无论在语法上还是思维逻辑上都有很大的差异。前者有明确的标点和完整的句子，清晰地表现了那位年轻人的精明；后者未加任何提示，任凭人物的意识天马行空，而这正是省去叙述者引导的自由直接引语的用武之地，人物的思维转换在这种话语模式中不需要任何过渡。

顺便谈及的是，毛莱的这段内心独白尽管含混、跳跃，但在这看似无序之中也存在着有序。如果我们进一步深入到人物意识中，就可以体会到人物正处于睡意朦胧的恍惚状态。她想到离起床时间还早，于是联想到习惯于早起梳理发辫的中国人；又联想到早祷的钟声和隔壁那个使她心烦的闹钟；她想到离起床时间还“早”，就试着数数使自己入睡，由“一二三四五”联想到像星星一样的花朵；又联想到龙巴街旧居墙上糊墙纸的图案和丈夫送给她的裙子上的类似的花。这一段前半部分是邻近联想，数数后则是类比联想，这些联想又通过“早”这个概念贯穿起来。因此，这段自由直接引语，更广泛地说，乃至意识流作品虽是人物思想、印象的随机排列，但这种自由组合并不等于杂乱无章，它有着自身的联想规律，一个意象、一种声音或一件物品构成了思维转换的契机。

鉴于自由直接引语在表达上的灵活和自由，因而它备受现代作家的青睐，人们常用它来表现人物不着边际的漫谈和复杂隐秘的内心世界。有些第一人称的意识流作品几乎全篇都是自由直接引语。自由直接引语也可用于第三人称叙事文中的人物独白和意

识活动，它不用引导词和引号，仅靠语气和意义从上下文中独立出来。

与直接引语和间接引语相比，自由直接引语对读者有更高的要求。在直接引语和间接引语中，读者大多依赖叙述者的介绍和解释，而在自由直接引语中，叙述者隐匿了，只剩下人物的声音，因而需要读者自己去判断、解释和重建。

三、自由间接引语

自由间接引语是一种以第三人称从人物的视角叙述人物的语言、感受、思想的话语模式。它呈现的是客观叙述的形式，表现为叙述者的描述，但在读者心中唤起的是人物的声音、动作和心境。

自由间接引语是一种十分特殊的话语模式。为了对这一陌生的语言技巧有一个初步了解，有必要对它的历史作一番回顾。

自由间接引语在理论上正式命名是1912年^①，由瑞士语言学家查理·巴利（Charles Bally）提出。查理·巴利是索绪尔的学生，当时为日内瓦大学讲师。在他之前，自19世纪以来，欧洲许多古典作家如歌德、奥斯丁、狄更斯、福楼拜、左拉、陀思妥耶夫斯基等在创作中都已开始比较自觉地运用这种介于叙述者与人物之间的新的话语模式，西方理论界也有人注意到这种直接引语与间接引语的“特殊融合”，但直到巴利才赋予它明确的名称，把它作为一种独立的、有意义的文体形式加以研究。他认为在这种文体形式中，叙述者尽管整体上保留了叙述者的语气，不采用戏剧性的讲话方式，但是在表达某个人物的话语和思想时，却将自己置于人物的经历之中，在时间和位置上接受了人物的视角。在他之后，德国学者纷纷著文研究这一现象。洛克（Lorck）认

^① 1912年也是作家和批评家发现视角结构原则并作理论阐述的年份。

为，自由间接引语就是作者将自己想象为人物，是一种经验语言。L·施皮策（L·Spitzer）说得更简单，他将自由间接引语定义为模仿与被模仿，即叙述者对人物的模仿。20世纪以来，随着人们运用这一语言技巧的范围扩大和复杂化，自由间接引语已成为西方语言学家和叙事学家十分关注的话语模式。在我国，这一技巧在晚清小说中已出现萌芽，如吴沃尧在《恨海》中对棣华思绪的描述^①，尽管作者本人也许没有明确地意识到。当今文坛上越来越多的作家和评论家开始注意到这一话语模式，并将它视为一种新型的、富有表现力的叙述技巧。

自由间接引语在语法上的特征比较明显，即叙述者省掉引导词以第三人称模仿人物对话和内心独白。但仅此还不能显示它的优势，我们必须进一步认识它在叙述上的特征，才能把握它的实质。而自由间接引语的叙述上的特征是与直接引语、间接引语、自由直接引语相比较而显示出来的。

自由间接引语具有直接引语的某些特点，如它采用的是人物的视角、语言乃至语气，但是它远比直接引语灵活。自由间接引语可以不受人物话语的限制，自由地驾驭人物的语言。在语言的组织安排即语序上，叙述者既可以采纳人物的观点，按照一定的逻辑顺序组织词汇，也可以随着人物的视角对词句加以自由组合。这种选择和组合人物词汇的权力是直接引语不可能拥有的。这一点在表现人物意识中含混、非理性的成分时尤为明显，以陀思妥耶夫斯基的《白痴》第二部第五节为例。这一节主要叙述公爵癫痫病发作前的思维活动，其中大部分叙述采用了自由间接引语的模式，即用第三人称叙述人物的感受。公爵一会儿想到橱窗里一件注目的商品，一会儿想到列别杰夫家的外甥，似乎那个外

^① 参见 M·D·维林吉诺娃《世纪转折时期的中国小说》，胡亚敏、张云译，华中师范大学出版社，1990年版，第185～187页。

甥与凶手有关，一会儿又想到追逐的情人，并总感到有一双眼睛在盯着他。人物的各种印象、联想、回忆、刺激不加提示地交织在一起，整个叙述显得混乱而又急促。对于这种情况，直接引语很难充分表达。虽然直接引语经常被用来表现人物的内心独白，但它要受到句法结构的限制，不仅太多的引导词和引号会使整个行文显得拖沓，而且要如实记录这种混乱的思维轨迹几乎是不可能的。自由间接引语则具有这种可能性，因为它既可以处于公爵的位置，又没有句法上的引导词、引号这类限制，并且它不一定非拘泥于人物语言不可，自由间接引语赋予了叙述者自由地表达人物语言的权力。因此，自由间接引语的这种灵活性和不规范性是用于第三人称叙事文中表述不明晰的意识活动的一种理想的模式。不仅如此，自由间接引语还给读者一种可靠感，因为它呈现的是叙述者的叙述，而不像直接引语那样标明是故事中人物的观点。

自由间接引语也具有间接引语的某些特点，因为它毕竟是叙述者的报告。但它与间接引语相比，又似乎更接近人物的话语和意识，因为它在时间和位置上都接受了人物的视角，在表达人物的语言、印象、联想时具有人物的生动性和主观随意性。请看《包法利夫人》中对爱玛想象中的私奔的叙述：

爱玛没有睡，也就是装睡；他（指丈夫查理）躺在旁边，昏昏沉沉，她却醒过来，做别的梦。

她乘了驿车，四匹马放开蹄子，驰向新国度，已经有一星期了；他们到了那边，不再回来。他们走呀走的，交起胳膊，不言不语。他们站在山头，常常意想不到，望见一座壮丽的大城，有圆顶，有桥，有船，有柠檬林和白大理石教堂，教堂的尖钟楼有鸛巢。大石板地，他们只好步行；妇女穿着红束腰，举起地上的花一把一把献给你。他们听见钟响、骡鸣、六弦琴低吟、泉水淙淙；白雕像笑微微立在喷泉

底下，脚边摆着成堆的水果，摆的金字塔似的，水花溅上去，个个新鲜。随后，有一天黄昏，他们来到一个渔村，沿着峭壁茅屋，在风地晾着一些棕色鱼网。他们就在这里待下来，在海边港湾深处，住一所平顶矮房，一棵棵桐树横在矮房上空。他们驾着划子游荡，躺在吊床上摇摆。生活又方便，又宽裕，就像他们的绸缎衣服一样，同时又暖和，又皎洁，就像他们观赏的温馨的星夜一样。^①

这段叙述用的是第三人称，但叙述显然是随着爱玛的思路进行，整个话语洋溢着爱玛的幻想和愉悦。若这段话完全从叙述者的角度叙述的话，就会出现某种程度的隔膜，很难身临其境地表现人物想象世界的生气和活力。拿破仑第三帝国的检查官曾指控福楼拜用小说引诱读者犯罪，并将作者传讯到法庭，其实这些话语并不是作者的声音，而是叙述者站在人物的位置上表述的人物的心情，是自由间接引语。当然，这是拿破仑第三帝国的官吏们难以理解的。可以说，与间接引语相比，自由间接引语更具叙述的生动性和逼真性。正是在这个意义上，德国学者勒奇（Lerch）在分析小说发展趋势时指出，自由间接引语是小说由作家操纵的描述型、推论型向现代的戏剧型、心理型转化的标志之一。

自由间接引语在叙述上最基本的特征是它包容了叙述者和人物，是两种声音的并存，换句话说，叙述者与人物的融合是自由间接引语这一模式的实质。自由直接引语与自由间接引语的区别也正在于此。在自由直接引语中，叙述者销声匿迹，人物取而代之，而在自由间接引语中，叙述者承担了人物的话语，或者说人物通过叙述者之口讲话，两个主体溶为一体。

自由间接引语中的两种声音在运用中会出现不同程度的交融

^① 福楼拜著，李健吾译：《包法利夫人》，人民文学出版社，1979年版，第193页。

和对抗，这是值得体味的。有时，双重声音达到浑然一体的程度，要分辨它们几乎十分困难。伍尔芙的《达罗卫夫人》的开头就是这两种声音和谐的一个极好例子：

达罗卫夫人讲她要自己去买花，因为露西十分忙碌，要脱开门户的铰链，朗布梅尔迈耶还要派人来。^①

在这段话中，叙述者与人物非常接近，“露西十分忙碌”这句话既可以理解为叙述者的观察，“亲爱的读者，你看，露西十分忙碌”。也可以视为达罗卫夫人的想法，“露西十分忙碌；我得自己去买花”。这两种可能都包容在这个句子中，叙述者与人物基本趋于一致。有时，这两种声音在话语中也并不是完全平衡的，或更接近人物，或更偏重于叙述者。在奥斯丁的作品中，自由间接引语里往往熔铸了更多的叙述者的理解，字里行间表现出叙述者居高临下的姿态。尤其需要注意的是，这两种声音有时会出现不和谐的成分，叙述者与人物之间产生距离和差异。请看狄更斯的《荒凉山庄》第十一章中一位叫派珀尔太太的人在验尸官面前的证词：

她常常碰见原告，觉得他的样子很凶，因此不能让他随便接近一些胆小的孩子（如果对她的话有怀疑，她希望能够把佩金斯太太传上来，因为佩金斯太太就在这儿，佩金斯太太一定能够替她丈夫、她本人和她的家庭作保）。她曾经看见原告被孩子们捉弄而感到为难；因为孩子总归是孩子，特别是那些淘气的孩子，你总不能指望他们都是玛土撒拉，你们当初做孩子的时候，也不是玛土撒拉啊。由于这个，也由于他那黑黑的胸膛，她常在梦中看见他从口袋里掏出一把鹅嘴锄，把姜尼的脑袋劈成两半；可是这孩子也不知好歹，老

^① 袁可嘉等选编：《外国现代派作品选》第二册（上），上海文艺出版社，1981年版，第80页。

是跟着他屁股后嚷嚷。不过，她倒是没有见过原告掏出鹅嘴锄或其他武器。^①

这段人物证词使用的是第三人称，它一方面产生了直接引语的效果，我们仿佛听到派珀尔太太的口述，另一方面在人称上又印有叙述者的痕迹，是叙述者对人物的学舌。叙述者通过编排人物的话语巧妙而又顽强地露出了讽刺的锋芒，这两种声音的差异使这段话较直接引语更具幽默感。

一般来讲，自由间接引语中叙述者的声音和人物的声音之间会存在着或大或小的距离，绝对等同是不可能的。叙述者往往会在呈现人物的话语、情感、思维时通过概括、扩展和编排以达到自己的目的。然而，无论叙述者的声音与人物的声音是和谐，还是各有侧重或出现差异，这两种声音在自由间接引语中并存是毋庸置疑的。

自由间接引语在叙事文中的分布有多种情况，或记录人物的话语，或叙述一个较长的独白，或夹在直接引语与间接引语之间，或散见于叙述句于之中。鉴于自由间接引语意在模糊叙述者与人物话语的界限，因此如何分辨自由间接引语，是我们应正视的又一问题。

自由间接引语的实现在很大程度上是与视角连在一起的，故确定自由间接引语的重要依据之一是视角，即判断叙述者是否站在人物的位置上叙述故事。自由间接引语主要表现在非聚焦型作品中，因为只有这种视角类型才使叙述者有机会与各种人物站在一起，通过人物的眼睛、感受来描述故事。前面提到的包法利夫人想象中的私奔那段文字就是叙述者站在人物的角度叙述的，感受到叙述者与人物处于同一视角位置就能体会出这一话语模式。

^① 狄更斯著，黄邦杰等译：《荒凉山庄》，上海译文出版社，1979年版，第194页。

同时，自由间接引语的确定还要参看上下文的语言环境。譬如对《荒凉山庄》中派珀尔太太的证词的理解，就需要了解当时的情景，知道这是人物在回答验尸官的问讯，由此才能更好地把握这一证词的语言特征。脱离上下文的语言环境是很难判断这一语言技巧的。从某种意义上讲，认识自由间接引语还有赖于读者的直觉，完全从理论上解释它的运用是困难的，因为各种叙述技巧的影响往往在一部作品中同时存在。

总之，自由间接引语是一种介于直接引语与间接引语之间的话语模式，它最重要的特征是包容了叙述者和人物两种声音。学习和借鉴自由间接引语这一话语模式，充分发掘其叙述上的各种功能，无疑会丰富叙事文的表现力，并带来叙事文体上的变化和革新。

第六节 非叙事性话语

非叙事性话语指叙述者（或叙述者通过事件、人物和环境）对故事的理解和评价，又称评论。它表达的是叙述者的意识和倾向。非叙事话语与叙事话语、人物话语既有区别又有联系，非叙事话语主要体现为叙述者的观念和声音，叙事话语和人物话语则侧重于事件的叙述和人物语言的表达。同时，这三者又密切相关，非叙事性话语除直接表达叙述者的看法外，也渗透到叙事话语和人物话语之中，通过对事件、人物的描述顽强地表现出叙述者的存在。至于作为人物的叙述者，他所表达的思想和意识本身就是一种评论。

亨利·詹姆斯曾要求，小说艺术最好通过人物的语言和行动来表述，作者的说明应该压缩到最低限度^①。一些现代小说家和

^① 詹姆斯所说的“作者的说明”实际上指的是叙述者的议论，因为作者无法直接进入叙述。

批评家也主张，小说应客观地“显示”故事中发生的一切，摒弃主观说教和说三道四的评头品足，否则，会破坏叙事作品的艺术性。然而，我们必须面对这样一个事实：叙事作品中必然至少有一个叙述者，因而不可避免地有叙述者的声音存在。在叙事作品中，叙述者是故事材料的提供者、组织者、表达者和担保人。他可以对故事加以安排、分析、修辞乃至制造反讽，当然他也可以对事件作追踪式的客观记录和报道。不过，那些声称不流露个人感情的作家其实是以更含蓄的手法表达他们的情感，因为选择本身就是判断。简言之，叙述者可以采用公开或隐蔽的方式表现自己的存在，但他不可能完全沉默。正如布斯所说，他“可以在一定程度上选择他的伪装，但是他永远不能选择消失不见”^①。

一 公开的评论

公开的评论指叙述者直接出面，用自己的声音述说对故事的理解和对人生的看法，告诉读者如何看待故事中的人物和事件，如何领悟作品的意义。公开的评论包括解释和议论，这两种话语都体现了叙述者对故事的超越，不过，解释主要围绕故事本身，是对故事的阐发，议论侧重于表达叙述者的倾向，是叙述者主体意识的发挥。

（一）解释

解释的任务是告诉读者一些以其他方式难以得知和理解的事实，以便使他们更全面清楚地了解事件的真相和意义。这些事件往往无法自然地出自某一人物的感受，需要由叙述者加以说明、补充和修正。解释有多种方式。

介绍 由叙述者概述故事的基本情况，如时代背景、人物身份、故事梗概和结局等。介绍这种表达方式显示了叙述者控制故

^① 布斯著，华明等译：《小说修辞学》，北京大学出版社，1987年版，第23页。

事的能力，它加快了叙述节奏，并能给人以确定的信息。

《三国演义》第一回开篇文字就是背景介绍：

话说天下大势，分久必合，合久必分：周末七国分争，并入于秦；及秦灭之后，楚、汉分争又并入于汉；汉朝自高祖斩白蛇而起义，一统天下；后来光武中兴，传至献帝，遂分为三国。推其乱之由，殆始于桓、灵二帝。桓帝禁锢善类，崇信宦官。及桓帝崩，灵帝即位，大将军窦武、太傅陈蕃，共相辅佐；时有宦官曹节等弄权，窦武、陈蕃谋诛之，机事不密，反为所害。中涓自此愈横。

这段历史性的综述要言不烦地说明了故事发生的特定环境。而这种纵贯数百年的气魄和洞若观火的视野则非这位具有史家风度的叙述者莫属。这种在开篇介绍历史背景的做法是我国章回小说、西方现实主义小说的共同特点。

在人物介绍中，叙述者可采用直言判断的方式评说人物，有时甚至可以用一段短文对人物的过去和现在作出述评。

（瑶琴）自小生得清秀，更且资性聪明。七岁上，送到村学中读书，日诵千言。十岁时，便能吟诗作赋。……到十二岁，琴棋书画，无所不送，若提起女工一事，飞针走线，出人意表。此乃天生伶俐，非教习之所能也。^①

这是我国话本小说《卖油郎独占花魁》中对花魁娘子身世的一段介绍。这种在人物还未行动前的介绍奠定了人物的基本形象，读者将在后来的情节发展中以此为参照点，把握人物的行动特征。

分析 由叙述者出面分析事件的缘由，人物的行动、心理及人物之间的关系等。如果说介绍是一种鸟瞰的话，那么分析就是一种细察，是对故事中的具体事件、具体人物的条分缕析。

^① 《古代白话短篇小说选》（下），上海古籍出版社，1979年版，第456页。

俗话说：“当局者迷，旁观者清”，叙述者在分析时就处于这种旁观者的位置，他能够清醒地看出事态发展的根由和人物之间的复杂关系，并作出合理的解释和判断。刘心武的《5·19 长镜头》中对“5·19 事件”诱发原因的分析（参见本书第 49 页）就是叙述者以一个清醒的旁观者身份表述的。在这部纪实小说中，叙述者感到对事件发生的诸种原因的揭示仅靠形象的描述难以奏效，而拘于其间的人物又不能明察，故打断叙述作了一番淋漓尽致的剖析。罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》中也不乏其例。约翰·克利斯朵夫是个有才气的作曲家，同时他又十分孤独。叙述者对这一症结作过多次阐述和分析，这里仅摘录一段：

他可以毫不费力的得到别的艺术家的钦佩，只消他也钦佩他们。有些竟可以先来钦佩他，唯一的条件是大家有来有往。他们把恭维这回事看做放债一样，到了必要的时候可以向他们的债务人，受过他们恭维的人，要求偿还。那是很安全的投资。——但放给克利斯朵夫的款子可变成了倒账。他非但分文不还，还没皮没脸的把恭维过他作品的人的作品认为平庸简陋。这样，他们嘴里不说，心里怀着怨恨，决意一有机会便如法炮制，回敬他一下。^①

巴黎的商业氛围和人们那种市侩与媚俗的风气，容不得约翰·克利斯朵夫的孤傲和锋芒毕露，因而他处处受到敌视。

这种分析文字使叙述者处于知情人的位置，缩短了他与读者的距离。叙述者在帮助读者进一步认识事件的原因和本质的同时，也赢得了读者的信任。

修正 由叙述者纠正被人物、叙述接受者曲解的部分。

在叙事作品中，由于人物的轻信、无知、精神上的病态或其

^① 罗曼·罗兰著，傅雷译：《约翰·克利斯朵夫》，人民文学出版社，1980 年版，第 432～433 页。

他原因，对某些现象缺乏正确的认识，因而说明事件真相的责任由叙述者担负。在梁晓声的《雪城》中，我们看到了这样一个场面。当徐淑芳准备做王志松的妻子以补偿良心上的债务时，王志松问她，“你是真心这么决定的？”徐淑芳回答说，“我是凭良心这样决定的。”王志松感到一阵喜悦。叙述者却忍不住插进了一段话：

男人啊男人，他们对女人的理解有时是那么深刻，深刻得远远超过了女人们本身所可能具有的深度。他们对女人的理解有时又是那么肤浅，肤浅得像一年级的小学生对“女人”两个字的理解一样。他竟没有听出来，她的回答，和他的问话之间，隔着怎样的一道塍壕。真心与良心，这是两个星系。前者中旋转着的是普遍的人性的行星，后者中旋转着的是普遍的道德的行星。

这里叙述者的话语具有一种权威性，他在纠正人物的误解时也显示了自身的高明。

修正也可用于对叙述接受者先入之见的否定，叙述者希望“亲爱的读者”“列位”“看官”不要误解故事情节和主人公的品质，以保证故事接受上的准确。“我仅请求读者不要匆忙嘲笑我的年轻主人公的纯洁心肠。我并不是由于他的年轻、他在学业上取得的小小进步，或什么类似原因，而要来为他辩护，或证明他天真的信仰是正当的。相反，我必须声明，我真正尊重的是他的心灵的品质。”^①

解释一般由运用非聚焦型视角的叙述者担任，因为只有这种高踞于人物之上、可以灵活移动视角的叙述者才可能洞察故事的来龙去脉，掌握人们不易觉察的真相，固定聚焦的叙述者是不可

^① 陀思妥耶夫斯基著，华明等译：《卡拉玛卓夫兄弟》，转引自布斯《小说修辞学》，北京大学出版社，1987年版，第207页。

能做到这一点的。

（二）议论

议论指叙述者发表的各种见解和看法。它的目的不仅仅在于帮助读者了解情节和人物，还在于努力使叙述接受者和读者同意他的看法，在作品的价值观上获得某种共识。这里，我们强调的是议论在叙事文中的功用，对作品中价值判断上的是与非不作评价。议论有以下几种形式：

指点 这是对叙述形式的挑明。为什么写这部作品，如何构思、编排等是指点的任务。指点突出了叙事文的虚构特征，它一般由自我意识的叙述者担任。

指点常用于篇首或篇末以说明写作宗旨，帮助人们更好地理解作品形成的根由。如《红楼梦》第一回写道：“此开卷第一回也。作者自云曾历过一番梦幻之后，故将真事隐去，而借‘通灵’说此《石头记》一书也；……但书中所记何事何人？——自己又云：‘今风尘碌碌，一事无成，忽念及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识皆出我之上；我堂堂须眉，诚不若彼裙钗……当此时……编述一集，以告天下。”这里，作者借助叙述者的议论表示写作的动机出自对几个女子的怀念和敬重，这一指点对我们理解《红楼梦》的主旨有重要参考价值。当然，《红楼梦》主旨的开掘随着时代的变迁不断发生着变化，那已属于阅读史的研究了。莫言的《红高粱》则在篇末附上一段指点叙述，表明这篇小说是献给高密乡的父老乡亲的：“谨以此文召唤那些游荡在我的故乡无边无际的通红的高粱地里的英魂和冤魂。”《红高粱》中所涌动的正是这种对故乡、对祖先的崇敬之情。指点这种形式较为普遍，我们在菲尔丁、巴尔扎克、鲁迅的作品中都可找到。

指点也常出现在一些作品的叙述过程中。自我意识的叙述者可以在任一地方停下来，插入一段有关编排匠心或构思过程的指点，以提醒叙述接受者这是叙述者在讲故事。这种指点早在斯特

恩的《特里斯特拉姆·香迪》一书中就已有极端的表现，写作的艰苦过程和他与叙述接受者的交流占了该作品相当大的篇幅。在狄更斯的小说中也经常发现这样的议论：“故事进行到这里，需要我们把桑普森·布拉斯先生家里的一些细节了解一下，如果不在目前叙述，以后就不大容易有更方便的机会了。”^① 类似这样的指点曾一度受到人们的指责，有趣的是这种现象在当今又有了新的发展。当代美国作家巴思在他的实验作品《迷失在开心馆中》就穿插了不少有关构思和写作方法之类的叙述，并以此破坏读者的幻觉感。“一种可能采用的结尾是让安布罗斯在黑暗里碰上另一个迷路的人。他们会把才智合在一起，跟开心馆较量，像尤利西斯般努力克服一个障碍又一个障碍，互相帮助，互相鼓励。或是一个姑娘。等他们终于找到出口的时候，他们会是最亲密的朋友，会是情侣，如果是姑娘的话。”^②

抒发 指叙述者明确表达自己对故事中人物、事件的情感和倾向。抒发是公开评论的一个重要方面，也是干预叙述者的标志之一。

晚清小说中的叙述者大多比较直露地表达自己的观点。请看：

看著金月兰这般样子，你想这班馆人何等狠心那般辣手，那里还有什么天良。所以堂子里的馆人，万万娶他不得。这些说话，都是在下阅历有得之言，并不是信口开河。^③

① 狄更斯著，许君远译：《老古玩店》，上海译文出版社，1980年版，第300页。

② 《外国现代派作品选》第二册（下），上海文艺出版社，1984年版，第724页。

③ 张春帆：《九尾龟》，荆楚书社，1989年版，第443页。

在鲁迅的《孤独者》中，我们看到一种深沉浓烈的情感：

我快步走着，仿佛要从一种沉重的东西中冲出，但是不能够。耳朵中有什么挣扎着，久之，久之，终于挣扎出来了，隐约像是长嗥，像一匹受伤的狼，当深夜在旷野中嗥叫，惨伤里夹杂着愤怒和悲哀。^①

在叙事文中，尤其是在一些叙述者的主体意识较强的作品中，叙述者表露自己情感的方式是多种多样的，他们或激越奔放，或诙谐调侃，或沉重悲哀，但其根本目的都在于达到对叙述接受者和读者的感染和控制，使他们集合在叙述者的统一意识之下。

揭示 这是叙述者对人生、社会的探讨和看法，它往往超越作品的范围而具有普遍意义。

揭示有时指叙述者道出的一种常识，即社会公认的价值标准。如话本小说中出现的“自古道有志者事竟成”、“江山易改，本性难移”等“朴素的真理”；有时则表现为叙述者对人生意义的发现和创造：“希望是本无所谓有，无所谓无的。这正如地上的路；其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路。”^② 由于揭示体现了叙述者乃至作者有关伦理、道德、社会、哲学的思考，因而它具有指导人生的功用。在柳青《创业史》中，有这样一段话：“人生的道路虽然漫长，但紧要处常常只有几步，特别是当人年轻的时候。”^③ 这段话对年轻人极有启发，在关键时刻总要反复品味。福尔斯的《法国中尉的女人》的结尾则表现出受到挫折后的进取态度：“生活毕竟不是一个符号，不是猜一次错一次的谜；生活不应只容纳一副面孔，也不应像掷骰子那样，失败一次便永远放弃。然而，生活不管如何不恰当、如何空虚与绝

① 鲁迅：《彷徨》，人民文学出版社，1973年版，第113页。

② 鲁迅：《呐喊》，人民文学出版社，1973年版，第75页。

③ 柳青：《创业史》，中国青年出版社，1960年版，第214页。

望地渗入到都市铁的心脏中，它总是要求人们对它忍耐；然后再重新闯出来，奔向那深不可测的、咸涩而遥远的海洋。”^① 在现代主义的作品中，叙述者的主体意识更多的是表现对人类生存本质的反思。“我从哪里来？”“我是什么？”“我到哪里去？”这些超文本的、富有哲学意味的议论常常把人们带入理性的彼岸。

总之，公开的议论是以叙述者鲜明的观点、直露的情感为其特征的。它最能显示出叙述者的自我意识，同时也是作品文体风格形成的一个重要因素。公开的议论还具有控制读者的某种力量，它将引导读者去评判故事中的是是非非。

如何对待公开的评论，这是中西文学理论界长期争议的问题。这一问题是难以用某种绝对的标准来衡量的。有些作品中的评论在岁月的淘洗中黯然失色，而有些作品中睿智的评论至今仍熠熠生辉，甚至比故事中的人物活得更长久。我们认为，自然科学也好，社会科学也好，其根本目的在于更好地认识人自身，如果这种公开的评论有助于改善和深化对人自身的认识，就有它存在的理由。而且，从某种意义上讲，施展评论手段正是其他艺术倾慕叙事文之处。线条、旋律无法充当其任，用镜头作手段的电影为了发表议论不得不求助于画外音这一语言工具。只有语言艺术才具有表达人的理论思维的巨大可能性，这种可能性在当代叙事文中又一次得到充分展示。创造有效、有趣、合乎结构的议论形式已成为当今叙事文创作的一种新的探索。

二、隐蔽的评论

隐蔽的评论指叙述者隐身于故事之中，通过故事结构和叙述技巧来体现其对世界的看法，而自身不在作品中直接表明观点。隐蔽的评论主要指戏剧性评论和修辞性评论。

^① 福尔斯著，阿良、刘坤尊译：《法国中尉的女人》，花城出版社，1985年版，第503页。

（一）戏剧性评论

戏剧性评论指叙述者自身不出面评说，他隐身于幕后，由人物和场面显示其见解。

人物的对话和思考是戏剧性评论的主要方式。《红楼梦》中宝玉对仕途经济的看法，贾母、宝钗对戏曲诗词的见解都是一种戏剧性评论。托尔斯泰作品中人物的语言有时也具有评论的性质。如《复活》中叙述者就借聂赫留朵夫之口道出了陪审法庭的阶级本质：“依我的看法，法律只不过是一种工具，用来维持那种对我们的阶级有利的现行的社会制度罢了。”在当今小说中，对社会现象、人生价值的思考已成为主人公生活的一个部分，王朔小说中人物屡屡出现的调侃本身就是对人生、对社会的一种态度。当然，人物所发表的议论是否代表叙述者的观念需另作研究（这牵涉到人物与叙述者的距离问题）。一般来讲，在理想的主人公身上往往寄托了叙述者也包括暗含作者的追求，同时也不排除暗含作者借反面人物之口透露自己极不寻常的思想，而这样做可以不必为这些观点承担责任。

在有些观念派作家笔下，主人公本身就是一种议论，在他身上体现对自身、对世界的一种观点和看法。这种戏剧性评论在陀思妥耶夫斯基的作品中尤为突出。“他塑造的主人公，并不借助于他人的语言，不是借助于不带偏颇的品评；他塑造的不是性格、不是典型、不是气质，总而言之不是客体的主人公形象，面恰恰是主人公讲述自己和自己世界的议论。”^①

戏剧性评论也可以通过事件的设置、场景的描写表现出来，叙述者在貌似客观的叙述中不露声色的“暗渡陈仓”。这种情景描写在《包法利夫人》中得到了出色的表现。请看农业展览会一

^① 巴赫金著，白春仁、顾亚玲译：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988年版，第90页。

节，上面是演说和发奖，下面是罗道耳弗与爱玛的谈情说爱，两个场景实录式的交叉叙述，读起来使人忍俊不禁：

罗道耳弗和包法利夫人谈着梦、预感、催眠术。演说家追溯到社会原始，形容野蛮时代，人在树林深处，靠拣子过活；后来人就扔掉兽皮，改穿布帛，耕田犁地，栽葡萄树。这算不算幸福？这种发现会不会弊多于利？德洛日赖先生对自己提出这个问题。罗道耳弗由催眠术一点一点谈到同感。主席引证：泰齐纳士斯掌犁，戴克里先种菜，中国皇帝立春播种。年轻人这期间向少妇解释：吸引之所以难予抗拒，就是前生的缘故。他说：

“所以就拿你我来说，我们为什么相识？出于什么机缘？我们个自的天性，你朝我推，我朝你推，毫无疑问，像两条河一样，经过千山万水，合流而一。”

他握着她的手；她没有抽回手去。

主席喊道：“一般种植奖！”

“警方说，方才我到府上……”

“甘冈普瓦的毕日先生。”

“我怎么晓得我会陪你？”

“七十法郎！”

“有许多回，我想走开，可是我跟着你，待了下来。”

“肥料奖。”

“既然今天黄昏会待了下来，明天、别的日子、我一辈子，也会待了下来！”

“阿尔格意的卡隆先生，金质奖章一枚！”

“因为我和别人在一道，从来没有感到这样大的魅力。”

“伊如里·圣·马尔旦的班先生！”

“所以我呐，我要永远想念你的。”

“一只‘麦里漏斯’种公牛……”^①

由于叙述者的巧妙排列，这些普通的词语产生了耐人寻味的魅力，叙述者在这段描述中未加任何个人见解，但其讥讽之意力透纸背。

（二）修辞性评论

修辞的本意为语言的巧妙运用及由此达到的对读者、听众的艺术控制。修辞性评论指叙述者通过各种叙述手段暗示其意义的方式。

象征 这是叙述者的修辞手段之一，它的功用在于取代对某一理性观念的逻辑陈述。叙述者借助叙事结构中的某一部分或整体，利用它们与经验世界的关联，含蓄形象地表现某种思想观念。

象征手法在叙事文中的表现是广泛多样的。有些作品的篇名本身就是一种象征。如王蒙的《蝴蝶》，是庄生梦蝶，还是蝶梦庄生，它显示了一种自我的迷失和追寻。陆文夫的《井》、邓刚的《迷人的海》这些篇名都具有象征意味。象征手法在环境描写中尤为突出。如狄更斯的《荒凉山庄》中那窒息一切的大雾。叙述者通过对伦敦这一特殊自然现象的描述，特别是指出代表法律正义的“大法官庭”就座落在这浓雾的中心，以激起人们的联想，从而去感受英国社会和法律机构的压抑气氛。叙事作品中的一些背景描写，如波涛汹涌的大海、呼啸的山庄、暴风雨、城堡乃至天上飘着的云彩都可构成某种象征。象征也可表现在作品细节的运用上，罗布·格里耶的小说标举客观性，但其意义成分仍从叙述技巧上流露出来。在《嫉妒》中，叙述者多次提到蜈蚣，并细致入微地描写了蜈蚣的动作。当蜈蚣被捻死后，叙述者千方

^① 福楼拜著，李健吾译：《包法利夫人》，上海译文出版社，1978年版，第146～147页。

百计想擦去墙上的痕迹，可那痕迹却久久地留在那里，最后只好用刀片刮去，不过还是剩下一块小白点。这条蜈蚣便是一种象征，丈夫嫉妒的心情就像这条蜈蚣，他极力想掩饰，但是它却不时出现，并且难以消除。有些作品则是以整体象征的面貌出现，作品中的象征不是某个具体的人物和事件，而是一种气氛，一种情绪。卡夫卡的《审判》就是通过整个故事以表明生活本身就是一个由于我们自己无法验证的过错而受审判的过程，审判程序也为我们所不明白，最终以被判处死刑而结束。

对比 这是叙述者的又一修辞手段。叙述者将相互对照或对立的因素有机地组织在一起，形成反差从而使意义不言自明。

许多叙事作品常运用这种修辞手段。《红楼梦》中“黛玉焚稿断痴情”就是一种情景对比。这边潇湘馆里冷落萧瑟，黛玉躺在床上气息奄奄；而那边却红烛高照，宝玉和宝钗正举行结婚庆典，一阵阵锣鼓声、喧闹声隐隐约约传到潇湘馆，从而将两处联在一起。此情彼景，叙述者无须发挥，悲凉痛楚之感油然而生。在《安娜·卡列尼娜》中，叙述者也几乎没有对人物直接加以褒贬，但从列文与吉蒂的理想化爱情、幸福的结局与安娜和渥伦斯基的不负责任的爱情、悲剧结局这两条线索的对比中自然显露出叙述者乃至暗含作者对主人公及爱情婚姻的态度。对比还可表现为人物之间关系的对照和同一人物自身前后的矛盾和变化等方面。

修辞性评论的手段是多种多样的。并且随着新的叙述技巧、新的表现方式的出现，其手段将不断更新。修辞性评论所呈现的形象世界将蕴含着更为丰富的意义。

三、含混的评论

含混的评论介于公开的评论与隐蔽的评论之间，其特征为叙述语言的歧义性和意义的多重性。它既可以是公开的评论中的话中有话，也可以是隐蔽的评论中的言外之意。含混评论的主要形

式是反讽。

反讽是当今文学创作和批评中使用频率较高的一个术语，也是一个用得较滥的词汇。因此有必要作一番辨析。

“反讽”一词源于古希腊，其定义不断发展。古典时期有三种含义：① 佯装无知；② 苏格拉底式反讽（对方在他的请教和追问下不自觉地露出破绽）；③ 罗马式反讽（字面意义与实指意义不符或相反）。在近代浪漫主义和现代新批评那里，反讽又被赋予了矛盾的性质和不协调的因素。我们所理解的反讽是在罗马式反讽与近现代反讽因素融合的意义上。反讽的核心在于言意之间的对立，它展示的是言意之间错综复杂的关系。

在论及叙事文的反讽时，我们还有必要先了解什么不是叙事文的反讽。如果叙述者一心一意直抒胸臆，他关注的是如何用语言去表达他的思想感情，这类作品便不可能有反讽；如果叙述者逼真地模仿客观世界的人和物，力求把语言与经验世界一一对应，这也不可能产生反讽；如果叙述者的态度激烈或语气夸张，也算不上反讽。反讽重视语言符号中的能指功能，它有意破坏言意之间的对应关系，充分显示语言的歧义性。同时，反讽强调叙述者在叙述过程的距离控制，包括角度、情感乃至道德距离，它要求叙述者持一种超然、平和的态度，叙述要适度，真意最好隐而不露。

反讽在叙事文中的运用十分广阔。在叙述者某些机智的话语中有时就存在着表里两种声音：“中国的男人，本来大半都可以做圣贤，可惜全被女人毁掉了。商是妲己闹亡的；周是褒姒弄坏的；秦……虽然史无明文，我们也假定他因为女人，大约未必十分错；而董卓可是的确给貂蝉害死了。”这是《阿Q正传》中叙述者谈论阿Q想女人时的一段借题发挥，明说女人是祸水而仔细体会起来又有为女人鸣不平之意。这是一种评论反讽。在有些情况下，叙述者也可以不露声色，通过场景和人物的言谈举止显

示出言与意的差异和对立。在《红楼梦》中，金钏儿被王夫人赶走投井自尽，消息传开，叙述者描述了王夫人和宝钗的反应：

王夫人点头叹道：“你可知道一件奇事？——金钏儿忽然投井死了！”宝钗见说，道：“怎么好好儿的投井？这也奇了！”王夫人道：“原是前日他把我一件东西弄坏了，我一时生气，打了他两下子，撵了下去。我只说气他几天，还叫他上来，谁知他这么气性大，就投井死了，岂不是我的罪过！”宝钗笑道：“姨娘是慈善人，固然是这么想；据我看来，他并不是赌气投井，多半他下去住着，或是在井旁边儿玩，失了脚掉下去的。他在上头拘束惯了，道一出去，自然要到各处去玩玩逛逛儿，岂有这样大气的理？纵然有这样大气，也不过是个糊涂人，也不为可惜。”^①

叙述者在此处“无一贬辞”，但其情感和倾向已暗透纸背，这是一种情景反讽，我们从这段实录式的对话中感受到的是人物的圆滑和冷漠。

反讽是一个值得充分开掘的领地。反讽中充满歧义的评论和叙述在给作品的意蕴带来丰富和含混的同时也对读者的能力提出了更高的要求，因此，反讽不仅是叙述者的一种态度，也需要阅读上的配合。这一点我们将在“阅读”一章中讨论。

在结束本章之际，我们不妨作一归纳。本章主要研究了两大问题，由谁叙述和怎样叙述。由谁叙述包括谁看、谁讲、谁听等主体内容。怎样叙述包括事件的叙述、人物话语以及叙述者的非叙事性话语。这两大方面构成了叙事文表达的形式。

^① 曹雪芹：《红楼梦》，人民文学出版社，1981年版，第392～393页。

第二章 故 事

本章研究叙事文内容的形式,即故事的构成因素和构成形态。

叙事学的“故事”是一个抽象概念,它已脱离具体故事所承载的历史或现实的内涵而成为自主的存在。故事在这里被定义为从叙述信息中独立出来的结构。

人们对“结构”一词有各种理解,皮亚杰的研究具有一定的代表性和综合性。他认为结构有三个特性;整体性、转换性和自身调整性,结构就是由具有整体性的若干转换规律组成的一个有自身调整性质的图式体系,舍此就不是结构而是聚合体^①。

把故事视为结构是结构主义叙事学的主张,并得到当代叙事学的认同。故事的结构性质主要表现为三个方面。第一,故事是一个有机的整体,其内部各部分互相依存和制约,并在结构中显示其价值。第二,故事又是一个具有一定转换规律的稳定结构。一方面,故事中各要素以及它们的形式连接具有一定之规,其基本语义原型也代代相习;另一方面,故事又表现出在其固有模式基础上的多种变异(增删、缺位、变形等)。故事正是通过这种自我调节的动态过程加强其稳定性的,并由此构成区别于其他种类的基本性质。第三,故事独立于它所运用的媒介和技巧,也就是说,它可以从一种媒介移到另一种媒介,从一种语言翻译成另一种语言。“一个童话故事的主题可作为一个芭蕾舞的梗概,一部长篇小说可以

^① 参见皮亚杰《结构主义》第一章,倪连生、王琳译,商务印书馆,1984年版,第1~11页。

搬上舞台或银幕,一部电影能够被转述。借助这些词语、形象、手势,人们看到了一个故事,很可能是同一个故事。这些被叙述的东西拥有它自己的意义要素即故事要素:它们不是词语,也不是形象或手势,而是由词语、形象、手势所表示的事件、情境和行为。”^①

把故事视为结构将导致故事研究方法上的变革。这种研究将不再从某个具体故事出发,也不再强调情节与外部世界的联系,而是把注意力集中于故事这个相对独立的对象上来,研究故事的结构特征,它的各个组成部分,尤其是它潜在的内在关系的形式构架,由此突出故事自身的抽象性质。

在本章中,我们将分别阐述故事结构中的各个组成要素:情节、人物、环境以及它们的构成形态。在此基础上,我们将描述叙事文的结构规则——叙述语法。

第一节 情 节

情节是一个一直被批评家们低估并受到轻视的概念,在叙事学中却被置于突出的地位。情节不再只是“某种性格、典型的成长和构成的历史”(高尔基),也不一定非要有因果关系不可(福斯特)^②,情节在这里被定义为事件的形式系列或语义系列,它是故事结构中的主干,人物、环境的支撑点(当然,这并不排斥其他因素在某些具体作品中居支配地位)。

一、情节的构成

我们将情节分为三个层次,最底层为功能,中间层为序列,最

① 布雷蒙:《叙述的信息》,法国《交流》杂志,1966年第4期。

② 福斯特说:“‘国王死了,然后王后也死了’是故事,‘国王死了,王后也伤心而死’则是情节。在情节中时间顺序仍然保留,但已为因果关系所掩盖。”见《小说面面观》,李文彬译,台北,志文出版社,1985年版,第75页。

高层为情节。这里我们主要研究情节下面的两个层次：功能和序列，它们是情节构成的基本单位。

（一） 功能

功能是叙事文结构分析的一个基本概念，是故事中最小的叙事单位。

“功能”一词是由俄国民俗学家普洛普从人类学引入童话研究的，他将功能作为童话结构分析的核心概念。何谓功能？普洛普举例说：

1. 皇帝送给主人公一只鹰，鹰载着主人公到另一王国；
2. 一位老人送给苏成一匹马，马驮着苏成到另一王国；
3. 巫师送给伊恩一只小船，船载着伊恩到另一王国；
4. 公主送给伊恩一个戒指，戒指里走出一个年轻人，他带着伊恩到另一王国^①。

这里角色不断变换，但基本动作却是相同的。这些动作就叫做功能。童话的特征是“经常把同一行动分配给各种各样的人物”^②。在此基础上，普洛普进一步提出，“功能被视为人物的行动，由其在情节发展过程中的意义来确定”^③。这就是说，功能及其意义有赖于存在的语境，“公主送给伊恩一个戒指”是作为旅行的工具还是作为爱情的信物要看上下文行动之间的关系，功能的界定不能脱离它在结构中的位置。

普洛普的功能研究仅限于一个特殊的叙事领域——童话。随着研究范围的扩大，人们对功能这一概念不断调整和充实，以求使

① 普洛普著，邓迪斯译：《民间故事形态学》，得克萨斯大学出版社，1986年版，第20页。

② 普洛普著，邓迪斯译：《民间故事形态学》，得克萨斯大学出版社，1986年版，第20页。

③ 普洛普著，邓迪斯译：《民间故事形态学》，得克萨斯大学出版社，1986年版，第21页。

之表现出一定的普遍性和灵活性。巴尔特在坚持功能是最小的叙事单位的前提下,主张将功能运用于整个叙事文的结构分析。“一部叙事作品从来就只是由种种功能构成的,其中的一切都表示不同程度的意义。这不是(叙述者方面的)艺术问题,而是结构问题。”^①同时他还提出,叙事作品中的功能不是按语言单位而是根据叙事成分在结构中的性质划分的。“功能时面由大于句子的单位(从长短不一的句组甚至到整部作品)来体现,时面由小于句子的单位(句段、单词、甚至仅仅是单词中的某些文学因素)来体现。”^②巴尔特在功能研究上的贡献是对功能作了更为完备细致的分类。他将功能分为两大类,一曰分布类(功能),一曰结合类(标志),分布类又细分为核心和催化,结合类细分为标志和信息。如图所示:



巴尔特的结合类主要涉及人物和环境,故这里略去。只有分布类才与我们讨论的具有行动性质的功能相关。

核心功能与催化功能的区分是十分必要的,因为叙事文中并非所有的功能都具有同样重要的位置,有些功能显然较另一些功能更为突出。核心功能是故事中最基本的单位,是情节结构的既定部分,具有抉择作用,引导情节向规定的方向发展。附属功能(为了明确起见,我们将巴尔特的催化功能改为附属功能)则起

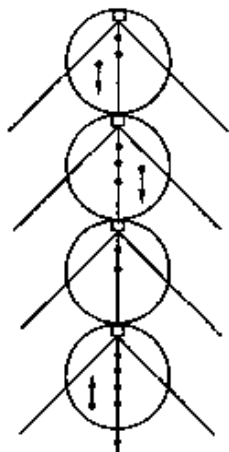
① 巴尔特:《叙事作品结构分析导论》,载张寅德编选《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989年版,第11页。

② 巴尔特:《叙事作品结构分析导论》,载张寅德编选《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989年版,第12页。

着填充、修饰、完善核心功能的作用。它的功能性较弱，但在叙述上有一定位置，它可以加快或减慢话语的速度，有时甚至以一种拖延性的符号出现，阻碍事件发展。如《水浒》中林冲火并王伦一节，林冲的这一壮举乃核心功能，它为后来梁山的兴旺扫清了道路，若去掉这一关键动作就是另外一个故事了。林冲火并王伦时，吴用先看林冲，后见林冲性起又假意扯林冲，阮小二、阮小五、阮小七分别拦住杜迁、宋万和朱贵等，则属于附属功能。“核心形成一些项数不多的有限的总体，受某一逻辑的制约，既是必需的，又是足够的。这一框架形成以后，其他单位便根据原则上无限增生的方式来充实这一框架”。^①

美国叙事学家查特曼曾绘制了一幅核心功能与附属功能的示意图。尽管这幅图只是一种抽象表述，但它对于我们理解核心功能与附属功能在情节中的运行，对于我们认识文本中的叙事形式都是很有帮助的，现将此图列出^②：

开 端



结 尾

圆形为叙事序列，
顶端方格为核心功能，
竖线表示核心功能的逻辑发展方向，
斜线表示可能的但未选中的道路，
圆点代表附属功能，
直线上的圆点遵循着正常的故事序列发展，
直线外的圆点通过箭头对核心功能起着回顾和预示的作用。

① 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第17页。

② 查特曼：《故事与话语》，康奈尔大学出版社，1978年版，第54页。

至此，我们对功能有了大致的了解，功能作为故事中以相关项面貌出现的最小切分成分有待于进入高级层次——序列。

（二）序列

序列是由功能组成的完整的叙事句子，它通常具有时间和逻辑关系，序列有基本序列和复杂序列之分。

基本序列由三个功能组合而成，这三个功能的组合与任何变化过程的三个必然阶段相适应，即起因（潜在的）、过程、结果。如碰到难事（起因）——想办法解决（过程）——解决了问题（结果），这三项具有关联的功能就构成了一个基本序列。这种三功能组合也是情节的最简框架。

基本序列以不同方式结合可产生复杂序列，其典型形式有以下三种。

链状 一个序列的结尾同时又是下一个序列的开头。以俄狄浦斯神话系列为例。当忒拜城发生瘟疫时，可列出这样一个序列：主人公听到喧哗（起因）——聆听述说（过程）——接受要求（结果），而这个序列的最后一个功能又成为下一个序列的第一个功能：接受要求——寻找神喻——得到神喻，如此等等。

嵌入 将另一序列插入这个序列中，使之成为这个序列的说明、对比和细节等。俄狄浦斯的父亲拉伊俄斯得到神喻，儿子要杀父娶母，他企图逃避这个灾难，由此构成一个序列：神喻——逃避——终未幸免，而在逃避与终未幸免这两个功能之间则置入了另一个序列：遗弃儿子——派人丢置山上——儿子被送人。插入的这个序列是十分重要的，它成为后来的事件的契机。这种嵌入还可用于解释，即用插入的序列解释人物行为的动机，事件的缘由；或用于拖延，即推迟动作的完成。

并列 同一层次的序列借助某种相似点作平行连接。例如法国新小说派代表人物布托尔的《米兰巷》，拉龙一家的序列与莫尼一家的序列相连，这两个无直接关系的序列因人物同住一栋楼

而并连在一起。

处于中间层的序列一般还不是真正意义上的故事（当然，简单故事中也可能只有一个序列），它还有待于进入更高的层次——情节。

二、情节的组织原则

情节的组织原则指序列组合为情节的规律。它主要有两大原则，一曰承续原则，即对序列的形式排列，这是一种句法模式；一曰理念原则，是对叙事文意义单位的某种有规律的组织，这种原则具有语义学上的意义。

（一）承续原则

承续原则包括时间连接、因果连接和空间连接。在这些连接方式中，也孕育着某些反抗和背叛，但它们仍是以常规为参照系的。

时间连接 序列按时间轴方向组合。这种组合有两种方式：顺时和并时。顺时指序列按故事时间的先后顺序排列。单一线索、单一主人公的意话故事、民间故事多采用这种排列方式。并时指将同时发生的事件加以有序连接。当叙事文拥有众多人物和事件时，就需要作并时连接。这种连接可以用连贯的方式列出一个序列再引出下一个序列，也可以将多个序列交叉排列，但无论采用哪种方式，它们在时间轴上是同时的。

因果连接 序列按因果关系连接，也包括序列在连接上对因果关系的反动。这是一个处于发展之中的连接方式，需认真对待。

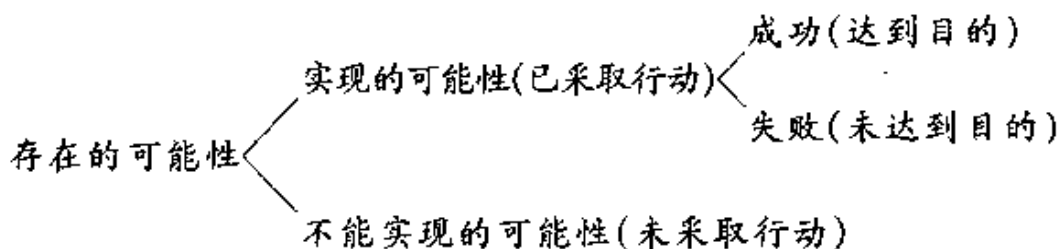
锁链式的因果连接是传统叙事文情节发展的主要方式，前因导致后果，后果必有前因。精心结构具有严密因果关系的情节是作家们煞费苦心之处。俄狄浦斯神话系列就是锁链式因果连接的范例。由于俄狄浦斯杀父娶母导致忒拜城发生瘟疫，为禳除瘟疫，俄狄浦斯必须受到惩罚，于是他刺瞎双眼出走，由舅子克瑞

翁摄政。又由于俄狄浦斯的出走，导致了两位王子间的王位之争。争夺的结局是一方被杀，于是发生了妹妹安提戈涅违抗舅父命令埋葬哥哥的尸体而自己被处死的悲剧。安提戈涅的死又导致她的情人——克瑞翁的儿子的自杀，而儿子的死又引出克瑞翁妻子自杀的悲讯。这里的因果关系环环相扣，犹如多米诺效应。可以说，在俄狄浦斯神话系列中，没有一件事情可以被取消或调换位置而不在故事中留下缺口或破坏故事的连贯性，足见其因果关系之严密。

当然，在许多叙事文中，因果连接远不如俄狄浦斯神话系列那样直接，前因后果之间有较大的距离，有的甚至临近结束时才将因果连接起来。如狄更斯的《远大前程》中的匹普得到了一个不愿透露姓名的庇护人的资助，送他到伦敦接受教育，而这一事件的前因是小说开端匹普在沼泽地帮助了一个叫马格韦契的逃犯，而在小说快结束时匹普才知道，自己到伦敦接受教育正是马格韦契对匹普的报答。这一前因后果几乎锁住了作品的头尾。还有一些作品的因果关系表现得更为松散，如《战争与和平》，作品中常常掺入一些插曲或独立的议论，这里的因果关系是具有目的性的一般运动趋势，而不是事件之间的直接反应。不过，尽管如此，序列的因果连接仍是这些作品乃至绝大多数叙事文情节的基本构架方式。

可能性连接是结构主义叙事学家布雷蒙提出来的，从某种意义上讲，它是对因果连接的补充和丰富。所谓可能性，指已知序列对未知序列的选择。布雷蒙认为，一个原因不一定必然只有一个结果，例如射箭，就有中的或未中之分，情节发展的每个阶段都有选择。如图所示^①：

^① 布雷蒙：《叙述可能之逻辑》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第154页。



反过来亦然，一个结果也可能不只一个原因，箭未射中，也许是射手不行，或是箭本身的问题，或是风力等其他偶然因素。可以说，可能性选择的提出不仅使情节组接更为曲折多变，而且为情节的开放性提供了逻辑上的依据。

序列的反因果连接也不失因果关系的一种变体，它主要表现为因果关系的淡化和歪曲。所谓“淡化”指没有直接因果关系的序列被排列在一起，情节自由繁衍。在王蒙的《杂色》中，一位干瘦的汉子骑着一匹老马游游荡荡地过草原。他一路走着、走着，时而忆起往事，时而又发点议论，后来遇到了冰雹，在哈萨克老妇人那里喝了酸马奶，最后他唱起来了，如此而已。这里的序列连接带有随意性和偶然性。序列之间谈不上前因和后果。刘震云的《一地鸡毛》也是这种类型。买豆腐、搭班车、小孩人托、家中来客、为街坊帮忙等，这些都是生活琐事，它们之间没有必然联系，似乎将它们中去除掉一件事或将其事件顺序颠倒都不影响故事的存在，也许正是这种不加雕琢的原始状态使故事显得更加逼真。所谓“歪曲”则是指序列按不合常规的因果关系组合。在卡夫卡的《审判》中，主人公为什么会被捕，没有理由。加缪的《局外人》中默尔索为什么要杀人，事先也没交待动机甚或没有动机。一切都是偶然的，无法解释的。这正是存在主义的作品要说明的问题，世界是荒谬的，人的行动也是如此。

空间连接 序列按空间关系或空间位置组合。空间连接是对传统的时间、因果连接的反叛，同时也是对叙事结构的一种探索。“在这里，逻辑关系和时间关系都退居次要地位或者干脆消

失，而其结构组成依赖于各因素之间的空间关系。”^①当然，在空间连接中，整体中的局部或局部外的整体的时间因素还是存在的。

空间连接的典型方式是按几何原理组织序列，即通过序列与序列的平行、对照、循环、交错乃至序列本身的重复等互相参照以获得一种音乐和诗歌所具有的效果。前面提到的昆德拉的作品《生命中不能承受之轻》就是这方面的尝试。小说从外科医生托马斯、他的妻子特丽莎、女画家萨宾娜、大学讲师弗兰茨四个人物各自的角度组织故事，由此使情节线索交相呼应，循环往复，产生了一种音乐上的四重奏的效果。王安忆的《小鲍庄》也显示了从空间组织情节的趋向，各个故事交替演进，构成了一种混响。

空间连接也可用于根据事物的空间位置排列序列，这种连接主要体现在作品的内容上而不是其结构形式中。以往空间是绘画的专利。莱辛曾明确表示，绘画适于摹仿空间中并列的物体、静止的行状，诗适合于摹仿时间中展开的动作和情节。而当今一些实验小说家努力追求的恰恰是要打破传统的时间序列，他们希望读者不是通过一个行动接着一个行动的理解来获得完整的印象，而是打乱时间让人们从空间去了解他们的作品，像欣赏一幅画或一座雕塑一样，同时得到作者所要传递的各种印象。罗布-格里耶的《密室》采用的就是这种空间连接法。小说由几个特定的画面构成。一处地下室、血、圆柱、楼梯、前景中躺着一具女尸、背景是一位身披长斗篷的男子离去。小说的中间描绘了男子的走动，女子死前的蠕动，小说的结尾又回复到开头。这个女人为什么被杀，这两个人物之间是什么关系，小说未加以说明。这篇小

^① 托多洛夫：《文学作品分析》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第80页。

说展示的不是时间序列（当然可以从画面推出时间），而是几个画面的并置，它将诱导读者从这些画面中去推测、生发故事中不同时刻的意义。

心理空间的组合是空间连接的又一特殊形式，它同样不遵循时间顺序和惯常的因果关系，甚至超越现实空间，而以意识活动为支点，自由组接序列。在这种想象世界的组合中，情节表层的完整性和连贯性被破坏，故事由一些片断构成，序列围绕人物的意识中心不断往复和扩展。这种组接形式主要表现在意识流作品中。

应该说明的是，尽管人们对承续原则中的各种连接方式各有偏好，但实际上时间、因果、空间这三种基本连接方式在作品中是混合使用的。“文学作品中所出现的永远是几种布局的混合形式。纯粹的因果关系只能在应用文里见到，纯粹的时间关系只是历史著作的初级形式，而纯粹的空间关系则无异于字母的对数表。”^① 在承续原则中，时间连接和因果连接是最基本最普遍的结构方式，而在所有的连接中，时间因素又是无处不在的。

（二）理念原则

理念原则是序列的语义排列原则，它包括否定连接、实现连接和中心句连接。理念原则可视为对情节组织原则中形式连接的补充和完善。

否定连接 序列逐步向对立面过渡。这是一种典型的语义模式，叙事文中绝大多数情节发展都具有向对立面转化的趋势。这种组接可以是由顺境下到逆境，也可以是由逆境转入顺境，无论是何种转换，序列均按照对立原则组构。《红楼梦》中的序列排列依循的就是从“家富人宁”到“家破人亡”这一发展趋势。

^① 托多洛夫：《文学作品分析》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第81页。

实现连接 序列向既定目标进发。这里展示的是从计划到实现的过程，序列之间呈改善性关系。如鲁滨逊决定给自己建一所房子——他建了一所房子，鲁滨逊决定围一个花园——他围了一个花园，就是这种目标型组接方式。

中心句连接 序列根据作品中心句的语义排列和扩展。这里的中心句犹如一栋建筑物的支撑点，序列则是这一支撑点的砖石，它围绕这一构架堆砌。在《追忆逝水流年》中，尽管时序恣意往复，但“马赛尔成了作家”这一中心句是这部作品所有序列的纲，序列正是围绕这一中心句排列、展开的。

在结束情节的组织原则这一问题之际，我们不妨用一个例子证明，一部作品中不仅同时存在着承续原则的几种连接方式，也同时存在着理念原则的连接方式。换句话说，任何一部作品都可以用于说明承续原则和理念原则。请看《十日谈》中第三天第六个故事。

有个男人爱上了一位有夫之妇，但这位夫人不爱他，因此那个男子郁郁寡欢。偶尔他得知这个女人生性嫉妒，于是他想出一条妙计。有一天他碰到这个女人，愁眉苦脸地告诉她，她的丈夫要与那个男人的妻子第二天在某个地方幽会。这个女人为了当面指出丈夫的背叛，第二天来到那个地方，果然发现有个男人。当时天很黑，她以为是自己的丈夫，就与他发生了关系，事后她告诉了“丈夫”自己的身份，此时对方也表明了身份，原来是那个一直爱着她、不得已才骗了她的男人，这次终于如愿以偿了。最后他们俩都感到在一起很快乐。

这是一个带闹剧色彩的简单故事，但它仍具备了情节组织原则中的几种基本连接关系。它体现了承续原则，故事按时间顺序和前因后果发展。同时它也体现了理念原则，那个男人起初郁郁寡欢最后非常快乐，这是一种否定连接；他想得到这个女人的爱到终于得到这个女人的爱又是一种实现连接；也可以说，故事按

“他设法得到这个女人”这一中心句组接。因此，我们在组织和分析作品时可以采用多种角度。当然，用某一种连接方式理解作品，也许比另一种更贴近故事，更富启发性。

三、情节类型

在讨论了情节的构成因素和组织原则之后，我们开始进入宏观巡视的阶段，探讨情节的基本类型。

情节类型的研究是一种演绎研究，它将从少量作品中获得假设，然后将此推广到整个叙事文中去。同时，情节类型的研究也是一种共时研究，它关注的是理论上的衍生而不是对个别类型的起源和发展的历史描述，也就是说它与类型的历史无关。

（一）线型与非线型

线型

线型又称故事型，是情节的形式分类。它标明情节发展的轨迹，显示情节的组织关系。线型又分复线、单线和环形三种子类型。

复线 复线是俄国形式主义者什克洛夫斯基论述的一种基本情节类型，它由四个层次组成：①主线，围绕主人公发生的、并在故事中起支配作用的故事线；②副线，贯穿整个作品的次要主人公的一系列事件；③作为背景的小故事，这些小故事可以出现在作品的一个或几个片段之中；④非动作因素，即作品中关于哲学、社会、历史、道德的思考和论述，如一些富有哲理的对话和议论。

卷帙浩繁的长篇小说大多可归入复线这一类型，《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》、《红楼梦》均可列出复线的四个层次，即使一些连接松散的长篇小说也可运用复线理论分析其结构。加拿大多伦多大学中国文学教授 M. D·维林吉诺娃就曾比较成功地运用复线的四个层次分析我国晚清小说——《二十年目睹之怪现状》。在研究中，她发现这部小说并不像人们一直认为的那样，结构松散，仅是“杂

集话柄”，它同样具有四个层次：主要人物——九死一生；次要人物——满族官员苟才；提供中国社会综合画卷的小故事；几个正面人物批评现状、寻求中国出路的非动作议论。她认为这部小说的统一性在于小说的所有事件及非动作议论与主线——主人公的经历之间的关系，只有理解了这部小说的统一性，才能真正认识这部小说。由此她得出结论，这部小说的价值不仅仅限于社会批评方面，它的情节结构同样是复杂而又高度统一的。要具体揭示晚清小说的特殊性质，必须借助结构分析^①。

单线 顾名思义，指只有单一线索的情节类型。与复线相比，它具有主线这一层次，减少或去掉了其他层次，多以一个单一连贯的故事为主，辅之以相关的次要事件。单一线索的叙事文一般情节紧凑，人物有限，结构简单。童话故事、民间故事和大部分短篇小说均属于这一类型。

环形 环形情节的主要特征是缺少一个贯穿始终的主线，全文由许多小故事组成，其中也包括一些非动作话语。环形情节中的小故事有两种连接方式。

传统的环形连接一般为连环式，即从一个故事中引出另一个故事，其中多为故事结尾处出现某人，再由此人带出另一个故事。《儒林外史》、《官场现形记》均采用这种结构方式，它们中没有贯穿始终的主要人物和主要情节，而是围绕不同的语义因素，将各类人物和故事连缀成篇。西方学者唐纳德·霍洛齐在他的博士论文《〈官场现形记〉——一部环境小说》中曾具体分析了《官场现形记》中的这种连环结构。他在对小说作了细致地研读之后，提出《官场现形记》是由彼此相关的十个环形构成的，每个环形包括四到九个事件，限于某一群人物或某一地域，当出现一个新的主人

^① 参见 M·D·维林吉诺娃主编的《世纪转折时期的中国小说》，胡亚敏、张云译，华中师范大学出版社，1990 年版，第 38～46 页。

公或一个新的环境时，就标志着一个环形转向了另一个环形。比如第一个环形是对官场内部关系的介绍，第二个环形是官场对外关系问题，第三至第八个环形依次具体展示了官场活动的各个层次和各个方面，第九、第十个环形则是一种结论性的总结，指出了官场的腐败与奴性。这样，小说的焦点不断地从一个环形移向另一个环形，中国晚清官场内幕也一次一个方面地逐步得以揭示。这种连环式情节类型的统一原则在于对事件的语义安排。

环形的另一连接方式是并列式，即作品由多个相对独立的小故事构成。林斤澜的《矮凳桥传奇》、贾平凹的《商州初录》、阿城的《遍地风流》都属于这一类型。这类作品犹如一组组特写，其组构原则也基于某种语义因素，或是某些现象的概括，或是某种哲理的思索，或是某种特定的情绪。小说中的这种环形情节已构成对 19 世纪以来要求小说情节完整的观念的挑战。

非线型

非线型情节类型是相对线型而言的，是对传统的故事型情节的一种冲击。它表现为线型情节的紊乱或隐退，其基本特征为打乱时间顺序和因果关系，淡化人物和情节。

法国新小说派代表人物之一、女作家萨洛特在《怀疑的时代》一文中痛切地感到：“小说被贬为次要的艺术，只因它固守过时的技巧。”^①为什么不可以改变原来传统的写法而用另外的手法来写小说呢？比方说不一定写出一个完整的故事，不一定按时间顺序的过程来写，也不必严格拘泥于编年史的概念。这种反叛的勇气可视为非线型情节产生的动力。一些叙事学家也从理论上给予非线型情节的存在以肯定。他们认为情节的完整统一并不是叙事的真正特征，情节的安排只是一种技巧上的花招，并且非

^① 柳鸣九编选：《新小说派研究》，中国社会科学出版社，1986 年版，第 59 页。

线型情节的出现是打破陈规以保证文学新鲜感的必然产物。从当今叙事文的发展趋势看，严密的因果关系越来越不被重视，各种探索性的情节结构十分活跃。这里我们仅列举非线性情节类型的两种主要趋势。

情节结构的开放 这是对完整的情节结构的突破。情节不再是一个封闭的整体，也不是事件的句号，而是潜在着多种可能性的开放体系。

这种开放性首先表现在结尾上，情节可以在任意一点中止，故事不提供符合逻辑的完满结局，用华莱士·马丁的话说，“终于某种永恒的开放或解决的阙如”^①。这种倾向从根本上说是对传统情节中通过结婚、死亡、发财、破产、找到父母、揭穿真相等结尾陈规的否定。什克洛夫斯基曾谈到，马克·吐温在写《汤姆·索耶历险记》时，在结尾宣称，他不知道在哪里结束自己的故事，因为在儿童故事中没有描写成人的小说通常作为结尾的结婚情节。什克洛夫斯基还指出，惊险小说本质上就是漫无止境的，由一个接一个的插曲构成，最后一章往往通过改变时间尺度概括许多年以了结故事。而这种尾声似乎缺少严格意义上的封闭，不是终止故事，而是让故事流入未来^②。这种开放性结尾已受到当代作家的关注。有位叫做拜特（A. S. Byatt）的人写了一部作品《花园里的贞女》，作品最后是一对男女正在谈话，他们讲着、讲着，不愿讲下去了，于是全篇结束。当然，这是一个根端的例子。在这一类型中，线型情节没有走向终点，故事的后半部分由读者去驰骋想象。

① 华莱士·马丁著，伍晓译：《当代叙事学》，北京大学出版社，1990年版，第92页。

② 参见《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店，1989年版，第11～12页。

情节的开放性也可表现为对故事结局的多种选择，这是情节组织原则中可能性连接的产物。常规作品一般只有一个结局，而非线型情节的小说则有意展示多重结尾。英国作家约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》就是一个典型的例子。小说讲的是出身破落贵族家庭的青年查尔斯已和商人的独生女欧内丝蒂娜订婚，却对一位乡村女子莎拉产生了爱慕之情。而小说的情节在结尾时出现了分支。第一种结尾是查尔斯努力忘却莎拉，回到了欧内丝蒂娜身边，他们生儿育女，以享天年。第二种结尾则是查尔斯与欧内丝蒂娜解除了婚约，并遭到欧内丝蒂娜的父亲的恶毒的报复，但他仍痴心不改。为寻找莎拉他跑遍了欧洲和美国，终于找到了她。但莎拉却表示他们的结合已是不可能的了。叙述者安排的这两种结尾为读者提供了选择的机会，似乎可以分别满足不同读者的心理需要。不过，我认为多重结局所显示的更深刻的意义在于：既然作者能为同样的事件创造出不同的结尾，那么情节的统一性也许是个可疑的概念。

作品中事件的任意组合是情节结构开放的又一表现形式。故事中的事件只是一种松散的聚集，任一部分都可成为作品的开头和结尾，由此显示出叙事文的过程特性。20世纪70年代，法国青年马克·萨波尔达创作了一部“新小说”——《作品第一号》。这部作品由散页组成，未装订，每页一个片断；这些散页可以任意排列组合，构成不同的故事和情节，据称，其排列组合的可能达 10^{263} 之多。这一类似游戏的举动着实显示了过程的力量。不过，对于马克·萨波尔达的这种创造，连以标新立异著称的法国新小说派代表人物罗布-格里耶也不以为然，他拒绝此人此作为“新小说”派^①。我国马原在《涂满古怪图案的墙壁》中也做过这

^① 参见柳鸣九编选《新小说派研究》，中国社会科学出版社，1986年版，第571页。

方面的尝试，这部作品用其引言中的话说是一部“可以从后面从中间任何地方起读的小说”，作品中的任一章节都为读者提供了进入故事的通道。这类组合式情节的作品还有待于进一步实验，但有一点应该看到，它们中充盈着对传统和对秩序的反抗的活力。

情节的淡化 这主要体现为叙事文中因果关系的消褪，故事呈自然状态，情节平淡、朦胧乃至支离破碎。

取消戏剧性情节是情节淡化的常见形式，这些作品有意无意故弃“序幕、开端、发展、高潮、结局、尾声”的情节模式，不以高潮和悬念取胜，叙述的只是故事的自然流程，这种非戏剧性情节并不是当今的发现，在老巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》中情节就相当松散，一位吝啬的父亲，一个曾有过短暂爱恋的老处女，如此而已。在我国当代小说中，情节淡化已成为一种自觉的文体追求。王蒙《杂色》的情节就十分朦胧，一个人物、一匹瘦马、一段旅程，情节似乎还未发育就消失了。汪曾祺的一些近似随笔的小说也具有这种散文化结构。

故事中非动作因素比重增大是情节淡化的一种极端形式。故事充满各种议论和感觉，情节变成了花团锦簇的文字间的点缀，这显露了“反小说”的倾向。美国作家冯内古特的《顶呱呱的早餐》就是这类作品，小说的书名是通用面粉公司的广告，故事由两个人物（叙述者只谈到了他们的职业和名字，也许用木偶更为恰当）生发开去，叙述者信笔所至，想到什么就用荒诞幽默的文字讽刺什么，还经常在作品中出现一些引人注目的插图。如第一章中，叙述者不厌其烦地议论了这两个人物所在国家——美国的国歌、国旗、钞票以及它们自诩的“照耀世界各地人类的自由明灯”，于是信手画出了一个自由明灯的图案，看起来像一个燃烧着的蛋卷冰淇淋。还有些作家甚至实验将各种文体（档案材料、访问记录等）都汇入故事之中，小说已经写得不像小说了。对于这种情况，萨特的评论是：“这些难以归类的怪异作品的出现，

并不证明小说这种体裁的缺陷，仅仅表明我们正生活在一个思索的时代，小说正在作自我反省。”^①

情节淡化的又一重要结构方式是沿着人物的意识活动组织故事。这类作品的情节是基于人物的想象、幻觉乃至潜意识而不是基于按逻辑构成的一系列外部事件。即使外部事件在作品中出现，也是在意识活动中蓦然涌出蓦然消逝，招之即来挥之即去，在作品中起主导作用的是人物的意识之流。这一情节结构方式已为许多作家所接受并娴熟地在使用中加以变化。

应该指出的是，非线性情节类型并不是完全摒除情节，而只是缺乏清晰完整的情节。多重结尾可视为情节的不同发展，心理活动本身就具有情节因素。但是这些现象仅用线型情节来规范又是不够的，它们既以线型情节为参照系，又构成了对线型情节的反叛。从一定意义上讲，非线性情节的出现表达了叙事文追求更广阔的情节结构方式的愿望。它们探索上的成功和失败都在一定程度上推动了叙事文结构方式的发展。

（二）转换型与范畴型

捷克结构主义者杨·穆卡洛夫斯基认为，情节类型需要语义组织的补充，情节“不再只是构造问题（各部分之间比例和连接），而是作品语义上的组织问题”，是“表现作为语义整体的文学作品特色的一整套方法”^②。这表明我们不仅可以从句法上寻找情节的内在联系，也可以从语义组织上发掘情节的更深层的意义关系。因此，提出能说明叙事文情节内在意义的语义范畴对于情节类型研究的深入是很有必要的。

① 萨特：《〈陌生人肖像〉序》，载柳鸣九编选《新小说派研究》，中国社会科学出版社，1986年版，第480～481页。

② 杨·穆卡洛夫斯基：《字和词语的艺术论文选》，伦敦，新港，1977年版，第138页。

转换型

转换型情节指情节由一种情境转变为相应或相反的另一情境，它显示了情节在语义上的发展变化。转换型情节大致有两种趋势：发现与对立。

发现 这是一种逐步揭示或证实事件真相的情节类型，它体现为不断追求、寻找的模式，具有认知的特征。

从不知到有知的过渡是发现这一情节模式的常见形式。在故事的开端，主人公可能对周围的人们和环境缺乏了解，随着情节的发展，他逐渐认识了其他人物的身份、动机和他所生活的社会。教育小说、成长小说就是这种逐步认识的例子。侦探小说中揭露真相的结构方式也属于这一认知的形式，与教育小说不同的是，侦探小说往往一开始就告知犯罪事实，即事实的结果，但人们不知道罪犯的身份也不知道犯罪的动机。接着开始侦破，这是对犯罪事实加以回顾、证实、修正的过程，最后真相大白。当然也可能出现在调查时罪犯继续犯罪的情况，但情节的发展始终朝着揭示真相的目标推进。

发现模式的第二种表现形式是从假象到真相的揭示过程。故事开始呈现一部分信息，这种不完整的信息使人物作出错误的判断，只有当故事中被遗漏的必要部分被补充进来，或者情景急转直下，真相才得以显露。这与从不知到有知的形式不同，前者表现为认识的深化，后者是认识的转变^①。事件的发展与人们最初的印象相佐，最后的结果否定了最初的假象。凯瑟琳·曼斯菲尔德的《幸福》就是显示这种转变的绝妙的例子。女主人公贝莎一直觉得自己十分幸福，几乎可以说尽善尽美，她有个爱她的丈夫，有了可爱的宝宝，又从不为钱操心，而且她的朋友一个个都

^① 从某种意义上讲，转变也是认识的一种深化，这里仅为了区别所致。

是时髦人物。在家庭宴会上，她还为丈夫对她的朋友——那位金发女郎珀尔的冷淡态度感到不安。可是在宴会结束告别时也就是小说的最后，贝莎的幸福感被丈夫与珀尔在一起的情景击为碎片，原来丈夫与珀尔早已有了私情。

印证预告也是发现模式的变体，作品事先预告结局，情节的发展逐步印证这一预告。这是一种证实性的认知。《寻找圣杯》的故事就采用了这一形式。开端由女巫预言寻找圣杯的骑士们的命运，哪个人将在哪里死去，哪个人将遇到何种磨难，而后来情节的发展果然一一应验。在这类作品中，读者的兴趣在于求证而不是意外的惊喜。

发现模式还可以表现在从无知到渐知的过程之中。从认识论的角度讲，对真理的认识是无穷尽的，谁也不能声称已拥有了终极真理。但相对而言，在前几种发现模式中，故事本身提供了答案，而在从无知到渐知这一形式中，故事未提供答案，或者说不可能提供最后的答案。这些作品往往是饶有深意的。美国小说家霍桑的短篇小说《教区长的黑面纱》写的是一位年轻的牧师有一天突然戴上了黑面纱，引起教民们的不安、惊恐和猜测，于是教民们派代表与他商量，希望他能摘下黑面纱，但始终未能启齿。牧师的未婚妻恳请他摘下面纱，也被拒绝了。这位牧师一直带着面纱，甚至到他年老临终前的那一刻，他仍挣扎着不让人们取下他的面纱。牧师为什么不肯取下黑面纱，小说中的叙述者有意放弃全知型视角的特权，未提供明确的解释，因为作品的意图就在于为年青的美国增加一点阴影和神秘。

对立 这是一种由事件的对抗或事件向对立面转化构成的情节类型，它的深层结构是二元对立。

两种力量的对抗和冲突是这种情节类型的基本形式。《白雪公主》中美丽善良的白雪公主赢得了幸福，可恶的后母尽管连施诡计但终遭报应；《阿凡提的故事》中聪明的阿凡提一次又一次

教训了愚蠢的财主。这种善良与邪恶、聪明与愚蠢的对抗是童话故事、民间故事的典型结构。这种对立也可构成长篇小说的情节框架。《西游记》虽情节曲折，场面诡秘，但其情节的基本语义可归入“胜败”二字。前半部分孙悟空与玉皇大帝的对抗以孙悟空被如来佛压在五行山下结束，后八十一难是孙悟空为保唐僧取经与一路妖怪的搏斗，孙悟空在诸路神仙的帮助下扫平妖怪，最后被如来封为“斗战胜佛”。维林吉诺娃在研究中国晚清小说时，也曾将晚清小说情节的语义模式概括为善与恶，大恶与小恶之间的冲突^①。

情节的对立也可表现为事件自身的否定，即事件向对立面转化。个人的生死、家族的盛衰、官场的沉浮、世间的沧桑……这种变化在我国当代小说中多有表现。这一语义模式显示出事件发展的一种必然规律。

情节中的对立关系往往是多重的，并且错综复杂地交织在一起。在《西游记》中，除占主导地位的胜与败的冲突外，还有诸如是与非、真与假、善与恶等多种对立关系。在卡夫卡的《变形记》中，也存在着生与死、人与非人、人与他人等诸种对立关系。

范畴型

范畴型情节指用为数不多的具有指代意义的概念或短语去规范、统辖情节。在这种类型中，序列之间的关系是一种逻辑集合，情节被视为某一范畴的繁衍。

“垂死化生”是神话故事中典型的情节范畴。先人们固执地认为生命不可能寂灭无有，他们用变形代替生命死亡。在中国神话中，盘古死后化生草木万物，炎帝的女儿淹死后化为精卫填海

^① 参见维林吉诺娃《世纪转折时期的中国小说》，胡亚敏、张云译，华中师范大学出版社，1990年版，第51页。

不止，夸父死后化为邓林，刑天被帝断其首仍以乳为目，以脐为口，继续战斗。正如卡西尔在《人论》中所说：“在某种意义上，整个神话可以被解释为就是对死亡现象的坚定而顽强的否定。”^①

“痴情女子负心汉”是爱情故事中常见的范畴。古今中外，许多因一方负心而导致爱情破灭的哀怨缠绵的故事均属此列。《杜十娘怒沉百宝箱》是这一范畴的突出代表。一个男人与两个女人或一个女人与两个男人的爱情纠葛是这一类型的扩展。

“灰姑娘型”是一种追求型的情节范畴，其基本语义是某个人经过奋斗或碰上机遇而获得承认或实现了自身的价值。在西方小说中，《帕美拉》、《简爱》、《傲慢与偏见》被公认是这种情节类型的代表。有人甚至认为，狄更斯的绝大部分小说也属于这一情节范畴。在描写资产阶级上升时期的作品中，这种个人奋斗式的格局屡见不鲜。

这些为数不多的范畴是抽象而独立的，它可以由不同的人物在不同的时间、条件下执行，而种种不同的故事又借助这些范畴发生横向联系。

情节类型的研究有利于对叙事文的总体把握。它帮助人们从宏观上把握情节的普遍性质，通过对数以百万计的叙事作品作有限的分类，为叙事文进入更抽象的层次——叙事语法打下基础。

情节类型的研究有助于比较文学的深入。通过对不同国度同一情节类型的比较和分析，可以更好地把握其共同模式下的变异，更有效地区别各自的特征，从而为沟通中外叙事文的创作和研究提供参照框架。

情节类型的研究也为分析具体叙事作品的情节结构提供了又一方法和途径。它帮助读者从新的角度揭示情节结构的内在组织，

^① 卡西尔著，甘阳译：《人论》，上海译文出版社，1986年版，第107页。

找出序列之间隐蔽的联系，使人们更细致地理解作品的构成。

总之，情节类型研究对于叙事文结构分析具有十分重要的意义。要建立完备的情节类型学还须做大量严格、细致的工作。

第二节 人 物

人物是现实主义文学理论最为关注、发展得最为成熟的领域，但在叙事学中却研究得不够充分，并且是一个有争议的问题。围绕人物的本质属性，叙事学内出理了多种人物理论，形成了不同的人物概念和分类方式。为了比较全面地理解和说明叙事文的人物性质，有必要对这几种人物理论逐一考察，以作为新的人物理论的起点。

一、人物理论之一：特性论

（一）查特曼的“特性”概念

美国叙事学家查特曼在《故事与话语》中，在强调人物的虚构性的前提下坚持人物是由特性构成的观点。他将特性界定为“相对稳定持久的个人属性”^①。是“位于叙述连系动词后的叙述形容词”^②。例如，“奥瑟罗是个爱嫉妒的人”中的“嫉妒”这个叙述形容词就是一种特性。当然，这种特性词也许不会明显地出现在作品中，它只是故事中的一种内在因素。查特曼具体指出了特性与情节的区别。特性存在于故事层，在“隐喻的意义上被看成一个与构成情节的横向事件链交叉的垂直集合体”^③。情节在故事中有确定的位置，即使在话语中被颠倒交错，但自然顺序仍可重建。特性不是一个时间链，而是一种整体共存。也就是说，

① 查特曼：《故事与话语》，康奈尔大学出版社，1978年版，第126页。

② 查特曼：《故事与话语》，康奈尔大学出版社，1978年版，125页。

③ 查特曼：《故事与话语》，康奈尔大学出版社，1978年版，第127页。

特性是一个框架，同一特性可以从不同事件中表现出来。查特曼还特别强调了特性的开放性。特性是人物的参数，有多种变量。它可以在故事中或迟或早地出现，甚至可以消失或被另一些特性取代。并且人们还可以不断地发掘人物潜在的新的特性或特性的新质。人物与特性的这种关系用公式表示即：
$$\underset{\text{(人物)}}{C} = \underset{\text{(特性)}}{T^n}。$$

查特曼的特性论与传统的强调人物个性和典型的人物理论似乎类似。查特曼在描述人物特性时运用的也多是一些心理学、伦理道德、以及有关人类经验的术语。但是特性论与传统人物理论毕竟有着根本的不同，由各种特性构成的人物只是生活在虚构的世界中，它们是文本中的存在。正如查特曼所强调的：“虚构人物的特性，不同于真实人物的特性，它只能是叙事结构中的一个部分。”^①

（二）福斯特的分类

福斯特在《小说面面观》一书中提出了著名的扁形人物和圆形人物的人物分类理论。而他分类的一个重要依据就是人物的特性。

扁形人物往往只有一种或很少几种特性，甚至可以用几个字或一句话来描述它。如狄更斯小说中的密考伯太太就是一个扁形人物，“我永远不会舍弃密考伯先生”这句话是这个人物的最好注脚。我国的关羽也是此种类型，他的一举一动都与“义勇”连在一起，无论是为保护二位嫂夫人过五关斩六将，还是华容道上放曹操，都体现了“义勇”二字。重话故事、民间故事、通俗小说、侦探小说中的人物也大多属于扁形人物，他们的特征往往可以用“智慧”、“狡猾”、“勇敢”等品质来概括。这类人物易于预测，在故事开端就可以推断出后来的表现。同时，这类人物也易于辨认和记忆，读者很快就能把握他们的特征。

圆形人物具有多种特性，包括一些互相冲突或矛盾的特性。

① 查特曼：《故事与话语》，康奈尔大学出版社，1978年版，第138页。

奥斯丁笔下的爱玛就是一个圆形人物，她年轻、美丽、富有、乐意帮助人，同时也自命不凡、富于幻想，经常弄巧成拙，她的优点与缺点往往联系在一起，以致读者不能完全肯定她或否定她。圆形人物一般具有不确定性，读者无法预测他的变化，福斯特曾指出，简·奥斯丁的人物每次出场都给予我们一种轻微而新鲜的快感，而狄更斯的人物只能引起重复的快感。而且，“一个圆形人物必能在令人信服的方式下给人以新奇之感”^①，如果将特征堆砌在一起，无法令人信服，则是一个伪装的圆形人物。鉴于圆形人物特性的不一致和不确定，因此，读者很难一下子把握他们的性质。

福斯特对扁形人物持贬斥态度，认为他们“只有在制造笑料上才能发挥最大的功效”^②。其实不然，扁形人物的单纯和固定并不意味着他们不具备生气和活力，有些扁形人物同样可以彪炳青史。并且，扁形人物与圆形人物往往同存于一部作品中，他们互相映衬、补充，协调发展。

（三）尤恩的人物轴线^③

为了更广泛地描述和概括人物类型，尤恩在《叙事文中的人物》一书中提出用三根轴线区分人物类型的主张，这是对人物特性的宏观描述。

单一至复杂轴 即从单一的区别性特性出发不断增加其特性数量逐渐向复杂的方向延伸。单一这一极的人物一般围绕一个特性或一个主导特性建构，寓言式人物，夸张、漫画式人物均属于

① 福斯特著，李文彬译，台北：《小说面面观》，志文出版社，1985年版，第68页。

② 福斯特著，李文彬译，台北：《小说面面观》，志文出版社，1985年版，第64页。

③ 参见瑞蒙·科南《叙事虚构作品》，伦敦，梅休因，1983年版，第41~42页。

这一极。这类人物的特征往往被放大、突出，成为一种类型。如吝啬的老葛朗台点了两根蜡烛就喊大放光明。随着人物特性的增加，人物逐渐复杂化。《奥瑟罗》中的伊阿古就是一个有着众多特性的复杂人物，他冷酷、自尊、虚伪、卑鄙等等。从单一向复杂极过渡中人物类型有多重层次。

静态至发展轴 静态一极的人物特性一般从头到尾无重大变化，人物一出场就固定了。《远大前程》中匹普的姐夫乔基本上属于这一极，在小说中他始终为人老实、善良。发展这一极的人物指人物性格在故事中发生了很大变化，日益成熟或判若两人。詹姆斯的《专使》中的斯特雷塞就是这种发展型人物。起初他是位古板的美国人，受一位太太委托到巴黎劝说太太的儿子查德回美国。但这位先生来到巴黎后却渐渐喜欢上了巴黎，他在那里获得了一种兴奋感，并对自己过去的生活方式感到遗憾和不满。最后他竟违背了自己的使命，劝说查德继续留在巴黎而不要回美国。斯特雷塞的变化不仅使读者感到意外，连故事中的人物也感到吃惊。在静态至发展轴上有不同层次，有缓慢的变化，也有急剧的变化，有明显的变化，也有含蓄的、不易觉察的变化等。

外部至内部轴 在外部这一极上，人物只有纯粹的形体动作，不敞开内心世界。海明威的《杀人者》就属于这一极，人物的内心完全不透明，我们只看到人物的对话动作，无法了解人物的意识活动。《水浒》中的人物也接近外部这一极，李逵、武松、鲁智深等人英雄豪迈而又各有千秋的性格主要是透过他们的行动表现出来的，即使李逵见娘被老虎吃了，小说也仅用了“心慌”二字。在趋向内部这一极上，人物多具有丰富复杂的内心世界，其心理特征十分突出。陀思妥耶夫斯基作品中的人物就是具有强烈自我意识的人物，他们往往在灵魂深处的搏斗中显示其特征。意识流小说中的人物则更加内在化，他们的意识活动构成了作品的主干。

二、人物理论之二：行动论

（一）形式主义和结构主义的人物理论

俄国形式主义和法国结构主义主张把人物与行动联系起来，反对用心理本质给人物下定义。他们认为人物的本质是“参与”或“行动”，而不是个性。

这一观点基于他们对情节与人物关系的理解。形式主义者认为，人物是情节的产物，是动作的执行者。这种看法可以追溯到亚里士多德^①，而形式主义则作了充分发展。托马舍夫斯基在《主题》这篇著名的文章中谈到“主人公”时说：“主人公绝非情节的必要属性。情节作为细节的系统也完全可以没有主人公及其性格描写。主人公是把材料形成情节分布的结果，他一方面是连贯细节的手段，另一方面又是对细节联系生动的、拟人化的细节印证。”^②他讲了这样一个笑话，某村庄来了一位不学无术的牧师，教民们都等著他布道。他开口说：“你们知道我要讲的是什么呢？”“不，我们不知道。”教民们回答说。于是他说：“你们不知道的东西，我就没有必要和你们讲了。”布道实际上没有进行。第二次来了，他又这样问大家，得到的回答是“知道”，于是他又说：“既然不用我说你们就知道了，那我就没什么好讲的了。”第三次当牧师再这样问时，一部分教民说：“知道了。”另一部分教民则回答：“不知道。”牧师说：“那就让那些知道的人去给那些不知道的人讲好了。”如果我们把这则笑话中的牧师与教民换成老师与学生、老人与孩子等等，而其基本动作不变，那么笑话仍然成立。这从一个侧面说明，与故事相关的主要是人物执行的

① 亚里士多德说：“悲剧中没有行动，则不成为悲剧，但没有‘性格’，仍然不失为悲剧。”参见亚理斯多德《诗学》，罗念生译，人民文学出版社，1982年版，第21页。

② 方珊等译：《俄国形式主义文论选》，三联书店，1989年版，第138页。

动作而不是人物的年龄、经历等心理因素。

结构主义者追随形式主义的人物理论，继续强调人物与动作的关系，强调情节与人物的互相依存性。巴尔特曾明确表达了结构主义对人物的看法：“一方面，人物（不管人们怎么称呼：剧中人也好，行动者也好）是描述的一个必要的部分，离开了这部分，作者讲的那些细枝末节的‘行动’就无法理解，因此可以说，世界上没有一部叙事作品是没有‘人物’的，或没有‘行动主体’的。但另一方面，这些为数众多的‘行动主体’既描述不了，也不能用具体的‘人’来分类。”^①巴尔特提出结构主义分析人物的法则“是用人物参加一个行动范围来说明人物的特征”^②。另一结构主义叙事学家格雷马斯也持这一主张。他建议不要根据人物是什么面应当根据人物做什么来描述人物属性和划分人物类型。

（二）普洛普、苏瑞奥的角色分类

普洛普在研究俄国童话时，曾根据人物执行动作的情况将童话中的人物分成七种角色：坏人、施惠者、帮助者、被寻找者和她的父亲、传信者、英雄、假英雄。普洛普指出，在童话中一个人物可以充当不止一种角色，一种角色也可以由几个人物充当，但童话中所有的人物都不会离开这七种角色。以童话故事《黑天鹅》为例。有个小姑娘在家照看弟弟，可她自个儿出门玩去了，一只天鹅飞来叼走了弟弟。小姑娘回来后，找不着弟弟，很着急，于是就去寻找。一路上，她帮助了火炉、苹果树、小河。后来好心的刺猬告诉了她弟弟的消息，小姑娘救出了弟弟。最后，

① 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，载王泰来编译《叙事美学》，重庆出版社，1987年版，第82页。

② 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，载王泰来编译《叙事美学》，重庆出版社，1987年版，第82页。

她们在小河、苹果树、火炉的帮助下，逃脱了天鹅的追赶，平安地返回了家，而天鹅的羽毛却在火炉里烧得又焦又黑，变成了黑天鹅。在这则童话里，黑天鹅充当了坏人的角色，小姑娘既是英雄，又和她弟弟一起属于被寻找者和她的父亲的角色，刺猬是传信者，小河、苹果树、火炉均属于帮助者之列。我们不妨将普洛普的划分与我国京剧行当中的旦生净丑作一比较，京剧主要根据人物的性别、年龄、身份来划分角色（当然也有行动因素），而普洛普划分的主要依据则是人物在故事中的动作。

巴黎大学的苏瑞奥教授在《二万个戏剧场景》（1950）一书中提出了戏剧中的六个功能，也是从动作的角度对戏剧角色分类。最基本的功能是一种力量，一种作为全剧中心意志的角色，被命名为狮子，用符号 Ω 表示，作为对立面的是金星，符号为 $\circ$ ，这两个戏剧角色形成了基本的戏剧轴线。狮子所追求的目标是太阳，符号为 $\odot$ ，注定要得到善报的接受者为地球，即 $\oplus$ 。此外，还有一个仲裁者天平，符号为 $\cup$ ，最后一个帮手月亮，符号为 $\sqrt{}$ 。这六个戏剧角色用五种方式组合可衍生 210141 个戏剧场面，其构力是非常大的。

普洛普和苏瑞奥的角色分类其准确性和涵盖性还有待于推敲，但必须看到，他们研究人物的宏观视野和着眼于角色的结构关系的观点对后来者是有启迪作用的。格雷马斯的行动元模式可视为对普洛普、苏瑞奥角色分类理论的调整和系统化。

（三）格雷马斯的“行动元”模式

在《结构语义学》（1970）一书中，格雷马斯在研究人物关系时提出了“行动元”的概念，这个概念是一种结构单位，用于标明人物之间、人物与客体之间的行动关系。他提出了三组对立的行动元模式：主体/客体、发送者/接受者、帮助者/敌对者。格雷马斯声称这三组关系适合于故事中所有的人物，任何人物都

具有这三组行动元模式中的一种或几种关系。这里，我们对这三组行动元模式作一阐发。

主体/客体

这是行动元模式中最基本最重要的一组关系，它们构成了情节发展的基本框架。例如一个简单的爱情故事，某男追求某女，某男是主体，某女则是客体。又如一个简单的侦探故事，侦探是主体，罪犯是客体。这种主客体模式也可以集中在同一人物身上，如寻求自身身份的叙事作品（“我是谁？”）。此外，客体也不一定非具有人形不可，它也可以是目的、欲望、财富等，如英雄探宝的故事，主体是英雄，客体是宝。

发送者/接受者

发送者是推动或阻碍主体实现其目标的一种力量，它可以是人形的，也可以是抽象物。在女权主义的作品中，女人要追求独立人格，而作为发送者的社会则不允许她们的愿望实现。接受者是发送者的对象，也可由主体担任。在爱情故事中，作为主体的男子期待着女子的允诺，此时他又是个接受者。

帮助者/敌对者

帮助者与推动主体实现其目标的发送者有相似的作用，但它们毕竟是两种不同的行动元。叙事学家巴尔曾具体指出了这两者的区别。具有推动作用的发送者是一种决定性力量，帮助者往往只给予局部的支持；发送者大多是抽象的，帮助者是具体的；发送者往往处于背景之中，帮助者则往往参与行动；发送者大多只有一个，帮助者可容纳多种人物^①。敌对者是主体的对立面，它构成对主体的挑战 and 破坏。仍以爱情故事为例。某男打算与某女结婚，女方父亲反对，千方百计干涉这门婚事，这位父亲就处于敌对者的位置，前去劝说的某人则是帮助者的形象。帮助者与敌

^① 巴尔：《叙事学》，多伦多大学出版社，1985年版，第31页。

对者这一组行动元模式在情节中具有重要作用，主人公为达到其目的须闯过一道道难关，在与对手的交锋中他需要众多的支持和帮助。这种斗争与联合构成了情节发展的过程。

（四）“行动元”模式的转换

巴尔特认为：“行动元模式与任何结构模式一样，其价值不在于它规定的标准形式（六个行动元的母式），而在于它适应有规则的变化（缺乏、混同、倍增、替换），从而使人可望产生一个叙事作品行动元的类型学。”^① 行动元模式的转换是这一模式得以成立的基础，有必要作进一步解释。

一个行动元可以由几个人物担任，反之，一个人物也可以同时代表好几个行动元。行动元模式的这一性质与普洛普的角色转换相似。在《西游记》中，不仅有庞大的敌对者（妖魔鬼怪）和帮助者（观音菩萨和诸路神仙）阵营，而且主体和接受者都是由唐僧师徒四人充当。甚至在一部作品中可能出现两个主体乃至更多的主体并存的现象，这些主体各自独立，各有其目标或奋斗方式，在不同的情节中交叉或并行。如托尔斯泰《战争与和平》中的彼埃尔和安德烈都是以主体身份出现的。

不一定每部叙事作品都必须填满这六个行动元，这一点是不言而喻的。除主体/客体这一基本的行动元模式外，其他两组行动元模式在作品中的缺失是可能的，尤其是在一些简单的故事中。由于某个行动元的缺位导致的不平衡现象所带来的作品格局的变化更是饶有意味的。如在鲁迅的《祝福》、《孔乙己》、《阿Q正传》等写小人物的作品中，帮助者往往缺位，主体面临的是一个强大的敌对者阵营，从而陷入一种无助无望的境地。

行动元内涵的变化和发展也可视为一种转换。有些实验作品

^① 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第26页。

缺乏人物和动作，似乎构成了对行动元、尤其是对主体的一种否定。但是，人物的隐退并不等于主体的消失，在一堆文字游戏中，仍有操纵话语行为的潜在的主体。正如巴尔特所说：“类似菲利普·索莱尔斯的《悲剧》那样的一篇似乎没有人物的小说，虽然完全抛弃人而注重语言，但是仍然保持着一个相对话语行为本身的行动元的基本动作。这种文学始终有一个‘主体’，但是这个‘主体’从此以后是语言的主体。”^①

此外，行动元模式的转换也可表现在人物所充当的行动元职能的真伪和双重性上。人物似乎属于某一行动元而实际上并不具备这种功能，譬如一个叛徒，表面上是一个帮助者而后来揭示出他是个敌对者。或者某个人物同时具有两种相反的功能，既是敌对者又是帮助者。这些现象说明了人物功能的复杂性。而这种似是而非、既是又非、是非并存的人物长廊将构成对行动元模式的挑战。

三、人物理论之三：符号论

后结构主义者和叙事符号学家超越人物理论中的符性论和行动论，提出了人物是符号集合的观点。他们把人物看作一种符号，认为人物是在语言世界中产生的，是由文本中用于表现和说明人物的一定数量的能指与体现人物意义和价值的所指结合而成的词句。

（一）巴尔特等论人物的语言性质

巴尔特在《S/Z》中转向后结构主义立场，他不再坚持人物对行动的从属性质，而把人物视为文本结合点，一种“专名”统辖下的“性格素”：“人物是一个形容词，一个定语，一个谓语……萨拉西纳就是一些‘性格素’的总数或会聚点：狂暴，艺

^① 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第24页注③。

术才能，独立，无节制，女人气，丑陋，喜怒无常，不敬，爱自寻烦恼等。……一旦有一个专名存在（即使是一个代词），那些（性格）素便成了谓语，成了真实的诱导物，那个专名便成了主语。”^① 另一叙事符号学家洛特曼也指出，人物是一种“区别性特性……的集成”，“性格是聚合段”^②。瑞蒙-科南还具体指出了人物的聚合方式：“各成分是怎样借助于专名结合成统一范畴的呢？在我看来，主要的聚合原则是重复、相似、对照和暗指（在逻辑学的意义上）。 ”^③ 也就是说，通过某一类标志的反复出现，或某些成分的相似，或相反标志的集合，以及由表及里的推断等方式就可列出人物的构成表。

关于人物的语言性质我们还可以追溯得远一点。保尔·瓦莱里曾将所有以忘记文学的文字情况，把人物当作活生生的人的做法称为“文学迷信”。沃伦在《文学理论》中也认为：“一个小说人物仅仅诞生于意义的单位，只是经由他或者关于他所说的一些句子的结果。”他们都不约而同地强调了人物的符号特征。

（二）阿蒙的人物符号学模式

对人物的符号学特征作了深入研究的力作当推菲利浦·阿蒙的《人物的符号学模式》一文。在这篇文章中，阿蒙不是把人物看成一个预成的社会心理客体，而是将它作为一个符号学客体。他首先指出人物的符号学研究与传统研究的区别：“在理论上把人物看成一种符号，那就是选择一种构成这一客体的‘观察点’，同时把它当作交际，当作语言符号的组成因素纳入确定的信息本身（而不是把它当作传统批评和注意力集中在人类的‘人’这个

① 巴尔特：《S/Z》，纽约，希尔和王，1974年版，第190～191页。

② 转引自张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第361页。

③ 瑞蒙-科南：《叙事虚构作品》，伦敦，1983年版，第39页。

概念之上的文化已知因素来接受)。”^① 按照符号学中关于指物符号、指示符号和重复符号的一般原理,阿蒙区分出三类与之相应的人物。a. 指物人物,即与作品外部世界具有参照关系的人物,如历史人物、神话人物、寓意人物以及社会人物。这些人物具有某种确定的文化意义。b. 指示人物,指担任陈述功能的人物,如代言人、叙述者,福尔摩斯的助手即属此列。这类人物需要在特定的语境中建立。c. 排比人物,指作品内部前后出现互相参照的人物。这类人物存在于作品本身,他们通过文本中的切分成分形成呼应,具有结构作用。阿蒙指出,作品中的人物可以同时或交替具有这三种类型,不过,最后的排比人物是关注的重点,因为“关于人物的一般理论显然是根据某些相等、替换和排比的概念设置的”^②。

在这篇文章中,阿蒙还从符号学的角度提出了分析人物的具体步骤。首先,应确定挑拣和组合人物的语义学区别性基本轴线。这根轴线是根据话语中循环出现的词语为基础确定和划分的。这根轴线的内涵既包括人物的行动,也包括人物的品质属性。这是最基本最重要的步骤;第二,将每个形象按这根轴线上的区别性特征加以分解;第三,在这一人物的区别性特征与同一文本其他人物的区别性特征之间建立起对立、认同等关系;最后,确立其人物类型。这种类型可以超出作品进入更广阔的叙事文的人物类型长廊。

人物的符号学研究是人物理论研究的新思路,这种研究刚刚开始,但已形成对已有的人物理论的冲击。魏因谢麦尔曾指出:

① 张寅德编选:《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989年版,第309页。

② 张寅德编选:《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989年版,第315页。

“在符号学批评的庇护下，人物失去了他们的特权，他们的中心地位以及他们的定义。但这并不意味着他们变成了无面目的东西（像罗布-格里耶的小说）或简化成某个行动元（如托多洛夫所云），而是被文本化了。”^①

四、开放的人物理论

（一）人物理论述评

人类对任何现象都可以从不同角度加以认识，并且这种认识总是处于过程之中，特性论、行动论、符号论正反映了人们对于叙事文中人物的不同侧面、不同阶段的研究。特性论着重回答人物是什么的问题，侧重于人物的心理本质。这种理论用于分析19世纪的现实主义小说十分得心应手。但由于特性论多采用一些经验术语描述人物，因而在一定程度上混淆了人物与人的区别。行动论强调的是人物干什么的问题，突出人物在结构中的位置，这与形式主义、结构主义追求叙事文的形式系统有关。他们注重系统对个人的作用，否认人物的个性化本质。这种行动元模式有助于研究的抽象性，便于分类和比较，并且对创作设计有一定规范作用。在文学批评中，这种人物理论适合于对故事性较强的作品中的人物作出分类和比较。但是由于这种模式允许一个行动元可容纳各种人物，一个人物也可分属不同的行动元，因而从某种意义上讲取消了人物的独立性。符号论把人物视为文字的集合，强调人物的符号性质。这种人物理论是建立在索绪尔关于世界是由语言的差异构成的观点的基础上的。他们认为，作为虚构作品中的人物只生活在文本的语言世界之中，只有通过作品作符号分析才能找出人物的区别性特征。这种理论在解释当今一些注重语言的实验作品中的人物时大有用武之地。当然它也曾运用于对传统作品作新的解释。巴尔特在《S/Z》中对巴尔扎克小说

^① 魏因谢麦尔：《人物理论：爱玛》，载《Poetics Today》1979年第1期。

《萨拉西纳》的分析就是一个突出的例子（参见第三章第四节符号阅读）。这种符号论的人物理论立足于文本，具有一定的客观性和严密性，但它对人物语言本质的强调与读者现有的阅读期待有很大的距离。

这些人物理论虽在其研究方法、分析标准上各行其是，但也有一些共同之处，其中最重要的一点是，它们都反对把人物视为人的模仿，反对人物是经验世界再现的观点。《结构主义诗学》的作者乔纳森·卡勒曾明确指出：“所谓最成功的、‘活生生的’人物就是那些充分得到展现的、在生理与心理特征上卓尔不群的、既独立又完整的人物。这种人物观念，结构主义者会说，是个神话。”^① 符号学家们更是认为，人物只是由一个“专名”统辖下的各种词语构成的。尽管查特曼的特性论是建立在人格心理学的基础上的，但他也声称：“在讨论人物的特性问题时，必须强调人物的虚构性质。”^② 这种将人物研究与经验世界断裂的做法正是这三种人物理论与传统的人物理论的根本区别。

我们还应看到，叙事学中人物理论的迭起与当代文学创作中出现的非英雄化和人物淡化的思潮有一定联系。当代叙事文越来越不注意去刻画那些丰满有力的、能主动把握自己命运的英雄形象，取而代之的是一些淹没在芸芸众生的大海里的小人物。这种反英雄的倾向一方面表明当代叙事文在有意摒弃传统艺术手法上所做出的果决努力，另一方面也显示出文化上的变迁。我们的时代正处于由崇拜英雄、崇拜伟人过渡到自我崇拜和自我鄙视的时代，这是对客观外界认识的深化和人的自我意识的觉醒，即由对宇宙的宏观认识和对自我的微观认识所引起的一种深层意识的变化。在当代叙事文中，人物逐步失去他的一切：“他的祖宗、他

① 卡勒：《结构主义诗学》，伦敦，1985年版，第230页。

② 查特曼：《故事与话语》，康奈尔大学出版社，1978年版，第108页。

精心建造的房子（从地窖一直到顶楼，塞满了各式各样的东西，甚至最细小的小玩意）、他的租契证券、衣着、身躯、容貌。特别严重的是他失去了其中最宝贵的一项：只属于他一个人所特有的个性。有时甚至连他的姓名也荡然无存了。”^① 这种人物淡化的倾向可以说是人在意识到自我的卑微以后对自身在自然界中位置的一种象征性暗示。我们从卡夫卡的小说和新小说派的小说中所看到的那些用一个字母表示的人物也许更能逼真地揭示出普通人在社会和自然中恰如其分的位置。这种创作思潮无疑对叙事学的人物理论具有一定的刺激和推动作用，成为叙事学变革人物理论的基础。

有些叙事学家试图调和这几种不同的人物理论，提出了某些折衷的方案。瑞蒙·科南曾指出，这些人物理论“可以被看作是涉及了叙事虚构作品的不同方面，在文本中人物是语词结构的交接点，在故事中他们——在理论上——是非（前）语词的抽象物或构造”^②。托多洛夫的努力是将叙事文分为以情节为中心的作品和以人物为中心的作品。他认为，在前者中，行动有其相对的独立性，人物受其动作的制约，读者注意的是情节的发展、人物的活动，这种重点在谓语的作品较适合于用行动论来分析。而后者人物处于主导地位，行动是人物个性的表现，人物有其自身的表现原则，这类重点在主语的作品较适于用特性论来分析^③。我们不妨作点补充，对于那些既无明确动作，也无明晰人物形象的作品，可用符号论加以分析。

总之，叙事学中这三种人物理论的出现可视为对人物理论的

① 萨洛特：《怀疑的时代》，载柳鸣九编选《新小说派研究》，中国社会科学出版社，1986年版，第29页。

② 瑞蒙·科南：《叙事虚构作品》，伦敦，梅休因，1983年版，第33页。

③ 参见托多洛夫《散文诗学》，牛津，布莱克韦尔，1977年版，第66页。

一种解放，它们毕竟打破了传统人物理论的一统天下，扩大了人物研究的广度和深度。它们并没有终止人物理论，相反，它们的研究成果启迪着人们对人物的进一步探讨。

（二）人物是一个过程

随着对人物研究的深化，我们发现，特性论、行动论、符号论在人物理论上标新立异的同时，却不约而同地囿于一种先验的框架之内，即都认为人物可以用某种方式加以界定。其实，叙事文中的人物并不尽然，他们在作品中可能保持不变，也可能有所变化，甚至变得面目全非。对人物的终极限定也许只是某些理论家的一厢情愿。

巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书中曾具体分析了陀氏作品中人物的未完成性和未论定性。他的主人公们总是以自己的行为和议论使人们感到惊诧，并且其内心始终保存着永恒的生命奥秘。“所有的主人公都激烈地反驳出自别人之口的对他们个人所作的类似定论。他们都深切感到自己内在的未完成性，感到自己有能力从内部发生变化，从而把对他们所作的表面化的盖棺论定的一切评语，全都化为了谬误。”^① 热奈特在《叙事话语》一书中也对普鲁斯特笔下的人物作了类似的评介：“普鲁斯特的‘人物’自始至终，或不如说随着作者一页页写下去而变得越来越难以确定，难以捉摸，‘稍纵即逝’。”^② 在当今许多作品中，人物的善与恶、人物之间的分与合也都是变动不居，难以预测的。人物的这种非固定性用特性论、行动论是很难作充分解释的。

法国结构主义者拉康曾指出，人一进入符号序列就不可避免地会产生说话的“我”与话语中被表现的“我”之间的分裂，具

① 巴赫金著，白春仁、顾亚玲译：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988年版，第97页。

② 热奈特：《叙事话语》，牛津，巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第185页。

体到人物活动中，也就出现了充当角色的自我与只能在那里得到部分表现的自我之间的矛盾。正是人物自身所体现的说话的我与被表现的我、现在的我与过去的我、理性的我与非理性的我的矛盾和分裂构成了人物变化的根源。未被充分表达的被叙述主体是一个潜在的破坏性的恒流，它不断地冲击着人物的“现在”。因此，新的人物理论认为，人物是一个建构过程，他将在矛盾中不断地被否定和置换。用一贯倡导新的写作方法的布莱希特的话说：“自我的连续性是一种神话，一个人就是一个原子，他不断地分裂和重新组合。”^①

最后，我们用普鲁斯特对阿尔贝蒂娜的肖像描写结束本节。这段文字较长，它将使我们细细品味人物未定性魅力之一斑：

阿尔贝蒂娜和她的女友们一样。有些日子，身材苗条，面色灰白，一脸不高兴，一种紫色的透明体斜降到眼底，如大海有时发生的情况，她似乎感到流亡者的忧伤。其他日子，更光滑的面孔把欲望粘在有光泽的表面，不让它们更外露；除非我突然看见她的侧影，因为她那无光泽的双颊好像表面涂了一层白蜡，内里透出粉红，叫人真想去亲吻，接触这躲躲闪闪的不同面色。别的时候，幸福使双颊沐浴在闪烁不定的亮光中，皮肤变得流动而朦胧，好像让隐蔽的目光闪过，使它看上去与眼睛的颜色有别，但又同为肉质；有时，不由自主地，当人们注视她那张带小褐点的面孔，上面只浮动着两块更蓝的斑点，这脸就像一只金翅鸟的蛋，常常又像一块只在两处加工磨光的乳白色玛瑙，在褐色的石头中间，忽闪着—对眼睛，如同一只天蓝色蝴蝶的透明双翅，眼肉变成镜子，使我们产生它比身体其余部分更让我们接近灵魂的错觉。但面孔往往更红润，因而更有生气；有时在她白皙的

^① 《布莱希特论戏剧》（英译本），伦敦，梅休因，1964年版，第15页。

面孔上只有鼻尖是粉红的，鼻子细巧，像我们喜爱逗弄的一只奸诈的小猫；有时双颊那样光滑，脸上的玫瑰色脂粉看上去就像画上的一样，朝两边分开、浓密如云的黑发使脂粉显得更柔和，更内在，偶尔两颊的面色涂得像仙客来属植物中的紫罗兰，甚至有时，当她满脸通红或发热时，像某些红得发黑的玫瑰花那种深紫红，给人体弱多病的感觉，把我的欲望降低到更耽于内欲，使她的目光流露出更反常，更不健康的東西；这每一个阿尔贝蒂娜都不相同，正如女舞蹈演员每次出场都不一样，随着聚光灯的千变万化变换着色彩，形体，性格。

——《追忆逝水流年》第一卷

《在花枝招展的少女们身旁》

第三节 环 境

环境是叙事学中研究得最不充分的领域。有的叙事学家担心研究环境会滑入“真实”、“现实”的经验老路，也有的叙事学家认为环境与人物一样，不是叙事文的主干。但是，无论环境与经验世界的联系紧密与否，也无论环境在叙事文中的地位如何，叙事文里的行动必须在一定的时空中发生这一点是不可否认的。有些叙事学家从故事的基本成分入手研究环境，以此避开与经验世界的混淆。托马舍夫斯基在《主题》一文中曾将作品的母题分为两大类：静态母题与动态母题，他将“对大自然、地点、情景、人物及其性格等等的描写”称为静态母题^①。巴尔特也将叙事文的最小切分单位——功能分为两大类：功能和标志，其中表示地

^① 参见《俄苏形式主义文论选》，方珊等译，中国社会科学出版社，1989年版，第242页。

点、氛围的单位属于标志之列^①。在他们的研究中，环境与人物行动一起被纳入情节框架之中，即使论及有关环境的成也仅仅是一笔带过，而环境本身的性质和功能未得到应有的注意和阐述。

为了更全面地理解故事的构成，更好地说明环境与情节、人物的关系，同时也为了有效地发挥环境在故事中的作用，有必要对环境作进一步地阐述。在本节中，我们将对环境的内在要素、表现形态及环境类型作初步探讨。

一、环境的构成

环境指构成人物活动的客体和关系。它是故事结构中不可缺少的因素。尽管在某些情况下，更换了背景不影响情节的发展和人物的命运，但人物毕竟还是在某个特定的时空中活动，犹如和尚脱离了红尘却进了深山的老庙。

环境是一个时空综合体，它不像风景画或雕塑那样只展示二维或三维空间，而是随着情节的发展、人物的行动形成一个连续活动体，因此，环境不仅包括空间因素，也包括时间因素。

环境在故事中具有多种作用，它可以形成气氛、增加意蕴、塑造人物乃至建构故事等。例如，鲁迅《故乡》的开头对环境的描写，悲凉的天气，悲凉的色调，悲凉的音响，配上悲凉的心境，寥寥数笔构成了一种阴冷的气氛。奥勃洛摩夫那邈邈、脏乱的居室则无声地显示“奥勃洛摩夫性格”——不可救药地懒惰。而游历小说中地点的变换曾是故事中最重要结构因素。福楼拜小说中描写的墙上挂的温度计即使谈不上什么含义，但它的存在却造成了逼真的效果。也许正是在这个意义上，环境的所有成分，无论多么细小，都具有意义。

环境包含三大要素：自然现象、社会背景、物质产品。物质

^① 参见巴尔特《叙事作品结构分析导论》，张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第14～17页。

产品的提出主要用于说明自然现象和社会背景之间的某些中间地带，如园林、建筑等自然与人工的共同产物。当然，环境的主要成分是自然现象和社会关系。

自然现象 主要指天气、风景、地域等非人工的因素，如暴风雨、冰雪、烈日、乌云、山川、河流、草原、黄土地等。不过叙事文中的自然总是人对自然的看法，不可避免地印有人的感觉和哲理。

社会背景 指由人际关系构成的社会活动。它既包括人物活动的时代背景、风俗人情，也包括人与人之间的争斗、联合、分离等具体关系。不具备身份和情节功能的龙套人物也属于社会背景的范围。

物质产品 指人类生产或利用的客体。它一般具有人造或人为的痕迹，从城市建筑到服装样式，以及那些仅仅作为交换或使用的物件如珠宝、金银、树桩均在此列。

自然现象、社会背景和物质产品这三大范畴彼此并不是互相绝缘的，某一或分可以同时是自然、社会关系和产品的体现，如农场这一特定环境就包容了这三方面的内涵。在不同的叙事文中，这三方面所占比重也有所不同。有些作品侧重于自然环境的描写，如《鲁滨逊漂流记》、《老人与海》，作品主要展示的是荒凉的孤岛，或汹涌的大海，社会背景退居其次。有些作品则突出社会环境，自然景物的描写所占份量极少，甚至付之阙如。《官场现形记》就是一例，这是一部淋漓尽致地揭露官场腐败现象的小说，其中偶尔提到西湖这一自然景色，那只不过是围绕如何节省开销而谈的。有个穷官吏为了款待一位路过杭州的老相识，决定领他去游西湖，以便用最便宜的方式度过这一天。自然环境、社会环境及物质产品这三者有时也会出现不和谐乃至对立的状况，特别在当今社会中，随着文明的拓展，社会生活、物质产品与自然环境的平衡一次次被打破，生活在其间的人们在享受现代

文明之际又不免涌出对田园风光的怀念，并由此产生莫名的苦恼和失落感。

二、环境的呈现方式

环境在叙事文中的呈现方式是多种多样的，这里我们根据环境在故事中的地位和形态列举三组对应的表现形式。

（一）支配与从属

一般来讲，情节在整个故事中居主导和框架地位，但这并不排除在具体作品中可以出现以人物为中心的叙事文或以环境为中心的叙事文。支配式环境指故事中环境所占比例超过人物和情节，从属式环境指故事中只突出故事发展与人物活动，环境屈居较小范围。

以往那种认为环境从属于人物的观点难以说明叙事文中的某些现象。事实上，有些作品中的环境是处于突出地位的。流浪汉小说主要展示的就是一幅幅五光十色的社会生活画卷，人物性格本身在故事中没有多大发展。晚清谴责小说也重在揭示官场的腐败和堕落，在这些作品中，人物从属于情节，大量的情节又在说明具体的社会环境，乃至夹在人物和事件中的叙述者的议论也是围绕环境而发的。还有些以写民俗风情为主的作品也是如此，情节、人物只是这幅风俗画的点缀。这类作品中的环境就是支配式环境。

从属式环境与此相反，故事侧重情节的发展，突出人物的活动，而自然环境、物质产品只稍带几笔。我国早期说书艺术中的环境多为这种从属式环境。为了迎合听众心理，说书人往往仅用诗词简单交代一下故事发生的背景，着意讲述的是人物的活动。从说书艺术演变过来的章回小说《三国演义》、《水浒传》中仍可以看到从属式环境的特征。

（二）清晰与模糊

所谓清晰的环境指故事中的环境明确、清楚，历历在目，了然于心；模糊的环境指故事中的环境含混、淡化或变形。

清晰的环境最明显的表现是对人物活动场所的具体描绘，包括对场景的细节，乃至一些被人忽视的物件或位置的细致入微的刻画，从而使人们在想象中确立准确而稳定的空间位置。19世纪的小说大多擅长对环境的精细描写，巴尔扎克是其中的高手。他总是不厌其烦地描写他的人物所生活的住宅和房间，房子的装修如何，过道怎样通到楼梯，客厅的椅子怎样安放，直到壁炉台上的花瓶或碗橱里的罐子和盘子，这些都描写得很清楚，很有条理。请看他对伏盖公寓的描述，先是正而：

四层楼外加阁楼的房子正面是用粗沙石砌的，粉的那种黄颜色差不多使巴黎所有的房子都不堪入目。每层楼上五角窗子，全是小块的玻璃，细木条子的遮阳撑起来高高低低，参差不一。

再看房子的内部：

客厅侧面通到饭厅，饭厅和厨房中间是楼梯道，楼梯的踏级是用木板和彩色地砖拼成的……

这种准确清楚的描绘使读者如临其境，小说的空间因此也变得具有某种可触摸性。

对故事发生的时代背景作明确交待也是清晰环境的一个重要方面，大多数作品都做到了这一点。故事发生在乾隆年间，或故事发生在文化大革命中，由此读者可以把握故事总的氛围和时代色彩。

模糊的环境首先表现在社会背景的含糊上，年代不清、地域不明，读者无法了解故事发生在何年何地。我国古代作品中常出现背景不清的情况，那是因为古代作家为了避祸而假托某个遥远年代的缘故。而当今作家在对环境作特殊处理时则往往具有明确的理论意识。莫言在谈到《透明的红萝卜》的创作时就表白，他希望这部作品的基调带有一点神秘、虚幻的色彩。阿城的《遍地风流》、邓刚的《迷人的海》走得更远，我们无法确定故事的具体年代。而正是这种含混性使我们超越了具象而进入一种具有普

遍意义的感悟之中。

模糊环境也可表现为对具体环境的漠视或变形。叙述者不屑明确指出人物活动的位置，也无意对环境作细致描绘。请看下面一段：

在那年夏天较晚的时候，我们住在一个村子中的一间屋子里，屋子朝向那条河和那个平原，面对着那座山脉。

这是海明威《永别了，武器》中的第一句，句子中的那些无先行词的代词使具体环境失去了依托。读者在阅读活动一开始就被置于一种莫名其妙的困惑之中。不过，这种指代不明的环境描写在海明威的这部作品中只是一种局部现象。在鲁迅的《狂人日记》中，通篇由“狂人”的意识活动构成，确切的环境几乎无从显示。有些叙述者则采用一些荒诞怪异的手法对人物活动的范围作虚幻的描写，使具体环境显得飘忽神奇。如卡夫卡《城堡》中人物所面对的城堡就完全是一个影子，它不时地向外边发出命令，但人们对它却可望而不可即。我国作家扎西达娃的《系在皮绳扣上的魂》中的环境也充满神秘色彩。人们只见大路上走着一男一女，这是一条连接着过去、现在和未来的路。在这条路上，过去与现在交织，宗教与尘世相撞，由此构成了一个亦真亦假、亦梦亦醒、冥灵不分、时空交错的小说世界。

（三）静态与动态

这是就环境在故事中的空间位置而言的。静态环境指故事囿于基本固定的空间，人物在此范围内活动；动态环境指故事中的背景处于不断变动之中。

静态环境是故事的常见形态，大凡叙述某一特定地点的故事都是静态环境。如《红楼梦》中的环境就属于静态环境，主要展示的是荣国府里的上上下下。《呼啸山庄》也属于静态环境，它自始至终描写的是两个山庄的人物刻骨铭心的恩怨和周围的奇特气氛。在法国新小说派作品中，静态环境被推向极致，出现了静物画式的描述或将场面凝固起来不断复制的方式，本书第一章中

提到的罗布-格里耶的短篇小说《咖啡壶》就是一个典型的例子^①。这篇作品对屋内摆设作了多角度的观察，整个小说犹如一幅立体主义绘画。这种静态环境已超出了常态，因为时间在其间也被凝固了。

动态环境有多种呈现方式，显而易见的是故事中地点的变化，人物从一个地方转向另一个地方。以主人公的游历为线索的小说中的环境是动态环境的典型形式。如《西游记》、《镜花缘》，随着人物的行踪，背景不断发生变化。在当今，由于交通工具的发达，小说中的环境更为广阔多变，体现了一种现代节奏。

人物头脑中构想的内在环境也大多属于这种动态环境，因为意识活动是很难固定于某一处的。在普普斯特的《追忆逝水流年》中，整部小说都由叙述者内心呈现，随着记忆闸门的打开，不同时刻的场而纷至沓来。

动态环境还可表现为外部物质世界与内在想象世界的交替，即人物身处于具体环境之中，由于某一契机（看到一样东西、听到一句话、闻到一股香味等）的触发，使他们联想到另一故事、另一场景，由此出现此处与彼处的交织。海明威的《乞力马扎罗的雪》采用的就是这种旋转型环境。主人公身处一个濒临死亡的绝境中，而他的意识十分活跃。他躺在沙漠中，望着乞力马扎罗山上的雪，不断地闪现出种种经历，战争、女人、巴黎、……这种现实环境与回忆或幻觉中的环境的交替变换已成为当今小说环境描写的一种主要方式。

三、环境的类型

根据环境在结构中的功能和它与情节、人物的关系，我们划分以下三种类型。

（一）象征型环境

^① 参见本书第75页。

象征是环境的重要语义因素之一，是环境与人物、情节联系的纽带。象征型环境与人物、行动关系密切，并具有比较明显的意蕴，象征型环境是叙事文中一种主导的环境模式。

象征型环境往往为人物的活动提供相宜的气氛和场所，“尤其是家庭内景，可以看作是对人物的转喻性的或隐喻性的表现”^①。《红楼梦》可谓这类环境的范例。且不说林黛玉的“潇湘馆”，薛宝钗的“蘅芜院”如何与人物气质吻合，单看探春的“秋爽斋”就足见探春的阔朗！请看：

这三间屋子并不曾隔断，当地放着一张花梨大理石大案，案上堆着各种名人法帖，并数十方宝砚，各色笔筒；笔海内插的笔如树林一般；那一边设着斗大的一个汝窑花囊，插着满满的一囊水晶球的白菊。西墙上当中挂着一大幅米襄阳“烟雨图”。^②

可以说，《红楼梦》中的环境描写与人物生活、心情达到了高度的和谐与统一。

不仅如此，象征型环境本身也具有深化作品意蕴的作用。它通过对环境的着意描写或借助环境的某些特征和属性，构成明喻或隐喻。在《高老头》中，叙述者对伏盖公寓所作的精细描绘就是要表达这样一个意义：“总之，这儿是一派毫无诗意的贫穷，那种锱铢必较的、浓缩的、百孔千疮的贫穷。即使还没有泥浆，却已有了污迹；即使还没有破洞，还不会褴褛，却快要崩溃腐朽，变成垃圾。”^③ 在邓刚的《迷人的海》中，那波涛汹涌的大

① 韦勒克、沃伦著，刘象愚等译：《文学理论》，三联书店，1984年版，第248页。

② 曹雪芹：《红楼梦·二》，人民文学出版社，1981年版，第492页。

③ 傅雷译：《巴尔扎克全集》第5卷，人民文学出版社，1978年版，第9页。

海和海里的宝物也可以理解为是人们所面对的未知世界的象征。

象征型环境一般都渗透着一定的主体因素，而有些作品中的环境所体现的主观色彩更为强烈。在张承志的《北方的河》中，我们看到：“赤铜色的浪头缓缓地扬起，整个一条大川长峡此刻全部熔入了那片激动的火焰。山谷里蒸腾着朦胧的气流，他看见眼前充斥着、旋转着、跳跃着、怒吼着又轻唱着的一团团通红的浓彩。”这绝不仅仅是大自然中那条古老的“北方的河”的描述，也是民族灵魂和气质的精神写照。莫言的《透明的红萝卜》中的环境则熔铸了更为奇特的主体体验。“第二天滞洪闸工地上消失了小石匠和菊子姑娘的影子，整个工地笼罩着沉闷压抑的气氛。太阳像抽疯般颤抖着，一股股肃杀的秋风把黄麻吹得像大海一样波浪起伏，一群群麻雀惊恐不安地在黄麻梢头噪叫着。”这里，“抽疯般颤抖”的太阳，“惊恐不安”的麻雀显然来自某种主体感觉，是主体人格的外化。

（二）中立型环境

中立型环境指所呈现的环境不具有人为的因素，而只是一种存在，它与故事中的人物、情节没有直接关系。

法国新小说派曾大力提倡这种中立型环境：“我们必须制造出一个更实体、更直观的世界，以代替现有的这种充满心理的、社会的和功能意义的世界。”^① 他们强调物件的物理性质，反对赋予物件以某种入化的深度。他们要求“人的眼睛坚定不移地落在物件上”，“他看见它们，但不肯把它们变成自己的一部分，不肯同它们达成任何默契或暧昧的关系，他不肯向它们要求什么，也不同它们形成什么一致或不一致。……他的视线限于摄取准确的度量，同样，他的激情也只停留于物的表面，而不企图深入，

^① 柳鸣九编选：《新小说派研究》，中国社会科学出版社，1986年版，第63页。

因为物的里面什么都没有；并且也不作出任何感情表示，因为物件不会有所反应。”^① 在他们的作品中，我们看到的是叙述者不加评价地报告着物件的表面性质，如度量、定位、音响等，整个环境显得简单、冷峻。

中立型环境还表现为环境与人物、行动不发生直接关系，只作为一种氛围出现。请看《包法利夫人》中对卢昂市的描述：

群众站在栏杆当中，靠墙排成两行。邻街拐角地方，大幅广告写着奇形怪状的字样……天晴气暖，汗流进卷卷的头发，人人掏出手绢揩红额头。有时候，对河吹来一阵热风，轻轻吹动小咖啡馆门边细布帐子的外沿。但是再往下去，冷气袭人，发出脂肪、发和油的味道，就又觉得凉了。^②

小说主要写包法利夫人的偷情和自杀，这条大街的描写似乎与主要情节没有必然的联系。按巴尔特的说法，这是一种文化代码。

中立型环境是作家在处理环境与人物关系时的一种风格上的追求，也可以说是对象征型环境的一种反拨，它未构成环境类型的主潮。环境描写上的绝对中立几乎是不可能的。

（三）反讽型环境

反讽型环境又不同于前两种类型，它与人物行动既有关系又不和谐。环境与人物的情感或行动发生对立和隔膜。

环境与人物的冲突是反讽型环境的表现形式之一，也是现代作品尤其是存在主义作品中的一种常见的结构方式。在强大的现实环境面前，人物是那样的孤独和渺小，种种不尽人意而又无法改变的环境，像梦魇一样束缚和压抑着人物的思想和性格。卡夫

^① 柳鸣九编选：《新小说派研究》，中国社会科学出版社，1986年版，第69页。

^② 福楼拜著，李健吾译：《包法利夫人》，上海译文出版社，1979年版，第218页。

卡《审判》中强大威严的法律机器与无辜又无能为力的 K 之间的对立就构成了一种典型的反讽环境。

人物对环境的无视和漠视也属于反讽型环境，这种无视和漠视环境并不是一种中立态度，冷漠本身就是一种情绪和关系。如唐·吉珂德，他无视周围的客观存在，一味蛮闯，与风车打架，向羊群冲锋，结果碰得头破血流。无独有偶，我国的阿 Q 对周围的环境也几乎处于麻木状态，他一向沾沾自喜，在与他人的争斗中，无论胜败，都“得意”、“愉快”、“飘飘然”。这种因人物不能清醒地认识所处境地所形成的反讽较之人物与环境的对立更为悲哀。

反讽型环境最深刻的表现是环境对人物的嘲弄，一项轰轰烈烈的事业原不过是一场闹剧，一片令人向往的圣土原来污秽不堪，人物因此而被抛入一个十分尴尬的境地。在《西游记》中，佛祖居住之地是天国，是圣土，是万众膜拜的地方，但在这块圣洁的大殿里却出现了无钱取不到真经的场面。这一嘲弄是十分尖锐的，“神圣”被撕得粉碎。

反讽型环境往往耐人寻味，它将是很有发展潜力的一种环境类型。

第四节 叙事语法

本节是对“故事”的总体的抽象的研究。

所谓叙事语法，指系统地记录和说明故事普遍规则的符号和程序。它与语言学上语法的性质相似。对于一个没有学习过语言学理论的人来说，语法规则是一种无意识的抽象存在，虽然他在说话时必然会遵循该语言的语法规则。语言学就是要将这种无意识变为意识，将不自觉的经验上升为科学理论。叙事语法的提出也基于这一目的，它旨在促进叙事文研究从经验描述和解释向抽

象理论过渡，通过发现普遍结构模式及其转换规则使叙事文研究走向科学。

叙事语法在哪些方面受到现代语言学的启发，在叙事语法研究上有哪些成果和障碍，文学科学化的前景如何，这些是本节要回答的问题。

一、现代语言学与叙事语法

19 世纪末 20 世纪初是科学史上发生重大变革的时代，相对论和量子理论的创立，标志着人类对物质世界的认识深入到新的层次和领域。20 世纪中期电子计算机的出现，树起了人类智力解放道路上的又一伟大的里程碑。在科学技术突飞猛进的历史条件下，一些社会科学开始摆脱传统的经验方法，走向全面更新，发生了一系列的革命，其中语言学就是走在前列并对其他人文学科有重要影响的“带头学科”（皮亚杰语）。

（一）索绪尔的《普通语言学教程》与叙事语法

索绪尔在《普通语言学教程》中指出，现代语言学的重要任务是“寻求在一切语言中永恒地普遍地起作用的力量，整理出能够概括一切历史特殊现象的一般规律”^①。他明确提出现代语言学的研究对象是语言面不是言语，而语言则是一套由对立和关系组成的符号系统。他还提出建立以研究语言状态为主的共时语言学，从而与研究语言演化为主的历史语言学相区别。索绪尔的这些主张不仅为语言研究打下科学基础，也为叙事学对故事的研究提供了借鉴^②。

叙事语法的萌想直接受到索绪尔语言学的启发。“面对无限

① 索绪尔著，高名凯译：《普通语言学教程》，商务印书馆，1982 年版，第 26 页。

② 参见“导论”中“叙事学与现代语言学”一段中有关索绪尔语言学的阐述。

的叙事作品以及人们能够讨论叙事作品的众多的观点（历史的、心理学的、社会学的、人种学的以及美学的等等），分析家几乎身临与索绪尔同样的情景，因为索绪尔在纷繁的语言现象面前，试图从表面杂乱无章的信息中找出一条分类原则和一个描写焦点。”^① 为了对无穷无尽的叙事作品进行描写和分类，叙事学必须像索绪尔给现代语言学规定的任务那样，去寻找叙事作品中可资分析的共同结构，而叙事语法的诞生就是为了记录和说明这样一个具有普遍规则的潜在系统。不仅如此，叙事学也参照了索绪尔关于语言和言语的区分，划分出叙事文中的叙事结构与作品。叙事结构是叙事文的普遍模式，而作品则是具体的现象。叙事语法的研究对象是叙事文的抽象结构而不是单个作品，它试图“通过成功地描写‘语言’来驾驭无限的言语”（巴尔特语）。在研究方法上，叙事语法也像现代语言学所强调的那样，具有共时性的特征，它把叙事文视为超越时间和历史的共时现象，把叙事文中的各种因素作为同时存在并构成有机整体的结构加以研究，各个因素只有在结构关系和结构分析中才能体现其价值。叙事语法对索绪尔现代语言学的借鉴充分说明了它们之间的密切关系。

（二）乔姆斯基的转换生成语法与叙事语法

乔姆斯基是一位勤奋且富有探索精神的学者，他总是在不断修正和发展他的转换生成语法学说。他的代表作——也是对叙事语法有直接影响的著作——《句法结构》的出版是语言学上的又一件大事，被誉为“乔姆斯基革命”。

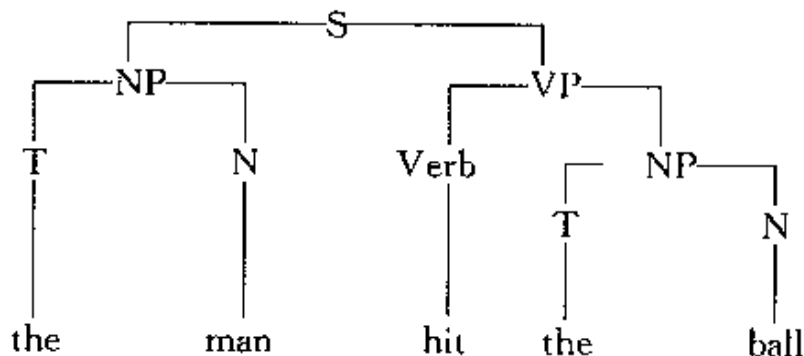
转换生成语法明确指出它们的研究对象是语法面不是语言，语言是由语法派生出来的。语法的基础是人的内在的语言能力，这种能力可以使人产生和理解过去从未听说过的句子。例如，一

^① 巴尔特：《叙事作品结构分析导论》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第3页。

个孩子出世之后，从父母和周围的人那里听到的句子是有限的，经过一定条件下的学习过程，他就能理解并说出无限的新句子，其中大多数是他以前从未听到过的句子。转换生成语法正是通过研究人的这种语言生成能力以确定一套规则系统和原则系统，并通过研究这个系统与其他认知系统的相互作用，探讨人类认知的性质和起源。

在研究方法上，转换生成语法采用演绎法，并且是高度形式化的。乔姆斯基十分赞赏德国语言学家洪堡关于“语言是以有限的手段作无限的运用”的观点，他创立的转换生成语法就是试图以有限的规则系统和原则系统去生成无限的句子。乔姆斯基在《句法结构》中说：“语言学家的任务就是制造一种装置（称为语法），假定事先已经以某些方式提供出一种语言的一些句子，这种装置就能生成该语言的所有合语法的句子。”

为了达到用有限的语法生成无限的合乎语法的句子的目的，乔姆斯基在《句法结构》中提出“新形式的语法”的思想，它包括三套规则：①短语结构规则，②转换规则，③语素音位规则。短语结构规则生成“核心语符列”，由这种语符列得出的基本句型叫核心句，例如 $S \rightarrow NP + VP$ ，就是一个核心句，这个句通过推导或其他方式可以生成许多句子。如图所示：



转换规则包括移位、删略、添加等，转换规则的提出使语法具有更强的解释力。最后是语素音位规则，它推出实际说出的句子。

叙事语法吸收了转换生成语法的思维方式和研究方法，它试

图构想一套符号和规则来描述叙事文，并假设这套语法一旦诞生，犹如语言学的语法规则产生句子一样，生产出大量的叙事作品。同时，叙事语法还吸收了乔姆斯基的有关生成转换规则，力求在叙事语法的基本结构模式的基础上补充一些转换规则，从而不仅可以记录各种故事的句法结构，而且可以创造出许许多多的新故事。此外，叙事语法借用了转换生成语法的某些概念，如表层结构、深层结构等。这些概念虽在内涵上已与原有的概念有所区别，但其借鉴的痕迹是显而易见的。

总之，叙事语法是在索绪尔、乔姆斯基为代表的现代语言学理论的影响和渗透下起步和发展的。当然，正如我们在“导言”中所谈到的，叙事语法还不同程度地吸收了当代整个语言科学如音位学、语义学、修辞学的营养。但我们必须看到，叙事语法的研究对象毕竟不等同于现代语言学的研究对象，叙事文是在语言的基础上的又一次创造，是一个更为丰富复杂的综合体。因此，叙事语法应努力把握初始的普通语言与二度的叙事文之间的差异。一些叙事学家在借鉴语言学模式的同时，也表现出对现代语言学的超越。

二、叙事语法研究综述

为了建构一套有限的结构模式，并借助这套结构模式生产出无限的叙事作品，叙事学家作了艰苦的、标新立异的探索，取得了引人注目的进展。这里我们沿着叙事学家的研究轨迹，大致描述一下叙事语法的形成过程及基本轮廓。

（一）普洛普的功能说

普洛普是从童话入手探讨故事的基本形态的。在《民间故事形态学》（1928）一书中，普洛普对以往俄国童话研究中的分类问题提出质疑，指出按照范畴、主题等对故事归类既不系统又不严密。例如在按主题划分时，有时是根据人物，有时则是依据事件，标准并不统一。在对所搜集的童话作详尽分析时，普洛普发

现，童话总是把同一行动分配给各种各样的人物，这些人物虽然千变万化，但他们在童话里的活动和作用却很有限。普洛普认识到：“童话具有二重性：一方面，它千奇百怪，五彩缤纷，另一方面，它如出一辙，千篇一律。”^①那么，这万变中的不变因素是什么呢？普洛普提出了“功能”这个概念^②，并得出以下四条结论：

1. 功能是故事中稳定不变的因素，由谁执行或怎样执行对它都没有影响，它们构成了故事的基本成分；
2. 童话中已知的功能数目是有限的；
3. 功能的顺序是一样的；
4. 所有的童话在结构上都属于同一类型^③。

普洛普进一步具体列举了从这 100 个童话故事中提取的 31 种功能，并分别用希腊字母和英文字母标号^④：

1. 某个家庭成员不在家。(β)
2. 对主人公下一道禁令。(γ)
3. 禁令被破坏。(δ)
4. 坏人试探虚实。(ε)
5. 坏人获得受害者的消息。(ζ)
6. 坏人企图欺骗受害者，以便控制他或占有他的财产。(η)
7. 受害者落入圈套，不自觉地帮助了敌人。(θ)
8. 坏人伤害了家庭中的某个成员。(A)

① 普洛普著，邓迪斯译：《民间故事形态学》，得克萨斯大学出版社，1968 年版，第 20～21 页。

② 参见本书第 120 页，“情节”一节中功能部分。

③ 普洛普：《民间故事形态学》，得克萨斯大学出版社，1968 年版，第 21～24 页。

④ 这 31 种功能的详细阐述可参见普洛普《民间故事形态学》，第 26～65 页。

- 8a. 家庭中某个成员缺少或希望得到某物。(a)
9. 出现灾难或贫穷：主人公得到请求或命令，他被允许前往或派往。(B)
10. 寻找者同意或决定反抗。(C)
11. 主人公离家出走。↑
12. 主人公经受考验、审讯或遭到攻击等，这一切为他后来获得某种魔力或帮助铺平了道路。(D)
13. 主人公对未来的施与者作出反应。(E)
14. 主人公获悉使用魔力的方法。(F)
15. 主人公被送到、派到或带到他所寻找的目标所在地。(G)
16. 主人公与坏人殊死交锋。(H)
17. 主人公遇难得救。(J)
18. 坏人败北。(I)
19. 最初的灾难与贫穷得到消除。(K)
20. 主人公返回家园。↓
21. 主人公受到追捕。(Pr)
22. 主人公在追捕中获救。(Rs)
23. 主人公返回家园或到另一国度，未被认出。(O)
24. 假主人公提出无理要求。(L)
25. 给主人公出难题。(M)
26. 难题得以解决。(N)
27. 主人公得到承认。(Q)
28. 假主人公或坏人被揭露。(Ex)
29. 主人公被赋予新的形象。(T)
30. 主人公受到惩罚。(U)
31. 主人公结婚并登上王位。(W)

普洛普宣布这 31 种功能就是童话的基本要素，有了这 31 种功能

就可以分析和记录所有俄罗斯童话故事的结构。这里摘录普洛普本人对童话《狼和小羊》的结构分析，以了解其理论运用的方式。他的分析步骤是，首先将作品中的动作提取出来，分解为各个功能；然后再将这些功能的标号列成一个排列式，以显示故事的基本构架。

长者（老山羊）出走；告诫（小山羊）；（小羊）违禁；
被坏人（狼）拐走；（老羊）得知消息；决定寻找；杀死
（坏人）；发现失散者（小羊）；返回。

根据以上动作梗概，这则故事的结构可记录为：

$\beta' \gamma' \delta' A^1 B^4 C \uparrow I^6 K^1 \downarrow$ ①

普洛普将童话故事出现的动作简化为一种顺列组合，超出了表层的经验描述，这是叙事文结构分析走向符号化的一种大胆尝试，从某种意义上讲它掀开了社会科学研究新的一页。但是，我们也看到，普洛普的这种功能分析也留下了一些有待解决的问题。一方面，从符号分析的角度看这 31 种功能似乎太多，它还保留着时间上的先后顺序，而且这些功能在结构上也不是同等重要的，有的可以合并，有的可以删去。另一方面，这些功能若用于解释广阔的叙事文又显得太少，它主要囿于童话研究，而童话毕竟是一种简单的叙事文，它无法涵盖和解释更复杂的叙事结构。因此，普洛普之后在叙事结构分析上还有很多事情要做。正如美国学者邓迪斯在《民间故事形态学》英文版“前言”中指出的那样：“这种结构分析本身不是结束而是开端”，“普洛普的研究仅仅是第一步，巨大的第一步”。

（二）托多洛夫的层次说

托多洛夫主要从事叙事文句法结构的研究。他的《〈十日谈〉

① 参见普洛普《民间故事形态学》，邓迪斯译，得克萨斯大学出版社，1968年版，第100～101页。

语法》(1969)一书是自普洛普以来叙事学领域最重要的著作之一。在这本书中,他认为语言与叙述关系密切,同样的结构不仅在语言中存在,也在叙事文中存在。于是,他按照语言学的句法形式,将叙事文的结构分为四个层次:词类、命题、序列和故事。托多洛夫对此作了具体阐述。

词类包括专有名词(人物命名)、形容词(特征)、动词(动作)三个部分。名词(人物)由特征或行动组合而得以界定,形容词是描写平衡或不平衡状态的谓语,动词是描写一种状态向另一种状态转变的谓语。

命题是由各种词类构成的叙述句子,是叙事文的基本单位。例“y要惩罚x”就是一个由名词、动词组成的命题。命题可按直陈式、命令式、祈使式、条件式、假定式这五种语气分类。如“x犯了法”就是一种直陈语句,它陈述了一个事实。“y要惩罚x”则是一种祈使语句,它表现出人物的一种意向。

序列是由一连串命题组成的完整独立的小故事。序列按时间关系、逻辑(因果)关系、空间(并列)关系构成。这里以《十日谈》中的一个故事为例。

(第一天第四个故事)一个小修士把一位年轻的姑娘带进自己的房间,并与她发生了性行为,院长发现了小修士的劣迹,打算严厉地惩罚他。小修士知道此事被院长看见了,于是设下一个圈套。他假装离开,院长进入他的房间,也被姑娘的姿色所征服,而此时他正躲在房间偷看。后来,当院长准备惩罚他时,这位小修士指出院长也犯下了同样的罪孽。结果,小修士未被惩罚。

托多洛夫将这个故事的基本成分提取出来,用图解表示:

x犯了法——>y要惩罚x——>x力图逃脱惩罚——>y也犯了法——>y没有惩罚x

这就是一个序列。《十日谈》中这一类型的序列很多,我们不妨再举几个“逃脱惩罚”的例子。

(第九天第二个故事) 有个年轻的修女叫伊莎贝达, 她常与情人幽会。有几个修女发现了此事, 她们很嫉妒她, 于是跑去叫醒女院长, 让她惩罚伊莎贝达。当时女院长正陪着一位修士睡觉, 仓促中她将修士的短裤当成了头巾。伊莎贝达被带进教堂, 当女院长开始教训她时, 伊莎贝达注意到女院长头上的短裤, 她提醒女院长注意自身的穿戴, 从而逃脱了惩罚。

(第七天第二个故事) 帕洛雷特乘她当石匠的丈夫不在家时与情人相会。可是有一天, 她丈夫提前回来了, 她只得将情人藏在一只桶里。当丈夫进来时, 她灵机一动, 告诉丈夫, 有人要买这只桶, 现正在检查。她丈夫相信了她的话, 很愿意做成这桩买卖。她的情人付了钱, 带着桶走了。

这两个小故事的序列分别为

x 犯了法 $\longrightarrow y$ 要惩罚 $x \longrightarrow x$ 力图逃脱惩罚 $\longrightarrow y$ 也犯了法 $\longrightarrow y$ 没有惩罚 x

x 犯了法 $\longrightarrow y$ 要惩罚 $x \longrightarrow y$ 相信 x 没有犯法 $\longrightarrow y$ 没有惩罚 x

由此可见, 这些小故事虽然在人物和具体情节上有所不同, 但其基本结构却大致相似。

故事则由一个或多个序列构成。在对《十日谈》中的故事研究的基础上, 托多洛夫指出所有故事按结构可分为两大类。一类是平衡——不平衡——平衡的完整环形, 以上所举“逃脱惩罚”的故事均属此类。另一类只有不平衡到最终的平衡, 这是一种“转变型”故事。例如一位国王开始很软弱, 后来变成一位严明的君主(《十日谈》第一天第九个故事), 就是一种转变。

托多洛夫在设想这套叙事语法时并不打算解释《十日谈》中的某个故事, 而旨在认识故事本身的结构。托多洛夫给自己规定的首要任务是“设计一台描写仪器”, 以辨认各种故事并记录其结构。他深信, 单个故事最终都来自“叙事语法”。

托多洛夫将叙事语法的研究对象从民间故事扩展到叙事文的基本形式——小说，这为叙事语法的研究提供了更为坚实的基础。同时，他在研究中较多地借用了语言学的概念和方法，从而使语言学与叙事语法发生了更加密切的联系。但也正是这种对语言学概念的搬用，深深地印上了叙事语法初创时的依赖性痕迹，说明叙事语法的概念还有待于在吸收中消化和创造。并且，托多洛夫的层次理论与普洛普的横向组合一样，仍然较为具象，仅是对情节的一种化简，还未达到符号化的高度。列维-施特劳斯、格雷马斯这两位叙事学家则从更为抽象的层次着手于叙事语法的研究。

（三）列维-施特劳斯的神话结构

列维-施特劳斯是从探讨神话结构入手进入叙事语法的。《结构人类学》（1958）是他的代表作之一。在从事神话研究中，列维-施特劳斯与普洛普对童话的观察相似，认为神话也具有“二重性”现象，神话表面上有很大的随意性，但各种神话却存在着大致相似的结构。他把确定表面无秩序的神话的内在秩序作为神话研究的主要目标。与普洛普不同的是，列维-施特劳斯并不满足于寻找神话的横向组合链，而是力图分析隐蔽在神话背后的纵向聚合的逻辑结构。罗伯特·斯库尔斯在《文学中的结构主义》一书中曾对他们的研究作过形象的比喻：“普洛普是在寻找牡蛎形成珍珠的过程，而列维-施特劳斯则要解释沙滩上最早沙粒结构的意义。”^①

列维-施特劳斯在神话研究中发现，世界各个民族虽然处于不同的地理生态环境，其进化发展的程度亦有很大差异，但是作为人类却有着某些共同的生存问题。如人有生命，却不得不走向

^① 罗伯特·斯库尔斯：《文学中的结构主义》，耶鲁大学出版社，1986年版，第68页。

死亡；人是大自然的一部分，又是异于自然存在的文化产物；人们要追溯自己所崇拜的始祖，追溯的结果却发现自己是始祖乱伦的后裔；等等。这些无法回避的矛盾难题所构成的二元对立模式正是神话的深层结构。

为了清楚地划分和说明神话的结构方式，列维-施特劳斯提出了“神话素”这一概念，这是参照语言学上的音素、词素、义素提出来的，但又不同于这些概念，神话素不存在于词语中而存在于句子层中。所谓神话素，即神话中具有同等功能的一套要素。列维-施特劳斯举例说，我们面前有这样一个序列，1,2,4,7,8,2,3,4,6,8,1,4,5,7,8,1,2,5,7,3,4,5,6,8……当我们把相同的数字置于同一竖列，就会得出下面的图表^①：

1	2		4			7	8
		2	3	4		6	8
1			4	5		7	8
1	2			5		7	
			3	4	5	6	8

图中的每一个纵向类就是一套神话素。分析神话结构必须打破情节的线性发展，将神话素加以逻辑排列，并以此揭示出神话思维的本质特征。

列维-施特劳斯对俄狄浦斯神话系列的分析是他神话结构研究的典型例证。基本步骤是：首先抽离出神话的基本成分——神话素，然后按照二元对立的方式排列出神话素的组合方式，最后显示出排列的深层结构及意义（具体操作见下页图表^②）。

① 列维-施特劳斯：《结构人类学》，纽约，巴什克，1968年版，第209页。

② 列维-施特劳斯：《结构人类学》，纽约，巴什克，1968年版，第210页。

I	II	III	IV
卡德摩斯寻找 被宙斯劫走的 妹妹欧罗巴	斯巴托依杀死 武士 俄狄浦斯杀死 父亲拉伊俄斯	卡德摩斯杀龙	拉布达科斯 (拉伊俄斯之 父)=跛脚(?)
俄狄浦斯娶母 约卡斯塔	伊托克勒斯杀 兄波吕尼刻斯	俄狄浦斯杀死 斯芬克斯	拉伊俄斯(俄 狄浦斯之父) =左腿有病(?)
安提戈涅违禁 葬兄波吕尼刻 斯			俄狄浦斯=脚 肿(?)

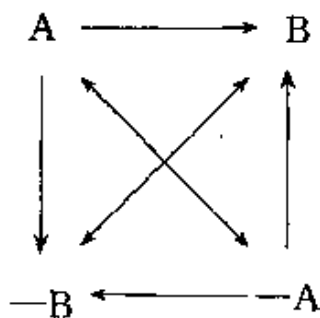
这里我们看到了四个纵栏，每栏是一组由同等功能的事件构成的神话素。I栏中的事件都具有乱伦性质——亲属关系的过高估计，II栏正好相反，杀兄弑父——亲属关系的过低估计。这两栏构成了一个逻辑上的二元对立。III栏中土地里生出的怪物被人击败意味着对人类由土地所生这个理论的否定，而IV栏中人类的缺陷却意味着对人类由土地所生这个理论的坚持（因为神话中凡是从地里生出的人都不能走路或步行笨拙），这又构成了二元对立。俄狄浦斯神话系列的深层结构就是I:II::III:IV这两组二元对立模式。这是一幅经过列维-施特劳斯精心选择、并努力与他创立的理论相协调的神话素组合图。也许列维-施特劳斯对俄狄浦斯神话系列的分解、组合和解释并不完全令人信服，但他的这种二元对立的思考方式对于人们理解神话有直接启迪作用。列维-施特劳斯企图向人们表明，作为叙事文的一种样式——神话，它的魅力不在于线型情节的发展，而在于它那不易为人觉察的结构。俄狄浦斯神话系列中血缘关系的高估和低估、企图逃避人类由土地所生和这种企图之不可能的对立实际上是文明与自然对立的象征。

列维-施特劳斯认为，所有的神话都充满二元对立的关系，“神话思维总是从对立的意识出发，朝着对立的解决前进”^①。他断言，神话结构是由相应并互相对立的神话素构成的，神话深层结构的公式为 $A:B::C:D$ 。无论神话怎样衍变、发展，这种内在结构保持不变。所有的神话都是内在结构的变形和转换。列维-施特劳斯在神话研究上的独到贡献把我们引向了叙事文的结构深处。

(四) 格雷马斯的“符号方阵”和叙事语法系统

格雷马斯是从语义学的角度研究叙事语法的，其主要著作有《结构语义学》（1966）、《论意义》（1970）。叙事语法在格雷马斯的著作中初具规模。

与前几位研究者一样，格雷马斯首先肯定了叙事语法的存在：“语言学家不会不注意到叙事结构所显现出的特征，它们的复现频率会令他惊奇不已。这些复现提供了可以辨别的规律性，这些规律性则导致叙事语法的建构。”^②在《结构语义学》中，他借用逻辑学的方阵形式，提出了“符号方阵”的理论，如图所示：



这个符号方阵就是意义的基本构成模式。这里 A 与 B 的对立、 $\neg A$ 与 $\neg B$ 的对立、A 与 $\neg B$ 的对立、 $\neg A$ 与 B 的对立，再加上 $\neg A$ 对 A 的否定， $\neg B$ 对 B 的否定，共构成六组二元对立关系。符号方阵所形成的“阐述场景”具有强大的构成力，据此可生成诸如生与死、衰与荣、分离与结合、独立与统一、斗争与调和等基本动作。不仅如此，符号方阵在表示一系列关系的同时，也表示出一方向另一方的运动，由此构成叙述的本质，故事因此而派生。格雷马斯曾这样描述故事与“阐述场景”的关系：“行动的内容始终在变化，行动者也在变化，但是阐述场景总是同样的，因为它的永久性被角色的固定配置所确证。”^①

与上述叙事学家们一样，格雷马斯所追求的目标也不是对个别文学作品作出解释，而在于阐明生成这些作品的“语法”的本质。在确立以二元对立为核心的符号方阵的基础上，格雷马斯在《论意义》中提出了叙事语法的基本构想。他将叙事语法划分为两大部分，基础语法和表层语法。基础语法由基本词法和基础句法组成，表层语法构成行动组合段系列。基础语法具有逻辑性质，表层语法具有人形（叙述）性质。格雷马斯对其所设想的叙事语法作了具体阐述：“这种叙事语法一旦完成将同时具有演绎和分析这两种形式，它将为意义的表达勾画出一整套流程：从使意义现实化的基础语法的基本运算出发，经过表层语法组合段系列的组合（这种组合实际上只是对运算的人形描写），借助各种行动，内容就在叙述语句里得到了充实；上述叙述语句都按线性序列组织成规范语句的形式，并像链条的各个环节一样相互由一系列的逻辑蕴涵连接在一起。具备了叙述语句的这种序列，我们就可借助修辞学、风格学、还有语言学的语法学设想出叙述性意

^① 格雷马斯：《结构语义学》，巴黎，拉鲁斯，1966年版，第173页。

义的语言表达了。”^①

在后来的文集中，格雷马斯对叙事语法作了进一步系统的建构，将其分为四个流程：深层结构（符号方阵）、叙述结构（基础语法和表层语法）、话语结构（角色、形象、主题等）、语言表达^②。格雷马斯的这套整体构想将叙事语法研究推向了一个新的阶段，他的进展和不足都为后来者研究叙事语法提供了参考框架。

综上所述，普洛普等人在叙事语法上的探索虽未能尽如人意，但他们对叙事文普遍结构规则与模式的强烈关注和向符号化发展的趋势都体现出一种崭新的思维方式和科学精神，闪烁着理性的光辉。20世纪70年代以后，随着叙事文研究的扩展和深入，人们的研究重心逐渐从叙事语法转移到叙事话语、叙事接受上去了。但作为叙事学重要组成部分之一的叙事语法的研究并未停止，它将在不断探索中修正、协调和完善。

三、叙事语法的初步设想

在普洛普、托多洛夫、列维-施特劳斯，尤其是格雷马斯研究成果的基础上，我们开始了叙事语法的整体建构。

这套叙事语法将适用于已有的或未来的所有叙事文，它不仅要对现存的叙事文作出描述和区别，而且更重要的是要包容叙事文的种种可能性，即具有潜在的生成无限故事的能力。叙事程序一旦设计出来，将可以生产出各种叙事作品。

为了达到这一目的，叙事语法必须首先抛开概念的具体内涵，而在抽象的形式中进行研究，才能发掘它们的内在规律性。现代数理逻辑的开创者、英国数学家布尔取得成功的关键之一，

① 格雷马斯：《叙事语法的组成部分》，载张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第188页。

② 参见格雷马斯《论意义Ⅱ》，梅休因出版社，1983年版。

是他抛弃了对概念的内涵解释而采取了概念的外延解释，概念的外延正是一种量的抽象形式。同时，为了在抽象理论与具体作品之间产生沟通，叙事语法又必须具有调节机制。它最好由两大部分组成，即既定的结构规则（相当于转换生成语法中的短语结构规则）和灵活的操作执行法则（相当于转换生成语法中的转换规则）。在运算中，最基本的结构规则是不可能产生最末端的故事情节的，叙事语法的结构部分需要运用一些转换规则和执行指令才能完成作品。结构部分与执行部分将在运算中互相作用，由此形成叙事语法的动态框架。

未来的叙事语法将由一整套不同层次的程序组成，初步设想为四个部分：结构部分、逻辑部分、叙述部分、表达部分。

结构部分 这是叙事语法的基础部分，它是一种分类框式，由互相对立又互相限定的各项构成，并由此形成一系列对应关系。格雷马斯的符号方阵就是最典型的结构模式，这种组合拥有广阔的意义场。结构模式是独立于话语的深层结构，例如A与B的对立既可以是神话，也可以是小说，甚至可能是像弗洛伊德精神分析中以模糊形式出现的梦呓。

逻辑部分 这是对结构部分的限定和转换，是一种句法模式。它对分类框式从两个方面加以扩展：一是通过各种命题（动作、人物）的置入使结构部分的各项在语义上得以命名和充实；二是通过时间因素以显示其组合规则、运动方向从而形成系列。这一部分与托多洛夫的故事层次、普洛普的功能组合类似，它拥有较为庞大的程序。

叙述部分 结构部分和逻辑部分主要与故事结构相关，叙述部分和表达部分则与叙述话语相连。叙述部分是对叙事文叙述模式的设计，包括视角、叙述者、叙述时间的设置和安排，它由几种基本的叙述设计程序组合而成。叙述部分与前两个部分没有必然的对应关系，具有相同结构和逻辑关系的作品可以采用不同的

叙述方式。例如，有篇作品叙述的是主人公死了，人们开始回忆他的一生，他的童年，他的学生阶段，他的婚恋，他的官场生涯等等。这个故事也可以这样叙述，一个婴儿呱呱落地，然后是他的种种生活经历一直到他的死亡。这两篇作品在结构、逻辑上都同样显示了生与死的对立，但叙述方式却不尽相同。反之，有些作品叙述方式相似，但其结构和逻辑则不同。这种故事结构与话语的差异正是叙事作品既五彩缤纷又如出一辙的原因所在。

表达部分 这一部分是用文字生产出具体作品，即按各种指令选择合适的文字表达。

结构部分、逻辑部分、叙述部分仅体现出叙事文的三个层面：结构、故事和叙述，只有到了表达部分，才能产生具体的叙事作品。即把结构部分的符号转换成逻辑部分的语义，再由叙述部分设计出叙述方式，最后由表达部分完成。

总之，未来的叙事语法由以下四组程序组成：

1. 一组说明叙事结构的分类模式；
2. 一组说明叙事命题的句法组合；
3. 一组说明叙述方式的有限的转换规则；
4. 能够将以上三个部分的指令转换成文字的程序。

这套叙事语法的程序展示了叙事文的生产过程，这是令人神往的。这套程序也可运用于叙事文分析。当用它来检索一个作家、一种叙事文样式、或一种文学运动乃至一个时期的众多叙事作品的基本结构和叙述模式这些形式规律时，我们将获得宏观而可靠的类型研究，这同样是令人鼓舞的。

四、叙事语法的未来

叙事语法是叙事学家最得意的发现，同时也成为叙事学家面临的一条最难逾越的鸿沟。叙事语法促进叙事文研究从经验描述和解释向高度抽象的方向发展，它关注的是故事的结构法则而不是作品讲述了什么。但正是这种抽象性使叙事语法与富有情感的

文学世界发生隔膜。如何使规范化的叙事语法与生气勃勃的叙事文创作和批评有机地联系起来，叙事学家曾孜孜以求，但未获得理想的答案。叙事语法的研究还有待于新的突破。

叙事语法的前途如何，我认为，随着人工智能程度的提高，以及模糊数学、控制论等相关学科的完善，研制出创作和描述叙事文规则的程序是完全可能的。1946年第一台电子计算机问世不久，英国数理逻辑专家图灵曾在《计算机的智力》一文中预言：“我相信在本世纪末，人们可以自由地谈论机器思维，而不致遭到反对。”今天计算机日新月异的发展和广泛普及无可厚非地证明了这一点。在当今文学研究领域，利用计算机对已输入的文学作品作自动分析已成为可行的方式之一。在艺术创作方面，电脑创作的三维动画，自动演奏的电子乐器，更显示了人工智能的广阔天地。

当然，叙事语法的程序较绘画程序、乐谱程序更为复杂，它有待于更能逼真地模拟人的大脑的计算机的问世，和更符合艺术规律的程序设计。不过，叙事语法的实现并不仅仅是技术问题，还有一个文学观念的变革问题。叙事语法的研究将给叙事文这一古老文体带来全新的形式和手法，最典型地显示文学科学化的实绩。叙事语法的研究从某种意义上讲正表明人类对文学的进一步驾驭和对人自身认识的一种深化。

不可否认，计算机在文艺作品创作和分析中的运用将有着艺术家和评论家难以企及之处，这一点在《红楼梦》研究中已得到证实。但同时，计算机操作也有它的死角，也有许多地方不及艺术家和评论家，因为现代数学还无法全面地反映人脑的思维活动。就像三维动画不会取代画家，自动演奏不会取代作曲和演奏一样，未来计算机设计的作品可以与作家的创作并行不悖，竟放异彩。

第三章 阅 读

前两章分别研究了叙事文表达的形式和内容的形式，探讨了叙事文内的叙述模式和结构模式。这种研究具有一定的封闭性，而这种封闭性是叙事作品结构分析的前提，是由其研究对象的内在性和研究方法的形式主义观念决定的。本章转入叙事文形式与意义的研究，即读者对现存文本的再建构。这意味着文本的基本结构将在阅读中成为开放的动态的意义生产过程。

意义和结构一样，是文本的基本属性，每部作品无不具有一定的意义，这是毋庸置疑的。即使不传达准确的信息，也表明了叙述本身这一意义。文本的意义从何而来，或者说从何处寻找文本意义的权威，历来文学研究中有三种不尽相同的立场。

传统的文学研究认为，意义存在于作者的意图之中，而作者的意图很大程度受制于他的个人经验、心理以及他所处的社会环境、历史条件。因此，许多人不厌其烦地去搜集、考证作者生平、个性，研究作者所处的社会历史背景等，以求把握作者的创作动机。这种意图研究对于理解文学史具有一定价值，但作品的起因绝不等于作品的意义。且不说那些淹没在历史尘埃中的有关作者个人的文献难以收集齐全，即使获取了完备的材料也不一定说明该意图已在作品中充分体现。创作中的潜意识往往使意图与意义发生对抗。并且，书写文本作为一种重复结构，已不同于说话者与听众的那种现场交流，它将在此后的各种阅读中不断延续和发展，以至不朽。这种异延使文本越来越脱离最初的意识权

威而具有其独立价值。同时意图研究还忽视了文本的“互文性”这一重要性质。“一部文学作品不只是经验的表现，而且总是一系列这类作品中最新的一部；无论是一出戏剧，一部小说，或者是一首诗，其决定因素不是别的，而是文学的传统和惯例。”^①现存的文学作品没有一部是初始的、独到的，任何文本都依赖于文本中先前存在的全部文本和释义规范，即使作者想推翻或超越这套程式，但仍是以此套程式为参照系的。因此，文本的意义并不完全是以作者的意图为转移的。意义存在于一套系统之中，通过作者但不完全是由作者发出的。

以英美新批评为代表的批评理论主张意义存在于文本之中。他们认为：“这首诗既不是批评家自己的，也并非作者的（诗一诞生，它就和作者分离了；它走向世界，作者对它再也不能赋予意图或施加控制了）。 ”^② 文本自身就是意义之所在，文本的结构方式就是意义的组织方式，反对考察作者个人经验的来源和对个别读者所起的作用。这种批评理论提高了文本的地位，消除了文本的神秘感。但它把纸上的东西视为一种永恒的超历史的存在，完全忽视读者的能动作用，因而这一理论不免失之偏颇。文本的意义靠读者来发掘，没有读者的文本只是一种潜在的符号。并且，尽管新批评标举客观，但批评作为一种实践活动，仍不可避免有批评主体的介入，绝对的客观是不存在的。其实，在新批评代表人物之一燕卜苏的《含混七型》中，主体意识的发挥可谓显而易见。再则，新批评对于在文本中到底寻找什么的回答是含糊的，人们照样可以从作品中了解社会和作家意图。“……如果诗

① 韦勒克、沃伦著，刘象愚等译：《文学理论》，三联书店，1984年版，第72页。

② 戴维·洛奇编著，葛林等译：《二十世纪文学评论》，上海译文出版社，1987年版，第571页。

人成功了，那么这首诗本身就表现出诗人当时试图干些什么。”^①这里我们发现了意图理论的残迹。

第三种主张以读者反应理论为代表。他们认为，文本的意义是阅读的产物，由读者赋予。费什曾说：“有意义也好，没有意义也好，都发生在读者的头脑中，而不是印在纸上或书上。”^②意义是读者对文本的反应，靠批评性的阅读来建构。这些观念对19世纪的人们来说也许不可思议，但20世纪下半叶一度成为时尚。这一理论为意义研究开辟了一个新的领域，但同时也面临一些新的难以解决的问题。读者群的千差万别将使文本的意义成为荒谬。退一步即使假定某一“抽象读者”为意义的建构者，那也不过是将作者的权威移到另一权威——读者身上罢了。完全忽视文本质的规定性，阅读将变成没有规则的游戏。

我们认为，从阅读的角度看，意义的来源不再是作者，也不完全是作品或读者。它存在于文本与读者的交流过程之中。一方面，文本提供了意义的潜在性，提供了与另一文本相区别的根据。文本的意义是在阅读中实现的，没有读者的参与，文本的意义永远是封闭的；另一方面，文本又只对懂得如何阅读它的人才具有意义，这些人必须具有一定的文学能力，知道在作品中寻找什么以及如何阐释它。在此基础上，文本和读者共同创造意义。我们同意伊瑟尔的看法：

文学文本只有当其被阅读时才能产生反应；因而描述这种反应而不同时分析阅读过程实际上则是不可能的。阅读由是成为这一研究的焦点，因为它引发了一连串既决定于文本又依赖于人类某些基本能力的发挥的活动。效果和反应既非

① 戴维·洛奇编，葛林等译：《二十世纪文学评论》，上海译文出版社，1987年版，第569页。

② 《读者反应批评》，文化艺术出版社，1989年版，第111页。

文本的特性，亦非读者的特性；文本蕴含着潜在的效果，阅读过程使这一效果得以实现。^①

一部作品的意义是唯一的还是多元的，这是应该讨论的又一问题。以往人们总是从作品中抽绎出一种意义或解释，至多分出主题和副主题，并把自身对作品的理解宣布为唯一可能的解释，而不能容忍解释上的差异。一旦出现与自己相左的见解，他们则通过标榜自己释义的正确性而否定对方的解释，这一状况在我国《红楼梦》和鲁迅作品研究中不乏其例。其实多种解释本身并不意味着对文本理解的失误，而正说明了文本意义丰富的暗示性。与这种强调唯一正确的作法相反的是解构主义批评；它们鼎力强调意义的不确定性和阐释途径的开放性，最终导致意义消失在指意符号错综复杂而难加言说的迷宫之中。

文本存在着多重意义，允许多种多样的解释，不同读者在阅读作品时可以生发出不同意义，这本是无可厚非的，但也并不等于说，文本的意义是任意的。我们认为，文本是一种具有永恒结构的客观物，读者必须具有一套规范和能力才能理解文本，这种文本与读者的规定性限制了文本意义的框架。同时，文本又是一个有着丰富内涵的框架结构，读者能力也具有充分的创造活力。文本与读者的这种相互作用又使得文本意义在实现中呈现出无限的丰富性。

本章研究文本与读者在交流过程中意义的生成。首先探讨阅读的条件：文本类型与理想读者，然后建构各种阅读模式。

第一节 文本类型

文本是一个十分宽泛的概念，一切传达意义的客体都可称为

^① 伊瑟尔著，金惠敏等译：《阅读行为》，湖南文艺出版社，1991年版，第207页。

文本，乃至现实世界就是用语言构成的大文本。这里我们特指叙事文本，更准确地讲，是书面的叙述语言的集合。这种文本不同于只存在于读者和读者介入史中的“任意”的文本，而是一种由语言符号和多层结构构成的客体。叙事学的阅读理论正是建立在这种文本的基础上的。

叙事文是为阅读而作的，藏之名山之作也是为了传之后世。文本如何适应和调动读者，为阅读活动提供何种预期结构，这是本节要研究的问题。

一、文本的悖论

叙事文属于时间艺术，它呈现的是一种线型运动，即使作者着意使文本具有空间感，但在叙述时仍有先后之分，空间感是通过读者在回顾、联想、参照中建构的。叙事文的这种线型特征由它所使用的材料——语言决定。语言的这种局限性同时也给叙事文带来某种优势。就文本与读者的关系而言，叙事文正是通过叙述上轻重缓急的巧妙排列达到控制读者的目的的。

文本在控制读者的过程中，往往出现两难现象。一方面，为了便于读者阅读，文本必须具有明确性，即它必须通过读者熟悉的惯例和结构增加可理解性；另一方面，如果文本太容易现解也会使人索然无味，故文本又要通过设置障碍以延长理解的过程，于是构成了一个悖论。为了不让读者因其过于明白或过于晦涩而退出阅读活动，文本必须驾驭这个悖论。

（一）易读性

先看两个例句：

1. 今天气温 38℃，小张说：“今天真够凉快。”
2. 今天气温 38℃，小王说：“今天真热。”

第二个例句明确指出今天天气很热，第一个例句则需要读者稍加思索，38℃本来很热，小张为什么要说“凉快”，其用意何在，然后作出判断，他在开玩笑，说的是反话。经过一番推测，读者

才体味出第一个例句的真实含义。相比之下，第二个例句较容易理解，因此可以说第二个例句更具易读性。

易读性是衡量文本在阅读时难易程度的相对尺度，它由文本提供的各种因素构成。下面我们有选择地分析造成叙事文易读性的有关因素。

就叙述方式而言，叙述人称明确，观察角度全面，时间顺序清楚，空间位置固定，开头结尾照应等都能增加文本的易读性。这些都是不言而喻的。

从叙述话语上看，话语意义明晰，歧义成分少；话语系统单一，文本中所有声音汇入一个统一的话语系统；文本中出现大量非叙事性话语等都有助于读者现解。这里所谓统一的话语系统指的是文本中有一个权威意识在组织和支配故事中的事件和人物，而不是几种不同和对立的观点在文本中并存。古典现实主义文本大多是这种单一性的话语系统，由一个主导意识的叙述者统辖故事中的一切并评说其是非曲直。文本中的非叙事话语也往往具有指示或解释的功能。如果叙述者直接出固点明人物的行为动机，解释事件的缘由，评判人物的道德规范，或者介绍时代背景，综述故事概貌等，使作品中不够连贯的地方变得连贯，不够明确的地方得以显露，将会大大增强作品的统一性和清晰度。

在叙事结构上，文本中提出问题与回答之间的距离短暂，较少悬念或中断；人物性格单一鲜明；次要因素有较强的映衬性等也是易读性的重要因素。例如，刚提到一个人物，马上用一定篇幅介绍他的身份和经历，或者一告知某个秘密，接着就揭示出来，这样读者几乎不花费思索、推测的时间就能把握故事的真相。又如有意将人名与人物性格特征相吻合，例如冯渊、英莲、荀才、荷包等具有谐音的名字往往有助于读者对人物的了解。此外，用相似或相反的次要情节、次要人物与主要情节、主要人物相对照，也可以起到强化主要情节和主要人物的作用。

总之，文本中任何有助于分理明确信息的成分都属于易读性的因素，反之，则有削弱易读性的可能。

需要说明的是，一部具有较强易读性的作品不一定是可读的。可读性不仅指容易读，而且更强调充满兴味的阅读，给人一种愉悦和创造的快感。而易读性太强的作品由于过于明白使读者失去想象和思考的机会而使阅读变得兴味索然。这也表明易读性不是对作品作价值判断的尺度。为了达到一定的可读性，易读性必须与陌生化结合起来，通过在文本中增加阅读的障碍以达到某种中和。许多作品正是这样做的。例如《福尔摩斯探案集》，作品中一方面有福尔摩斯的解说和一系列可见性的动作这些明显的成分，另一方面又具有扑朔迷离的情节线索，真相迟迟不予披露。又如莫言的《红高粱》，一方阅它因其人物性格的明快，次要情节的生动，风土人情的淳朴而吸引人，另一方面又因时序的颠倒、语言的乖张面增加其阅读的难度，从而获得一种雅俗共赏的效果。

（二）陌生化

如果说易读性是依据文本的惯例和明确性理解文本的话，那么陌生化则是要打破惯例，使读者的感觉非习惯化。

文学的陌生化效果古已有之，所谓传奇志怪，所谓拍案惊奇，都是强调作品逸出常态的新和奇。不过，将陌生化作为文学创作的一条原则，提到理论高度加以认识，却是俄国形式主义的贡献。“陌生化”这一概念是什克洛夫斯基在1914年发表的《作为手法的艺术》一文中提出来的。所谓陌生化就是将对象从其正常的感觉领域移出，通过施展创造性手段，重新构造对对象的感觉，从而扩大认知的难度和广度，不断给读者以新鲜感。也就是说，文学中所表现的事物应超越人们习以为常的认识，以一套新鲜语词突出出来。在文学创作中，陌生化是必然的，艺术不是复制现实，而是用一种特殊的眼光看待现实，使那些已变得惯常的或无意识的东西显露出新的魅力。例如步行，我们每天走来走

去，以致几乎忽略了它的存在，但是当我们跳舞时，无意识的步行姿态一经变化就给人以新奇之感。

陌生化在叙事文领域的运用十分广泛，这里仅从三个方面加以阐述。

视角异常 这是叙事文中最为突出的陌生化方式。熟识的东西一旦从新的角度审视就会出现异样的感觉。这一点被越来越多的小说家所谙知。如用陌生人的眼光，孩子的眼光，精神病患者的眼光，甚至动物的眼光观察社会和自然界，往往会重构或更新读者的感觉。什克洛夫斯基曾举例说，在托尔斯泰的《战争与和平》中，波罗金诺战役不是通过指挥官和士兵而是通过非军人——彼埃尔·别祖霍夫的感觉来表现，从而使战争的描写别开生面^①。詹姆斯、福克纳等都是擅长视角处理的大师。他们往往从一种新的视野去展示那些看似正常实际上只是习以为常的不正常状态，使读者通过这些新形式更好地感知文本本身。我国当代作家莫言作品中的视角运用也有独到之处。莫言常常把他的主人公设计为孩子，即使是成年人也常常引发他童年的回忆，用孩子的眼光、心灵去感知成人世界，感受生命与死亡，由此使作品产生一种新颖、强烈、奇特的震撼。

话语移位与变形 这是对常规叙述语言的歪曲和反叛。这种移位和变形首先表现在叙述语言的返始上，叙述者在叙述时不用对象的名称来称呼，而是像第一次见到它那样加以描述，或用其他事物相应部分的名称来指代，由此获得一种新鲜感和幽默感。请看《红楼梦》第六回刘姥姥进荣国府时一段有关挂钟的描写：

刘姥姥只听见咯当咯当的响声，很似打罗筛面的一般，不免东瞧西望的，忽见堂屋中柱子上挂着一个匣子，底下又

^① 参见什克洛夫斯基《作为手法的艺术》，《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店，1989年版，第1~10页。

坠着一个秤砣似的，却不住的乱晃^①。

叙述者表述的是刘姥姥第一次见到挂钟时的印象。这种描述在使读者忍俊不禁之时也唤起读者重新体验第一次面对这一事物的感觉。再看鲁压《离婚》中的一段：

木棍似的那男人也进来了，将小乌龟模样的一个漆黑的扁的小东西递给七大人。……七大人也将小乌龟头拔下，从那身子里面倒一点东西在掌心上；木棍似的男人便接了那扁东西去。七大人随即用那一只手的一个指头蘸着掌心，向自己的鼻孔里塞了两塞，鼻孔和人中立刻黄焦焦了。他皱着鼻子，似乎要打喷嚏。^②

这里，叙述者像一个只掌握了少量词汇的儿童一样，用笨拙的描述代替现成的词汇“鼻烟壶和鼻烟”，这种变形叙述是叙述者的一种艺术追求，在避免使用常规词汇的同时，为人们描述了颇有趣味的那种既煞有介事又带几分滑稽的慢动作。话语的移位和变形除指采用原初的语言表述事物已通用的名称外，还可指叙述者在叙述语言上的标新立异，即运用一些超出日常话语的新奇的字眼来指称事物。《喧哗与骚动》中将无人在用的抽水马桶称为“沉思的宝座”，《透明的红萝卜》中红萝卜在黑孩眼中“晶莹透明，玲珑剔透”，“透明的金色外壳里苞孕着活泼的银色液体”。这些超常规的指称使叙述带有几分非同寻常的雅趣。

情节的特殊组合 或称情节的创造性扭曲。情节的组合像七巧板一样有多种方式。如可采用插入法，即通过交错、颠倒等叙述手段使情节错位以摆脱对事件的习以为常的认识；或在主情节中插入若干插曲（包括文献）以延宕情节的发展，变更事物或事件的老一套模式。也可采用渲染法，即在某个细节上浓墨重彩，

① 曹雪芹：《红楼梦》，人民文学出版社，1981年版，第74页。

② 鲁迅：《彷徨》，人民文学出版社，1973年版，第160~161页。

夸大突出，改变平常的比例，以引起读者对那些因无意识接受而被忽略的东西。情节的特殊组合甚至可以采用随机排列的方式，显示出文本结构的自由性和偶然性，打破人们常规的阅读期待，拓展人们的思维空间。

当然，陌生化必须建立在一定熟悉度的基础上。将抽水马桶称为“沉思的宝座”，只有在有脸盆、水管这些参照物的语境下才能体会到。若一部文本在任何程度上都追求陌生化的效果，那么，由于缺乏众人所熟悉的“坐标”，文本就成了天书，古人云：“终篇无一字可解者，盖欲新而反不可晓耳。”^①也正是在这个意义上，陌生化与模式化相辅相成。陌生化是模式的变体，同时又是对模式的丰富和推动。

我们还应看到，在阅读过程中，陌生化又会向着正常化发展，读者会逐步熟悉这些语言表达与构造手段，新奇的东西慢慢变得习以为常。于是陌生化又要求文体提出新的设计，创造新的表达方式，以便再次向读者发起“进攻性”的影响。这种文本与读者的相互作用从某种意义上讲构成了文学史发展的动力。

二、文本类型

文本就其意义与呈现方式而言是无限丰富的，采用不同的划分标准可对文本作出不同的区分。巴尔特从阅读的角度将文本划分为两大类型：可读文本与写作用文本。所谓可读文本指按传统理解方式可以理解的作品，它表现的是一种常识的认识观和价值观。古典现实主义文本大都属于这一类型，它们构成了叙事文的主体。所谓写作用文本则是关于写作自身的文本，它不假定任何东西，也不要求读者通过它观察“真实世界”。它倡导的是多元的、扩散的叙述，体现了一种认识世界的新方式。这是一种读者尚不知道如何阅读的文本。在分析中尽管巴尔特对可读文本持轻视态

^① 魏庆：《诗人玉屑》卷八。

度，但我们却发现我们所面对的几乎都是可读文本，因为任何一部作品从某一特定角度看都是可读、可理解的。巴尔特自己也承认，写作文本“非常稀少”^①（也许乔伊斯的《芬尼根的觉醒》属于此列）。可以说，至少在现阶段，完全无法阅读的作品是没有生命力的。

尽管如此，巴尔特的这种按读者接受能力对文本分类的方式仍是极有启发性的，它体现了对“读”的重视。这里我们尝试从文本与读者的交流方式的角度划分文本类型。

法国现代语言学家本维尼斯特在《普通语言学问题》一书中极据语言的三种句型限定了三种话语：

任何地方都承认有陈述、疑问和祈使这三种说法，尽管它们都以谓语为基础，但却按照句法、语法具体特征的不同而区分开来。其实这三种句型只不过是反映了人们通过话语向对话者说话和行动的三种基本行为。或是希望把所知之事告诉对话者，或是想从对话者那里获得某些信息，或打算给对方一个命令。^②

我们将这三种话语借用来标明三种文本类型：陈述文本、疑问文本和祈使文本。这种基于与读者交流的划分方法将有助于人们更好地认识文本与读者的关系，从而更有效地理解和阐释文本。

（一）陈述文本

这是一种叙述者采用肯定的语气，将所知之事告诉读者的文本类型。

陈述文本最重要的特征是存在着一种能容纳和确证其他话语的权威性话语，一种能使意义和谐统一的固定位置。换句话说，

① 巴尔特：《S/Z》，纽约，希尔和王，1974年版，第5页。

② 本维尼斯特：《普通语言学问题》，迈阿密大学出版社，1971年版，第10页。

在陈述文本中有着不同的话语等级，而其中有一种特许话语，它处于居高临下的位置，对其他话语施以影响和作出解释与评价。古典现实主义文本就是典型的陈述文本。以《欧也妮·葛朗台》为例，欧也妮因收到银行家的儿子送来的生日礼物而“感到一种出乎意料的欢乐”，老葛朗台心中有数，盘算着坐收其利，而洞察其奸的叙述者却提醒人们：“这位姑娘受到奉承、包围，以为他们的友谊都是真情实意，仿佛一只小鸟全不知道给人家标着高价作为赌注。”^①在古典现实主义文本中，叙述话语之间不是平等关系，而是等级关系。不仅人物之间有差异（老葛朗台比欧也妮要高明），而且在人物的声音上而还有一个“公正的法官”——代表作者意识的叙述者的声音，他以明察秋毫的目光和鞭辟入里的述说帮助读者辨别真伪。在第一人称的古典现实主义文本中，叙述者“我”的话语也往往具有这种特许性质。

陈述文本善于在虚构中追求“真实”的幻觉，常常通过提供逼真的人物、环境和细节使读者如见其人，如临其境。《福尔摩斯探案集》就是这种逼真性的范例。据《泰晤士报》报道，鉴于华生对福尔摩斯的真切描述，以致读者信以为真，竟按书中提供的地址“贝克街 221 号 B”写信给福尔摩斯寻求帮助，其幻觉感可见一斑。为了加强真实性，陈述文本的叙述者还通过采用书信体，日记体，或假装重新发现手稿，遇见叙述者等程式，信誓旦旦地表明所叙故事来源的可靠性，像《少年维特之烦恼》中所做的那样，以期赢得读者的信赖。总之，陈述文本的叙述者希望读者读后说：“这是真的。”“他（她）就生活在我们中间。”

陈述文本一般情节完整，线索清楚，对于故事中人物的命运、事件的发展都会作出合乎情理的解释和交待。尽管在这类文

^① 巴尔扎克著，傅雷译：《欧也妮·葛朗台》，人民文学出版社，1978年版，第28页。

本中情节线索也会出现错位、遗漏、形成谜和悬念，但最终必定解开谜底，给读者一个或喜或悲的结局。最明显的例子是侦探小说，往往在最后一刻，凶手被揭露，犯罪动机也随之一目了然。

陈述文本是一种常规的文学样式，类似于巴尔特所说的可读文本。它强调的是一致与和谐，力图给读者以确实信息。

（二）疑问文本

这类文本与陈述文本相反，叙述者不是采用肯定的语气，而是持询问或矛盾的口吻，要求读者思考和回答文本中的问题。

疑问文本有诸多不同于陈述文本的形式特征，最明显的一点是它缺乏一种能容纳和确证其他话语的权威性话语。疑问文本拒绝单一的视角，无论这个视角多么开阔，多么深邃。在疑问文本中，人物与叙述者的意识是分离的，每个人物都展示各自眼中的世界，而由多种视角构成的多重声音彼此独立，互相平等，不一定服从某一权威性话语，也不需要由一个统一的声音来证实、担保其真实性。正如巴赫金在分析陀思妥耶夫斯基的作品时所发现的那样：“在他的作品里不是众多性格和命运构成一个统一的客观世界，在作者的统一意识支配下层层展开；这里恰是众多的地位平等的意识连同它们各自的世界，结合在某个统一的事件之中，而相互间不发生融合。”^① 人物有自己的思想，自己的价值观，没有一个横空出世的叙述者能加以指责和评判。这种现象不仅出现在陀思妥耶夫斯基的小说里，出现在某些现代派作品中，我国清代艾纳居士编著的白话小说《豆棚闲话》也具有这种性质。这部集子的结构与《十日谈》相似，它有一个框架叙述者和一群不同身份、不同年龄的讲故事的人。这位框架叙述者对人们的各种看法持宽容态度，尤其在最后“陈斋长论地谈天”一则，

^① 巴赫金著，白春仁、顾亚玲译：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1988年版，第29页。

众人对陈斋长的宏论反映不一，赞扬者有之，谴责者有之，叙述者一律照实录上，不加裁决。这种现象在从说书艺术中产生的白话小说里是罕见的。

疑问文本还力图运用各种方式突出真实与虚构的矛盾，强调文本的生产过程，削弱故事的“幻觉感”。疑问文本要“破坏任何可能有的认为故事是‘生活’而不是‘艺术’的幻觉，并以这种破坏为乐；它强调书中的人物只是写出来的文学上的人物”^①。如狄德罗的《定命论者雅克和他的主人》，虚拟的写作过程贯穿整部作品之中，而这样做无非是表明这完全是一个虚构的故事。马原的小说也具有这种性质，一会儿是马原在讲故事，一会儿马原又成了故事中的人物，并在作品中多次提到已发表的其他作品，甚至索性用《虚构》作为篇名。这种真真假假的叙述圈套把读者引入文学迷宫，无法与作品中的任何一个人物产生全面的共鸣，而这内外不定的叙述层次却闪烁着叙述的魅力。造成这种间离效果的另一方式是叙述语言的斑驳陆离。矛盾或对立的意象的聚集，风马牛不相及的话语的并置，变幻不定的称呼，以及引进的一些流行语、抽象概念、商业广告、电报、标语、专业术语等等，这些五花八门的文体构成了疑问文本的语言特色：

您可以将我们的小说的主人公叫做向明，或者项铭、响鸣、香茗、乡名、湘冥、祥命或者向明向铭向鸣向茗向名向冥向命……以此类推。三天以前，也就是五天以前一年以前两个月以后，他也就是她它得了颈椎病也就是脊椎病、龋齿病，拉痢疾、白癜风、乳腺癌也就是身体健康益寿延年什么病也没有。十一月四十二号也就是十四月十一二号突发旋转性晕眩，然后照了片子做了B超脑电流图脑血流图确诊。然

^① 韦勒克、沃伦著，刘象愚等译：《文学理论》，三联书店，1984年版，第251页。

后挂不上号找不着熟人也就没看病也就不晕了也就打球游泳了喝酒了做报告了看电视连续剧了也就根本没有什么颈椎病干脆说就是没有颈椎了。亲友们同事们对立面都说什么也没说你这么年轻你这么大岁数你这么结实你这么衰弱哪会有哪能没有病去！说得他她它哈哈大笑呜呜大哭嗯嗯默默不做声。

——王蒙《来劲》

这种使人读得喘不过气来的有悖常理的话语使读者困惑，深感阅读的艰难，同时它又更新着读者的感觉，使他们的阅读非习惯化，促使他们去重新体验和玩味丰富多彩的文字创造。由此也拉开了读者与文本的距离：“这是在读小说”，“这是一种叙事艺术”，从而不知不觉把读者的注意力吸引到文本的叙述方式和语言技巧上来。

疑问文本的情节结构呈开放性，叙述不走向闭合，不提供明确的答案和结局。它往往在故事中留下空白或设置矛盾，由读者自己去思考、判断和选择。马原的《涂满古怪图案的墙壁》可以说是这方面的尝试。故事中曾提到姚亮的死：“不是自杀，不是他杀，不是暴病突然亡故。”故事充满神秘和矛盾，它激起了人们的好奇心，但却吝啬地很少给好奇心以满足。鉴于疑问文本的含混性，读者将对故事作出不止一种的解释。这里，文本的意义已不在于情节的发展和故事的结局，而在其结构本身。疑问文本的作者的更多的兴趣更多的是放在如何编排故事中的因素即组合方式上。在疑问文本中，传统的循环式和闭合式的结构已被打破，表层的漫不经心的结构中掩饰着作品形式的变革和追求。

疑问文本在某种程度上与巴尔特所设想的写作文本相似，它很难给读者提供一个明确的意义和答案。文本中的多重声音汇成了难以解决的冲突和矛盾，使读者在阅读中一时无法与任一声音认同而处于一种焦虑和思索之中。这种焦虑使读者产生一种挫折感，使读者的自信心受到损害，怀疑自己的判断乃至反思自身，

由此造成读者主体的分裂，而这种分裂又反过来加强了读者的自我意识，促使读者对文本持一种批评态度。疑问文本最终要向人们证明，意义不再是文本的独有本质，而是在文本与读者的循环过程中逐步揭示的。疑问文本旨在激起读者的参与意识，它展示种种疑问，期待读者的介入和合作，召唤着读者的理智。它不希望把读者变成一个选民，用一张选票来表决是非，而是要求读者去回答、发现和创造。在这个意义上，疑问文本塑造了一种新型的读者形象。

（三）祈使文本

这是对读者发布命令的文本，也可称作“宣传”。祈使文本所关注的不是“幻觉”，也不是形式，而是与现实相关的“本质”和道义。这类文本与外部世界关系密切，具有鲜明的意识形态色彩，它要求读者对现实采取积极态度，向英雄学习，同罪恶抗争，维护某种意识形态而与另一种意识形态作斗争。这类文本与读者的关系是引导与被引导、灌输与被灌输的关系，它往往通过一些道德故事、宗教故事，包括寓言故事，以起到告诫、指示、命令读者的作用。

需要说明的是，陈述、疑问、祈使这三类文本虽在理论上阵线分明，但在具体作品中却不一定完全独立、互相排斥。在以陈述为主的作品中，我们会发现其中的某些含混、断裂或自我否定；具有疑问文本倾向的作品也并未完全摒除其他文本类型的成分，它也在讲故事。同时，这三种文本类型也不是一种历史替代关系。疑问文本虽在当代文坛上异军突起，但早在斯特恩的《香迪传》中就已具端倪。正如朱莉娅·克利斯蒂娃所指出的，小说自诞生之日起，便包含着反小说的种子，小说是在与形形色色的规范相对立的基础上形成的^①。这三类文本将随着阅读的需要而

^① 克利斯蒂娃：《小说的文本》，海牙，摩顿，1970年版，第175～176页。

继续并存。至于这三类文本的优劣，虽在论述中有所偏重，但这毕竟是见仁见智之事。

第二节 理想读者

就文本是形式客体这一意义而言，文本可以选择读者。不同的文本将拥有不同的读者。加拿大学者维林吉诺娃在研究晚清小说时曾指出，李宝嘉、吴沃尧的作品适合于粗通文墨之人，刘鹗、曾朴的作品则面向有教养的文人学士^①。并且文本还可以改造和提高读者的能力。花样翻新的作品构成了对读者阅读习惯的挑战，它们将改变读者的知识结构和阅读期待，塑造新型的读者形象。

问题的另一面在于，不同的阅读方式、不同的批评方法也可能把一种文本变成另一种文本。疑问文本的矛盾性和多样性并不能保证读者可以认识到文本的多重声音。惯于常规阅读的读者仍可以从疑问文本中选择和确立一种声音和一种意义，就像我国某些读者只从先锋小说中读出故事一样。反之，在后结构主义眼里，古典现实主义文本也可以被肢解，变成各种意义的编排和组合。巴尔特在《S/Z》中对巴尔扎克小说的读解就是一个突出的例子（本章第四节将专门讨论）。因此，要在文本与阅读之间建立起崭新的关系，需进行一场阅读革命，创造出一些新的阅读模式，拓展更为广阔的阅读空间，以适应创作上的演进或重新认识原有的作品，否则，经过变化的文本就会有屈从于常规阅读或由于无人问津而夭折的可能。而新的阅读模式的建立与相应的新的读者形象是分不开的。

一、“理想读者”的提出

^① 维林吉诺娃主编，胡亚敏、张方译：《世纪转折时期的中国小说》，华中师范大学出版社，1990年版，第12~13页。

读者作为从事阅读活动的人是阅读理论不可或缺的研究对象，而实际读者的千差万别又往往使这一研究陷入困境。为了建构阅读理论的大厦，批评家不得不煞费苦心提出各种概念来限定构想中的读者形象。

费什提出“有知识的读者”这一概念。这是一位具有语言能力、语义能力和文学能力的读者，它“既不是一个抽象的概念，也不是一个实际存在的读者，而是一种混合体——一个竭力要使自己获得知识的有阅读经验的读者‘我’”^①。在这个概念中，假设与经验混在一起，“有知识的读者”成为读者群中成熟的代表。伊瑟尔采用的是布斯在《小说修辞学》中提出的“暗含读者”的概念，并对这一概念作了新的解释：“在这一概念中，存在着两个基本的、相互关联的方面：作为文本结构的读者角色，与作为结构化行为的读者角色。”^②也就是说，暗含读者包括两方面的含义：一是潜在的文本条件，二是使这些条件得以实现的阅读过程。而这样一来，暗含读者就成了连接文本与读者的一种纽带，接受过程被推置到创作过程中去了。巴尔特借鉴布莱希特区分两类观众的思想^③，划分出两类读者形象，消费性读者与生产性读者。消费性读者在阅读中完全依赖文本引导，只理解文本提供的一种意义，处于被动接受状态。消费性读者阅读作品的目的是追求刺激和娱乐，或者获得某种人生的经验，所作的努力一般只是价值判断：“我觉得这本书不错。”或“我感到完全不是这回事。”

① 《读者反应批评》，文化艺术出版社，1989年版，第121页。

② 伊瑟尔著，金惠敏等译：《阅读行为》，湖南文艺出版社，1991年版，第44页。

③ 布莱希特曾区别了两类观众，一类是传统的“一般戏剧”的观众，他们往往处于一种恍惚状态，身入其境；而另一类则是“叙事剧”的观众，他们很理智，能积极参与评论舞台上的表演的活动。

生产性读者则不然，他具有强烈的参与意识，拒绝文本明显的可理解性。他把文本视为再生产的材料，在阅读中自身将成为阐发文本多重意义的另一个生产者。巴尔特认为：“文学作品的目的是使读者不再成为消费者，而充当文本的生产者。”^① 这种生产性读者是一种破坏文本与读者传统关系的新型读者形象，不过由于他的超常性使他比当今的阅读方式走得更远。

卡勒在《结构主义诗学》中提出的“理想读者”的概念是比较适宜的。此概念最早由新批评的代表人物瑞恰慈提出，指一种具有正当能力的读者^②。卡勒对这一概念作了进一步限定：“理想读者是一个理论建构，也许最好看作可接受性这一中心概念的化身。”^③ 这一界定表明理想读者的两个特征：抽象性与可接受性。这两个特征有必要作进一步阐释。

首先，理想读者是一种理论建构，被假定具有一套阐释文本的阅读程式（文学能力），凭借这套路式，文本的结构和意义才得以理解。这套路式独立于个人的差异，越超了历史的鸿沟，因此他不同于费什的那种带有经验特征的“有知识的读者”，而是一种结构。这种抽象性是理论研究的前提。

其次，作为接受者，理想读者又不同于伊瑟尔的那种存在于文本结构之中的暗含读者，而是作为文本的对立面出现的。他代表接受的一方，运用所具备的阅读程式去充分理解文本所提供的信息。而且，在阅读过程中，理想读者并不仅仅满足于听到一个构成的话语和简单转述一个虚构的故事，他还具有巴尔特所期待的生产性读者的某些因素，在阅读过程中制作新的话语。他将努

① 巴尔特：《S/Z》，纽约，希尔和王，1974年版，第4页。

② 瑞恰慈：《文学批评原理》，纽约，1955年版，第80页。

③ 卡勒：《结构主义诗学》，伦敦，劳特利奇和基根·保罗，1985年版，第124页。

力寻找文本中的空白、沉默、矛盾、神秘之处，建构文本的深层结构模式，发现文本意义的多重性（参见本章第三、四、五节）。这种生产性因素的融入将使理想读者这一概念具有更强的生命力。

二、理想读者的“文学能力”

作品具有结构和意义，这一点是不言而喻的。但这些结构与意义之所以得以实现是因为读者有一套相应的程式，能够在阅读中理解它们。在阅读作品时，读者头脑中并不是一片空白。“他事先对文学话语如何发挥作用一定心中有数，知道从文本中寻找什么，他必须把这种不曾明言的理解带入阅读活动。”^① 这种“不曾明言的理解”就是理想读者的“文学能力”。这与人们的交谈同理，人们之所以能听懂对方的话，就在于他们有一套潜在的规则或语法。

卡勒认为，理想读者的“文学能力”即“阅读文学文本的一套程式”，它与公众对于构成“可以接受的”或“恰当的”阐释的观念相一致。同时这种能力又是一个多因素的动态组合。研究“文学能力”就是探索一套使文学效果成为可能的系统，而不是研究具体读者对意义的阐释。理想读者的“文学能力”具有内在性、综合性、动态性三大特性。

（一）内在性

一般来讲，人们对叙事文的把握有一种直觉能力。试看两个句子：

1. 小李生病了，同学们都到医院看望他，他很感动。
2. 惯性即保持原物体运动状态不变的性质。如火车刹车后还向前滑动一段距离，这就是一种惯性作用。

在阅读这两个例句时，人们几乎可以不加思索地认定前者具有叙

^① 卡勒：《结构主义诗学》，伦敦，劳特利奇和基根·保罗，1985年版，第113-114页。

事成分，后者不是叙事。这种辨别能力在孩童时代就已表现出来。一个三岁的孩子即使在听到一些从未听过的句子时，也能很快断定什么是故事，什么不是。这种能力就是读者最初的叙事直觉。

当然，人们不可能永远停留在直觉阶段。通过接触一定范围的文学，尤其是受到一定程度的文化、文学教育，如学校的文学课，无疑会丰富读者的知识。这种由阅读经验、所受教育构成的阅读习惯将不知不觉转化为较直觉更为理性的内在能力。在这个意义上，理想读者的“文学能力”是在直觉和经验的基础上建构的。

（二）综合性

理想读者的“文学能力”又是多层次的综合。一个识字的人也许能理解作品中的词句，但他不一定能真正读懂文学作品。要达到对叙事文结构与意义的理解，还需要有文学方面的知识储备，有对叙事文常规的全面把握。因此，在阅读和解释叙事文时，理想读者应具备以下四种能力。

话语能力 这是一种将普通语言理解为文学语言的能力，换句话说，他将从文学系统的角度去理解语言。如分析语言在上下文中的丰富和含混，诸如象征、隐喻、反讽之类；理解语言在结构故事中的作用和意义等。

逻辑能力 指理想读者所具备的猜测、推断故事意义的能力。这种能力首先表现为知道在阅读中如何问问题和如何寻找问题的答案，进而表现为如何在老故事中发现新问题，思索新答案。再则表现在对故事的性质和发展作基本推测和判断，故事可能会怎样发展，故事结局是否合理，整个故事体现了一种什么样的语义类型等等。

形式能力 这是指辨析叙事文内各种构成形式、技巧的能力。具体包括叙述者、叙述角度、叙事时间与空间、叙述模式等方面的分析和研究。

结构能力 指理想读者分解故事和重建故事的能力。这是对

叙事文的“格式塔”感知。理想读者能够把握作品中各部分之间的关系，分辨故事线索与连接方式，洞察故事中的空白和矛盾，并能建立故事的深层结构模式。

理想读者的这四种能力对于叙事文的阅读是至关重要的，舍此将会使阅读大为逊色，甚至无法进行下去，犹如一个不懂得欣赏交响乐的人从交响乐中感受的只是一片嘈杂一样。

（三）动态性

理想读者的“文学能力”不是一个固定框架，而是一种动态结构，它需要不断修正和调整。因为叙事文本身的发展就不是一个外延确定的结构，阅读经验也将随之发生变化。正如伊瑟尔指出的那样：“过去的经验决定着新的经验的形式，而新的经验则选择性再构造着过去的经验，读者对文本的接受不是建立在等同两种不同的经验（过去的对新的），而是二者的相互作用之上。”^① 在阅读中，一些富有创造性的文本往往出现晦涩的文字和新奇的叙述方式，由此形成对既定的某些阅读习惯的冲击和否定。文本在什么地方用什么方式阻碍读者读懂它，它如何背离了读者的“期待视野”，这些违规现象使读者不得不将自己的阅读习惯加以调整，并对文本作出新的解释。不仅如此，新的批评理论和方法也在不断地训练着读者的文学能力，更新着人们的文本和阅读的观念。正是在这个意义上，卡勒认为，“文学革命正是从新的阅读程式取代旧的阅读程式开始的^②”。因此，理想读者的“文学能力”作为阅读文本的内在结构并不会造成对阅读的创新性的限制，相反，读者如果把已经为人们所承认的理解方式弄

① 伊瑟尔著，金惠敏等译：《阅读行为》，湖南文艺出版社，1991年版，第170页。

② 卡勒：《结构主义诗学》，伦敦，劳特利奇和基根·保罗，1985年版，第130页。

清楚，就更能感受到创新的文学是怎样向我们为保持正常状态而设下的种种规则挑战的。理想读者的“文学能力”在与文本的相互作用中将不断调整并形成一种开放性结构。

总之，阅读活动中始终充满人为的操控，而理想读者的“文学能力”正是文本得以实现其意义的前提，是读者进入文本的起点，它将在阅读中得到调整 and 重建。

有关叙事文阅读的两个条件——文本与读者就讨论到这里，下面我们将转入研究一套套既有联系又有区别的阅读模式。

第三节 叙 述 阅 读

以往人们阅读叙事作品，往往被故事中的人物、情节所吸引，而对于谁在讲这个故事，他怎样讲述这个故事则很少在意，甚至意识不到叙述者的存在。这些被人们忽略的地方正是叙述阅读关注的重点。叙述阅读旨在研究叙事文中以叙述者为中心的一系列叙述技巧和手段，是对叙述方式的研读。

一、视角的把握

叙事文不是经验世界的翻版，而是重新构造一个有别于经验世界的陌生世界。这种重构首先基于叙述者或人物在某个（成某几个）特定位置上的观察，也就是说，视角是建构叙事文的基点。在阅读叙事文时，确认视角的位置是非常重要的。

一些现代派作品阅读起来之所以感到困难，重要原因之一就在于读者未能把握住叙述者与观察角度的关系，以致在纷乱的叙述中理不出头绪。以伍尔芙的《达罗卫夫人》为例。这部小说写的是达罗卫夫人在买花途中的意识活动。初读小说时会有一种紊乱无绪的感觉，但当我们不仅在叙述者的引导下而且透过人物的视角或意识去体味时，就会逐渐梳理出一条线索。小说准确地勾勒出人物的思绪变换，达罗卫夫人为筹办宴会上街买花，一路

上，她碰到一位朋友，由此想到朋友的家事并回想起曾与朋友冲撞过的昔日的情人；看见商店橱窗里的手套，便想起女儿不喜欢手套并又联想到女儿的所作所为；买花时发现路上停着一辆窗帘紧闭的轿车，不由得猜想乘坐的是王后，由此又想到王室等等。我们在追寻达罗卫夫人的思维轨迹时感受到一种联想的蒙太奇，发现这些看来似乎不相干的事件之间存在着一种内在的交切点。在阅读法国新小说派代表人物罗布-格里耶的《嫉妒》时，读者尤其需要把握住丈夫的那双眼睛，否则难以读懂这部作品。这部作品反反复复讲述了一个女人和一个男人的交往，但未挑明叙述者（也是观察者）的身份。当我们分辨出作为叙述者的丈夫的那双眼睛，发现他正注视着妻子与另一位男士的行为，聆听着他俩的交谈，就会“别有一番滋味在心头”，深刻理解“嫉妒”的含义。因此，在阅读现代叙事文时，我们在紧随叙述者的同时，必须“设身处地”地从某一确认的视角去体察，才能更好地把握故事的来龙去脉和作品的微妙之处。这种情形犹如人们观看变形图画或数字图画，乍一看，莫名其妙；但若从某一特殊角度细细辨来，就会显示出人们所熟悉的物体的图象。

传统叙事文中的叙述方式虽不像意识流小说、法国新小说那样变幻莫测，但如果我们比较自觉地注意作品中视角的运用，也可能在过去阅读的盲点中发现新的艺术焦点。细细体会林黛玉进荣国府一节中的视角处理，也许会使我们对这部杰作的叙述技巧有更加细腻的认识。

在阅读中，分析视角的限制与变化也是饶有兴味的。非聚焦型视角有着观察故事的充分自由，因而它可以全方位地了解、支配故事中的人物和事件，但这种无所不能的视角由于囊括了故事的方方面面也可能使故事一览无余。聪明的叙述者深谙其中利弊，对自己拥有的这种特权运用得相当谨慎，他们往往通过变换视角使作品在若即若离的叙述中达到多样的统一。非聚焦型视角

中对视角的限制和位移正是读者应格外关注的。在阅读中，读者可以思考：“此段叙述的观察位置在哪里？”“彼段叙述的观察位置又在哪里？”“这种观察角度与作品的结构、文体有什么关系？”……在这种细察中读者将经历一次再创作的快感，并发现叙事艺术的精妙之处。这里，我们不妨观察一下鲁迅的《药》这篇短篇小说的视角变化状况。

在第一节的首端，叙述者用简洁的语言介绍了故事发生的氛围和华老栓一家。紧接着便进入华老栓的视线，用他的眼光观察夜半发生的情景：

街上黑沉沉的一无所有，只有一条灰白的路，看得分明。……

没有多久，又见几个兵，在那边走动；衣服前后的一个大白圆圈，远地里也看得清楚，走过面前的，并且看出号衣上暗红色的镶边。——一阵脚步声响，一眨眼，已经拥过了一大簇人。那三三两两的人，也忽然合作一堆，潮一般向前赶；将到了丁字街口，便突然立住，簇成一个半圆。

老栓也向那边看，却只见一堆人的后背；颈项都伸得很长，仿佛许多鸭，被无形的手捏住了的，向上提着。静了一会，似乎有点声音，便又动摇起来，轰的一声，都向后退；一直散到老栓立着的地方，几乎将他挤倒了。

在第一节的一些描述中，叙述者对视角的限制已接近固定聚焦的程度，行刑过程在华老栓眼中变得阴森、模糊且带几分怪异。到二、三两节，叙述者逐渐取代华老栓而成为故事的观察者。他仿佛扛着一台摄影机，近乎实录地再现了茶馆里各色人等的言谈举止。第四节上坟则转而从华大妈眼中现出夏瑜母亲的模样、夏瑜坟上的花圈，作品的意蕴也深藏在她那迟钝的目光中。可以说，《药》中视角的位移对于该作品风格的形成和主题的揭示都具有特殊的作用。不仅如此，由于叙述者有意限制自己的特权，

几乎未在人物心理活动上下笔，也极少阐发和评价，即使把镜头对准人物，也与人物保持一定距离，因此它为读者留下了一些耐人寻味的东西。

奥斯丁的《爱玛》也是运用视角变换的一个典型例子。这部小说虽是非聚焦型视角，但主要以女主人公爱玛的意识为中心，从她的眼里观察各种人物、事件。小说中有关弗兰克、简、哈里特和埃尔顿夫妇的种种言行的叙述基本上为爱玛意识的产物。同时作品又不拘泥于爱玛的意识，明察秋毫的叙述者不时地跳出来作些解释和说明。正是这种人物意识和叙述者意识之间的差异使作品具有一种特殊的反讽效果。

此外，视角的变化也可能发生在内聚焦型视角和外聚焦型视角的作品中（参见第一章第一节）。这种突破固定视角的作法不同于非聚焦型中的视角位移，它属于违规现象，因此尤其需要分析这种变化对作品结构和文体的影响。

视角的选择是阅读中应注意的又一问题。在阅读中，我们可以对作品的观察者作一番推敲。“作品为什么选择这样一个观察角度”，“这个角度选择得是否恰当”，等等，由此进一步体会叙事文的结构艺术。

在内聚焦型视角的作品中，选择什么样的人作为故事的焦点与整个作品有直接关系。如在阅读吴沃尧的《二十年目睹之怪现状》时，我们不难发现，作品选择的是一位只身初到上海的年轻人——九死一生；它为什么不选择一个混迹于官场多年的吴继之作为观察者呢？显然，只有“初来乍到”的人才能感受到官场的种种“奇”与“怪”，而久居官场之人由于每天耳濡目染，早已见怪不怪了。又如柯南道尔的《福尔摩斯探案集》，这部侦探故事集为什么不选择主人公福尔摩斯作为故事的观察者而选择一个次要人物华生医生呢？这也是颇具匠心的。试想，如果让福尔摩斯担任观察者和讲述者，那么，整个侦探过程就历历在目了，

作品的神秘感将丧失殆尽。

非聚焦型视角的作品往往有多个观察者，其选择度也更为自由和多样。在莫言的《红高粱》中，视角的承担者有叙述者“我”，也有其他人物，包括我奶奶，罗汉大爷，而较多篇幅的视点来自我父亲——一位当时十四岁多的孩子所经历的一场战斗。这里我们惊奇地发现，作品自始至终不把视角落在我爷爷余占鳌身上。在作品中，爷爷给我们的印象是个顶天立地的草莽英雄，但对于他的内心世界，我们却一无所知，甚至当他面对死去的奶奶，我们也是从父亲的眼中看到他的表情的：“父亲第一次发现，两行泪水从爷爷坚硬的脸上流下来。”此时爷爷正被巨大的悲痛吞噬，而他内心的感情狂澜我们却只能凭借想象驰骋。作品的这种视角回避也许是为了获得一种距离感和朦胧感，从而使人们对这位英雄可敬可畏而不可即。

简言之，视角的处理关涉作品语言的表达、情节的组织、意蕴的揭示乃至整个作品的成败，读者在阅读中不可等闲视之。

二、叙述者形象的判断

叙述者的性质和作用在阅读叙事文中应关注的又一重要方面，本书第一章第二节有关叙述者类型的阐述为读者提供了从文本分析叙述者的途径。这里要补充的是从接受的角度对叙述者形象的判断，这也是一个饶有兴味的问题。

在阅读中，通常读者对叙述者是信赖的，几乎不怀疑叙述者的描述和评价，因为读者只有从叙述者那里才能得知叙事文所述说的一切。但是，我们必须提醒大家，这种认识对阅读来说是危险的。不可否认，有些作品中的叙述者能为读者提供十分逼真的人物和环境，并且情感真挚，叙述和判断都具有某种权威性。我们称这类叙述者为可靠的叙述者，他无微不至的叙述清除了读者的任何疑虑。不过，有些作品的叙述者却并非完全可靠，他们或言词偏颇，或口是心非，若读者信以为真，就会受骗上当。这类

叙述者属于不可靠的叙述者，在阅读中尤其要注意分辨。这里我们着重对不可靠的叙述者加以阐述。

不可靠的叙述者往往与叙述者的知识、秉性、经历，他本身卷入事件的程度以及他的价值体系有关。这类叙述者大多是不自觉的，他们或许没有意识到自己的叙述中有许多值得怀疑的成分，如叙述者是个孩子、白痴、精神病患者，或异乡客，他（她）们的叙述往往要受到自身认识、思维的局限，出现一些自以为是的可笑或分或不正常的思维活动，由此产生判断上的偏颇。聪明的读者比较容易识别他们的失误，并用自己的文学能力和知识结构予以辨正。有些成熟的但处于故事矛盾中心的叙述者对人物、事件的看法也很可能是不可靠的，尽管他们本人没有明确意识到。这些叙述者与故事中其他人物的关系的亲疏直接影响到他对人物的判断。例如，《押沙龙，押沙龙！》中的洛莉小姐对塞德潘的描述和对塞德潘不准波恩与裘迪丝结婚的主观推测就有歪曲之处；《呼啸山庄》中洛克乌德的叙述也多不完全。不过，随着情节的发展，读者将逐步把握故事的真相。还有些叙事作品中的主要叙述者所作的每一个判断几乎都值得怀疑。如《喧哗与骚动》中的杰生，读者从他的自白中看出的是相反的意思，他认为理所当然的东西正暴露了他的偏执、残忍和欺诈。

在分辨叙述者是否可靠时尤其要注意叙述者的反讽倾向。这类叙述者是一个自觉的清醒的讲故事的人。他往往口是心非，言此而及彼，似乎在肯定某件事时骨于里却在否定它。在对待故事中人物的态度上，这类叙述者保持着一种精神上的优越感，十分注意与人物的距离控制，使真情消解在叙述者那曲尽其妙的话语之中。在马克·吐温的《哈克贝利·芬历险记》中，叙述者所描述的哈克简直是个天生的无法无天的家伙，他肮脏，几乎不识字，对长辈的宗教教育不感兴趣，总是渴望“跑到无人管束的地方去”。但这实际上是一种明贬暗褒，叙述者正是通过对哈克那些

带有野性行为的描述表现了哈克摆脱文明的束缚，向往自由的天性。《红楼梦》中对贾宝玉的评价也曾用了一段寓褒于贬，似赞似嘲的文字，请看《西江月》二词：

无故寻愁觅恨，有时似傻如狂；纵然生得好皮囊，腹内原来草莽。潦倒不通庶务，愚顽怕读文章；行为偏僻性乖张，那管世人诽谤！

富贵不知乐业，贫穷难耐凄凉；可怜辜负好时光，于国于家无望。天下无能第一，古今不肖无双；寄言纨袴与膏粱；莫效此儿形状！^①

从字面意义看，宝玉似乎已到了不可救药的地步。其实不然，贾宝玉对仕途经济的厌恶，对女性的尊重以及对真挚爱情的执着追求都是叙述者极为欣赏的。

在我国现当代小说中，反讽已成为叙述者自觉追求的叙述风格。王蒙的作品就带有一种言不由衷的反讽意味，叙述者将辛酸、泪水寓于诙谐、微笑之中，在恣意的描述中透着几分执着和无奈。请看王蒙《冬天的话题》中对沐浴学权威朱慎独的内心活动的描述：

早晨洗澡，晚上洗澡，也就罢了，总不能媚加拿大而轻中华。将何以对祖宗？何以对神州山河？何以对先烈？何以对导师？想到这里，朱慎独只觉得热血沸腾，热泪盈眶，拼将头颅热血，决不能让赵小强的异端谬说得势！死不足惜，一点膏气，两袖清风，一副臭皮囊，何足道哉！七卷《沐浴学发凡》不足惜。祖孙三代，愚公精神，万古业绩，都可付诸一笑！但总不能让山河变色，日月蒙羞！士可杀而不可辱！朝闻道夕死可也！书生意气，寒士生涯，惜的是名节，

^① 《红楼梦》，人民文学出版社，1981年版，第36～37页。

重的是迂直！如果赵小强之类的小贼子得势，国将不国，浴将不浴，我是死不瞑目啊！一种崇高悲凉的感觉使朱慎独只觉得正气凛然，浩气如虹！

这段叙述大有燕赵悲歌之气，但在叙述者的慷慨陈词背后我们感觉到这个人物实际上是新时代的唐·吉珂德，他的目标和思维方式都是十分可笑，不合时宜的。这里叙述者对人物不是赞颂而是揶揄。此外，当代小说中的有些叙述者还故意装愚守拙，把自己说得一无是处，但内心却对自己的所作所为肯定和欣赏，并为自己的语言圈套窃窃自喜。这些情况都需要读者仔细分辨和把握。

我们还应看到，判断叙述者的可靠与否不仅是文本中言与意的对立，同时也是交流中言传与意会的差异。尽管这两者都是在阅读中进行的，但后者更为自由和捉摸不定。有些叙述者的话语从不同角度审视将会得出不同的结论，试欣赏一段：

布鲁克小姐的姿色，在素淡的衣衫衬托下，反而显得格外动人。她的手和腕关节大小适中。尽管她的衣袖谈不上式样，跟意大利画家笔下圣母穿得差不多，也无损于它们那美好的形状；平凡的穿戴只是给她的容貌，以及她的身材和举止，增添了一种高贵的气息。她同外省那些时髦女郎站在一起，给人的印象，仿佛当今报上的文章中出现了一句摘自《圣经》的名言，或者老一辈诗人的警句。

——乔治·爱略特：《米德尔马契》

这段描写到底是对布鲁克小姐的推崇，还是反讽，或者两者兼而有之，需要读者琢磨，不同的读者也许会得出不同的结论。《红楼梦》中的薛宝钗也是这类情况，叙述者乃至真实作者曹雪芹对她是肯定还是嘲讽，一直引起“红学”界的强烈兴趣与争论。《红楼梦》中曾用一句话描述她：“任是无情也动人”，这也许是对她的精当的评语。

在有些情况下，读者甚至可以对叙述话语作反讽式的理解，

构成一种新的意蕴。金圣叹在评点《水浒》时就常出此举。他曾多次指出《水浒》的叙述者对宋江的态度是一种“皮里阳秋”：“乃今读其传，迹其言行，抑何而求之，莫不宛然忠信笃敬君子也？……虽然，诚如是者，岂将以宋江真遂为仁人孝子之徒哉？《史》不然乎？记汉武初未尝有一字累汉武也，然而后之读者莫不洞然明汉武之非。是则是褒贬固在笔墨之外也。”^①他认为《水浒》中对宋江的描述都是一种反语，“褒贬固在笔墨之外”，“及时雨”、“孝义黑三郎”背后是虚伪和权诈。这是金圣叹对《水浒》的发明，但仍不失为对《水浒》的一种理解，而这种理解显然融入了读书人的创造。

总之，判断不可靠叙述者形象的工作是一种机智、愉快的劳动，尤其洞察出其隐藏的深意将是读者最得意之时。

三、叙事时间的辨析

时间因素在叙事文中是无处不在的。福斯特在《小说面面观》中曾谈到，有些作家把时钟拨快了，有些把时钟调慢了，还有些则把指针倒回或拨前，但是没有一个人能全然不顾时间顺序。在叙事文中，逆时序也好，非时序也好，都是以常规时间为参照系的。

辨析叙事文中叙述时间发展的轨迹以重建故事时间，并探讨叙事文中两种时间的诸种关系是理解作品中故事发展与叙述技巧的又一关键，尤其阅读那些叙述时间顺序错综复杂的作品时更应注意时间的变化。

这里我们以大家熟悉的《红高粱》为例，尝试故事时间的重建。《红高粱》的中心事件是我爷爷余占鳌带领的队伍在墨水河对日寇的一场伏击战，但故事却被不同时间发生的事情切割成片段。爷爷和奶奶的传奇般的爱情，现在的“我”对家族的祖辈的崇敬和感慨，以及罗汉大爷的牺牲，任副官的经历等均穿插于故

^① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第16页。

事之中，由此构成了整个作品叙述时间的恣意妄为。我们仅将作品开头的七段作一对比和重建。

叙述时间（文本中呈现的时间）：

队伍出发——行军途中——儿时站在父亲坟头的我——成年后的我——行军途中——战斗结束七天后——行军途中。

故事时间（经过读者梳理后的原故事顺序）：

队伍出发——行军途中——行军途中——七天之后——儿时的我——成年的我。

故事时间用叙事文中的段落序号表示：

1——2——5——7——6——3——4。

通过这一分解，我们可以清楚地看到故事的重建过程。在阅读中，这种重建过程是自动与自觉的结合。

《红高粱》这部作品尽管时序倒错，但其间的时间概念和时间的跨度和广度仍是明确的。有些叙事作品中的时间关系则相当模糊，几乎没有明确的提示和过渡段落。罗布-格里耶的《嫉妒》就是一例。这部作品不仅未提供显在的叙述者符号，而且有意混淆时间关系，读者在阅读时很容易迷失在相似的话语之中。故事主要写弗兰克与阿×这一男一女在同一场景不同时间的交往，叙述者虽然在特定场景内点出了太阳和阴影的变化，但却未明确指出不同时间的先后顺序，这两个人物每次都在同一个地方，坐在同一餐桌旁，每次也总要喝点什么。尽管如此，故事时间仍可以从同一事物重复描写中的局部变化折射出来。例如我们可以通过人物交谈中的不同内容梳理出故事线索：相约进城——途中汽车抛锚——阿×回家——再次见面。细心的读者还可以通过某些细节如蜈蚣的不同状态排列出时间顺序：蜈蚣的出现——被捻死——抹去痕迹等。

当然，研究叙事时间不仅仅在于重建故事，更重要的是通过重

建去发现和理解叙事文的时间艺术，作品是如何扭曲和破坏故事时间的，如何在叙事时间上作出探索 and 创新的。《红高粱》中那跳跃性的叙述正体现了叙述者对时间的独到处处理。叙述者把故事时间牢牢地掌握在自己手中，充分发挥叙述时间灵活多变的优势，在叙述中不仅分别运用闪回、闪前、交错的叙述技巧，而且创造性地运用闪回中的闪回，闪回中的闪前和闪前中的闪回等新奇的叙述手段，从而建立了一种更广阔、更富有弹性的叙事时间。安德烈·纪德在创作《伪币制造者》时曾希望把小说中的事件略加歪曲，以引起读者努力恢复它们本来面貌的兴趣，从而成为作者的合作者^①。这一点也许正是《红高粱》的追求所在，作品中的故事时间是需要读者参与才能完成的。在研究叙事时间的扭曲和创新上成果卓异的著作当推热奈特的《叙事话语》，全书用了五分之三的篇幅探讨了普鲁斯特的《追忆逝水年华》在叙事时间上对常规的抗拒和一系列的创新，成为叙事学研究时间艺术的经典之作^②。

在辨析叙事时间时还应关注叙事文节奏上的处理，所谓叙述节奏，这里主要指叙述速度的快慢，至于情感方面的变化不属于叙述节奏之列。叙事文的节奏虽不如诗歌的节奏那样显面易见，但有经验的读者仍能够从叙述者的话语所展示的情节的张弛变化中作出判断和说明。例如，叙述者若用概述的方式交待故事，读者就会感受到一种快节奏的叙述方式。反之，叙述者若采用扩述的方式缓缓地写出事件的进展，读者就会产生慢节奏的感觉。或者叙述者一次又一次地描述同一事件或细节，重复之感也会自然而起。一般来讲，叙事文的节奏需要快慢相间，错落有致。不

① 转引自李文俊编选《福克纳评论集》，中国社会科学出版社，1987年版，第213页。

② 参见热奈特《叙事话语》，牛津巴西尔·布莱克韦尔，1980年版，第33~160页。

过，一些优秀的叙事作品为了获得某种特殊的效果往往作出突破性的尝试。正是叙事作品中这些冲出常规、标新立异之举需要人们在阅读中格外注意。

在托尔斯泰的《伊凡·伊里奇之死》这部小说中，概述占有相当大的比例。叙述者主要用一种简括的笔法叙述了伊凡·伊里奇的一生，他的家世，他那不算成功的婚姻，以及他在官场上的沉浮。直到伊凡·伊里奇生命的最后的日子，叙述者才放慢了叙述的速度，伊凡·伊里奇躺在病榻上感到他一生所支撑和保持的那种体面生活“一切都不对头”，临死萌发出对生的反思和眷恋。小说中大量的快节奏的叙述方式本身就使人产生一种“人生如此匆匆”的感觉，涌出一种“一路上的好景色没仔细琢磨”的悲哀。这里的概述是颇有意蕴的。冈察洛夫的《奥勃洛摩夫》则是典型的慢节奏的叙事文。在这部小说中，扩述占了重要的位置。整部小说犹如一幅幅工笔画，情节发展十分缓慢，环境描写异常细致。小说一开始就写奥勃洛摩夫的起床，用了五分之一的篇幅，奥勃洛摩夫还躺在床上。这种迟缓的描述几乎给人一种窒息的感觉，而这种慢节奏的形式本身就显示出“多余人”的意味。叙事文中的重复也体现出某种节奏感。在昆德拉的《生命中不能承受之轻》中，书中四个人物——托马斯、特丽莎、萨宾娜、弗兰茨分别从各自的角度讲述自己和别人的故事，而这些故事既有交叉也有变化，由此形成一种呼应、衬托的效果，犹如音乐中的四重奏。同时我们还发现，在昆德拉的这部小说中，一些细节也反复出现，如特丽莎所做的那个死人舞蹈的梦，托马斯的窗前凝望，萨宾娜的那顶圆礼帽等在不同场合多次提及，仿佛音乐中的基本动机在主旋律上不断重现和变奏一样。读者从这回旋往复的叙述中将领略到重现的快感。

可以说，阅读叙事文有多种途径，用欣赏音乐的方式体验叙事文的轻重缓急，标出叙事文的曲线变化，也是可以一试的阅读方法。

第四节 符号阅读

叙事文的语言仅用准确、鲜明、生动来要求是不够的，它具有丰富的文学意味。符号阅读就是对文本语言作释义分析的阅读方式，它赋予读者对文本语言作充分阐释的权利，要求读者努力挖掘文本中语言的内涵，尤其是语义的歧义性。在符号阅读中，读者对语言的关注超过了故事中的人物和情节，文本的结构也随之更具开放性。

在本节中，我们打算先从语言中能指与所指的关系入手，研究符号阅读的基本方式，然后具体阐述巴尔特在《S/Z》中所运用的代码分析法，作为符号阅读的一个特例。

一、能指与所指

叙事文属于语言艺术。语言作为符号的一种，是能指与所指的复合。

传统语言学将语言看作与具体事物相对应的术语表，就像标签一样被贴在所对应的具体事物上。这种将语言符号直接与事物相联系的观点，实际上把语言符号的意指作用简单化了。索绪尔认为：“语言符号连接的不是事物和名称，而是概念和音响形象。”^①并“建议保留符号这个词表示整体”，用“所指和能指分别代表概念和音响形象”^②。这就是说，当我们使用某个语言符号时，它表示的只是一个音响形象（或书写形状）和它所包含的意义。这一观念可视为语言学上的一种革命，所指不是明确地预

① 索绪尔著，高名凯译：《普通语言学教程》，商务印书馆，1982年版，第101页。

② 索绪尔著，高名凯译：《普通语言学教程》，商务印书馆，1982年版，第102页。

先存在，等待能指来表示的某种事物，能指也不再仅是具体事物的标签和附属。就叙事文而言，这一观念为文学的虚构性提供了理论根据。在文学作品中，语言符号正是通过造成“艺术幻觉”来打动人的。说到梅，不一定有梅，但却能使人口舌生津；说到伤心处，也不一定实有其人其事，但仍令读者潸然泪下。更重要的是，这一观念为符号的阐释打开了大门，能指和所指并非完全一一对应，因而它赋予了读者想象和发挥的权利。

能指与所指作为符号这个统一体的两个方面是互相依赖，不可分割的，就像一张纸的正反两面一样。但是能指与所指的联系又不是本质上的，而是一种语言习惯的产物。这种联系具有任意性，汉语中的“狗”与英语中的“dog”唤起的是同一概念，一个四条腿、有毛、会看家捕猎的动物。这个动物为什么叫“狗”或叫“dog”，这无从回答，能指与所指之间并不存在着必然的联系。同时这种联系又具有契约性，一旦约定俗成，便不易改变。马就是马，绝不是鹿，即使一时为迎合某种权势，指鹿为马，但人们心中是界限分明的。若硬要将马说成别的什么，将造成对这一概念在交流上的障碍。语言的任意性和契约性深深植植于社会文化传统之中，读者只有认识并尊重语言的这种任意性和契约性，才能有效地从事符号阅读。

在具有虚构性质的叙事文中，能指与所指的关系尤为错综复杂。下面我们从四个方面揭示叙事文中能指与所指的关系，这四种关系也是符号阅读中语言分析的基本形式。

（一）能指≈所指

即叙述话语与叙述者、人物的观点、情调、文体基本吻合。这种吻合首先表现为叙述话语与人物的语言、感觉一致，它要求不仅人物的语言符合人物的身份、性格，而且叙述者能用准确的语言揣摩和表达人物的感觉和思想。其次，这种吻合表现为叙述者在描绘客观世界方面具有一定的逼真性，使作品中的虚构世界

酷肖现实的经验世界。第三，这种吻合还表现为叙述者能够直抒胸臆，真切地表达自己的思想感情和观点。在这类叙述话语中，能指与所指趋于一致，叙事文的表达与读者的常识十分接近。我们只要认真地体会作品所提供的情景，就能把握作品所传达的意义。如意话故事、民间故事，乃至一些现实主义作品均是如此。当然，叙事作品毕竟是想象的产物，完全对应是不可能的。

（二）能指 > 所指

指一个能指具有多个所指，它体现了叙述话语意旨的丰富性。

这种“一词多义”的现象在字典里俯拾即是，据查“会”这个字在《辞海》中有 13 种含义：①聚会，②会见，③时机，④集团活动，⑤地区的政治活动中心，⑥集会，⑦恰巧，⑧付账，⑨当然，⑩可能，⑪领会，⑫通“给”，⑬很短的时间，后带“儿”。这种语言现象在叙事文中又有其特殊之处。一方面，能指因受到上下文的限定而减少一部分字面意义，另一方面由于提供了一个特定的情境能指又可能生发出新的意象。例如“约会”一词在确定了两个人会而这个基本含义并摒弃了其他词义的同时，又由于它构成了一个特定的氛围而使人产生诸多联想。

在叙事文中，能指有不同层次，它可以是一个字，也可以是一句话，甚至是一个段落。巴尔特在《叙事作品结构分析导论》一文中提到的《金手指》中的语言成分可作为能指分析的例子。在《金手指》中，庞德在情报机关办公室值班，电话铃响了，他“拿起四只听筒中的一只”，“四”这个字作为一个能指就不仅仅标明数目的多少，也暗示出办公室里先进的通讯设备。又如庞德“看见一位五十岁左右的男子”，这句话至少包含两个所指，一是年龄所提供的肖像；二是暗示出庞德不认识他未来的对话人，由此产生一种潜在的威胁和辨别对方身份之必要。在阅读叙事文中，把握和分析能指的多义性十分重要，它将有助于我们更好地体会和理解叙述话语意蕴的幽微和丰富。

（三）能指<所指

指用多个能指说明或象征某个特定的所指，这也是叙事文中常用的一种修辞方式。例如，人们可以用圆镜喻月亮，也可以用茶饼喻月亮。这种“比喻之多边”的修辞手段体现的是一种所指优势。

一部作品的主旨或意象往往是通过多个能指反复表现出来的。在《红楼梦》中，叙述者在不同场合用不同的语言多次再现了“到头一梦，万境皆空”的意境。无论是第五回“飞鸟各投林”曲中所唱“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净”，还是第二十二回元春的灯谜“爆竹”中所言“回首相看已化灰”，以及第二十六回丫环小红的话，“千里搭长棚，没有不散的筵席”等，都表现出一种必然衰落的意指。在人物塑造上，所指优势也很突出。各种描写和刻画都指向同一个所指。如诸葛亮的智谋，关羽的义勇，曹操的奸诈都是通过对其言行的多侧面多层次的描写凸现出来的。

（四）能指≠所指

指叙述话语中言与意的对立，或者说所言非所意。它需要读者在阅读中充分发掘语言的歧义性，从反面理解人物的话语、叙述者的话语乃至作品所表达的意义。例如我国戏曲或话本中的人物骂一声“天杀的”，实际上是一种深深的爱，道一声“失礼了”，却是要结果对方的性命，表层话语与内在含意形成对比。在西方女作家奥斯丁、艾略特的作品中，叙述话语大多潜藏着这种对立，并且正是这种言与意的不协调使她们的作品至今仍具有不衰的魅力。试看奥斯丁《爱玛》的开端对女主人公的介绍：“爱玛·伍德豪斯，简直是个得天独厚的人，又美丽，又聪明，又有钱，不但家里生活舒适，而且性情开朗。……如果说爱玛真有美中不足，那要算她的任性和对自己估计偏高，本来这两个缺点会给她带来许多不快，不过，目前情况并不严重，根本就说不上是她的不幸。”而恰恰是这两个缺点给爱玛带来了许多烦恼，引

出了一大部书来。读者须从叙述者轻松的语调中听出他的弦外之音。关于叙述者话语中言与意的差异请参见上节“叙述阅读”中关于不可靠叙述者的论述，这里不再赘言。

能指与所指的这四种关系为符号阅读提供了分析语言的基本途径。在从事符号阅读中，读者必须紧紧抓住这诸种关系，认真分析叙事文中语言的多重性和歧义性，充分欣赏语言的斑斓色彩。

二、代码分析法

符号阅读是现代阅读理论的一个重要组成部分，新批评十分重视语言研究，燕卜苏的《含混七型》一书专门对语言的歧义性作了淋漓尽致的发挥。而在后结构主义眼里，符号获得了更大的自由度。巴尔特的《S/Z》就是后结构主义阅读理论的代表作。在这部著作中，巴尔特用二百多页的篇幅研究了巴尔扎克的一部仅三十来页的小说——《萨拉西纳》，对这部小说的语言作了细致地分解和发挥。可以毫不夸张地说，巴尔特生产出了一个新的文本。

《萨拉西纳》是一个框架故事。在富有的朗蒂伯爵的家庭晚会上，经常可以看到一个容貌怪异的小老头。他走来走去，旁若无人，这引出一位年轻女人的注意，她央求叙述者“我”讲述这个小老头的来历，于是引出下而一段故事。一位叫萨拉西纳的青年雕刻家迷上了美丽的歌唱演员赞比拉，他十分钟情于“她”，满怀深情地在工作室里为“她”塑了一尊像，但两人在一起时，赞比拉总显得有些反常。当雕刻家决心带“她”出走时，赞比拉的保护人、红衣主教西果向萨拉而纳透露了真相，在罗马，台上演出的女演员几乎都是被阉割了的男子。气情欲绝的萨拉西纳砸碎了雕像，并欲毁掉赞比拉本人，但他自己却被主教派来的人刺死了。此后赞比拉继续走红，获得了大量的金钱。晚会上那个怪异的老头就是赞比拉，是他用自己的财富养着朗蒂一家。……

这是一个关于谜和谜的揭示的传统故事。巴尔特的《S/Z》这个书名就是由故事中两位主人公名字的第一个字母组合而成的。不

过，巴尔特在《S/Z》中对这部小说作了脱胎换骨的改造。他认为，阅读的过程就是发掘文本意义的过程，而发掘文本意义首先就要解放能指，因此他“用一种小小地震的方式”将文本中的语言分解成一系列碎片。巴尔特将这些能够从文本中单独抽出，其涵义与前后相邻者有别的碎片称为词汇单位。这些词汇单位长短不一，可以是一个单词，如“萨拉西纳”，也可以是一串句子，如“然而，不幸的是，朗蒂一家的秘密一直成为人们好奇的根源……”这些词汇单位作为具有多重意义的能指成为人们释义的一个个目标。

进而巴尔特提出五种代码用于组织和分析文本中所有的词汇单位。所谓“代码”就是一种“引文角度”，一种释义模式。这五种代码作为五种释义模式可以探索能指中的各个所指。这五种代码分别是阐释代码、行动代码、语义代码、象征代码、参照代码。

阐释代码 这是一种讲故事的代码，它的功能在于提出问题、制造悬念和秘密，然后随着故事的发展作出回答。巴尔特解释说，阐释代码包括“所有其功能在于以不同方式提出问题、回答问题以及说明各种偶然事件的单位。这些偶然事件或者可以阐释问题，或者可以拖延问题，甚至还可以构成一个谜并导致谜的解决”^①。如《萨拉西纳》这个书名就可以用阐释代码来分析。这个书名提出了一系列的问题：谁是萨拉西纳？一个名词？一个名字？一件事？一个男人？一个女人？这些问题直到后来才回答，这是故事中一位青年雕刻家的名字。

行动代码 指“合理地确定行动结果”的代码，即对某一行动或行动序列的命名。这种确定成命名是基于话语而不是人物。读者在阅读作品时，总要将一些成分归属于一定行动的名下，而这些具有逻辑关系的成分往往形成序列，例如小说中的第2个词汇单位“我沉浸在白日梦中”一直到“我被人们的谈话声惊醒”

^① 巴尔特：《S/Z》，纽约，希尔和王，1974年版，第17页。

构成了一个“沉思”的行动代码。对序列的命名过程属于行动代码的释义范围。

语义代码 这是关于各种单词或句子内涵的代码，它通过能指产生的暗示或意义的“闪现”与其他相似成分一起形成人物、气氛的各种语义特征。如“萨拉西纳”(Sarrasine)这个词汇单位中的“e”在法语中表示阴性，而一个男性人物偏用这个名字，就产生了一种意义闪现：女人气。

象征代码 指从文本中引出象征读义和主题推论的代码。这种代码往往引导人们从文本细节推测出象征性的解释，并由此进入深层的对立结构。这种代码拥有许多替代物，可以在文本中用不同方式或手段有规律地重复。如花园与客厅，冷与热，爱与恨，生与死，乃至男与女这一总结构。

参照代码 又称文化代码，体现为“常识”所公认的体系，在第24个词汇单位中，朗蒂伯爵被描绘成“像西班牙人那样郁郁寡欢，又像银行家那样让人腻味”^①。这里面就包含了一种人们所认可的文化属性或范式。如果将这句话改写成“像法国人那样郁郁寡欢”就难以为人们的常识所接受。

在《S/Z》中，巴尔特将《萨拉西纳》划分成561个词汇单位，每个单位都体现出这五种代码中的至少一种代码的意义，由此使巴尔扎克的作品获得异常丰富的含义。我们前而提到的第1个词汇单位书名《萨拉西纳》就既是一种阐释代码（他是谁？），又是一种语义代码（萨拉西纳这个名字的尾音有女人气）。又如第2个词汇单位“我沉浸在白日梦中”，白日梦既可以解释为一种做梦的行为，也是一种文化常识，指一种痴想，甚至可以用白日与梦构成一种二元对立的象征而成为小说深层结构的替代物。于是“白日梦”这个词汇单位就具有三种既有联系又有区别的所

^① 巴尔特：《S/Z》，纽约，希尔和王，1974年，第38页。

指。第3个词汇单位“在这最热闹的晚会上”也是如此，晚会既显示了阔绰也具有文化意义。这样一来，代码分析实际上将古典现实主义文本变成了某种程度上的多重声音和多样性的文本。尽管古典现实主义文本具有其内在的逻辑性，但在代码分析中，文本中的一些词汇单位却脱离了叙述序列的约束，成为可逆的，自由浮动的，有多样解释的话语了。

此外，在《S/Z》中，巴尔特还常常借题发挥，围绕这些词汇单位引申出93个论题以阐述他的阅读理论。这些论题同样是极有启发的。如巴尔特在分析第331个词汇单位时提出了第62个论题，强调在分析同一代码的多种含义时要注意接受者的不同而出现的歧义：

男高音说：“你没有竞争者。”因为：(1)你已被爱（萨拉西纳的理解）；(2)你在向一位阉歌手求爱（男高音的同伙或是读者的理解）。按照第一种理解，这是一个陷阱；而按照第二种理解，则是一次披露。这两种理解纠缠在一起就产生了一种模棱两可，实际上这种模棱两可是同时接受两种声音的结果：这里存在着两种交流的冲突。换句话说，双重理解作为双关语的基础，是不能简单地按照字义分析的（一个能指时两个所指）。因此，必须区分两个接受者。^①

巴尔特在此处的发挥已将符号阅读引向了阐释学的门槛。

这种代码分析的试验虽在古典现实主义文本中进行，但它为从语言角度阅读各类叙事文提供了可资借鉴的思路和方法，尤其对于阅读那些没有显在的情节或缺少吸引人的角色的现代派作品，代码分析法拥有广阔的用武之地。在阅读那些突出语言本体的作品时，读者须仔细地分辨和品味作品中词句的丰富含义，像牛吃草一样，反复咀嚼每一片草叶，这样才能体会到阅读这类作品的甘苦。

^① 巴尔特：《S/Z》，纽约，希尔和王，1974年版，第144~145页。

代码分析法把文本从历史背景，从传统的阅读方法中解脱出来，立足于文本的多元、多重意义的研究，展示了一种新的阅读前景，这是令人振奋的。但它的不完善处也是显而易见的。这不仅指五种代码本身还缺乏严格界定，如象征代码本身就具有文化意味，而且列举五种代码这一范围反过来又束缚了阅读的进一步拓展，阻碍了人们从新的角度更抽象或更具体地阅读作品。我们还必须看到，尽管代码分析是基于文本的，它依赖于文本的词汇单位，但它又不同于新批评所追求的语言上的“美学统一”，它具有有一种分解文本的力量。代码分析法强调意义的多重性，所指的无止境，从而不可避免地导致了文本内结构的解体，使文本变成一个任人观望的万花筒。

第五节 结构阅读

结构阅读指对文本内在结构的研读，它不同于叙述阅读对表达形式的分析，也不同于符号阅读对显在语言丰富性的阐释，而是考察文本内在结构和关系及其在文本中的意义和作用。结构阅读包括重建深层结构，发现结构中的空白，寻找结构中的矛盾等阅读方式。

一、重建深层结构

这是一种通过分析文本内在要素及组织原则以把握叙事文结构规律的阅读方式。托多洛夫在他的《如何阅读》一文中曾对这种阅读方式作过界定。所谓阅读就是把文学作品看作一个系统，并努力阐明该系统中各部分之间的关系。这种阅读不对作品作原子式的分析，而旨在识别作品的结构和系统，并在找出该作品的结构和系统之后主要不是论述它的独到之处，而是探讨它与其他作品的共同点^①。

^① 参见罗伯特·斯柯尔斯《文学中的结构主义》，耶鲁大学出版社，1986年版，第226页。

重建深层结构需要在横纵两方面展开。列维-施特劳斯在《神话与意义》一书中将阅读神话与读交响乐谱相提并论的观点是颇有意思的。他说,在阅读神话时,不仅要一行接着一行,从左到右地读,而且要像阅读管弦乐谱一样竖着看,从全页乃至全曲中把握这一行五线谱的意义^①。叙事文的表层结构属于横组合段,它们是由功能和序列构成的故事情节的发展,纵聚合轴指的是深层结构,是横组合段每个成分后面未显露且可以替代的一套单位和规则,阅读就是从叙事文的横组合段去发现作品的内在结构。正如巴尔特所说:“理解一部叙事作品不仅仅是理解故事的原委,而且也是辨别故事的层次,将叙事线索的横向连接投射到一根纵向的暗轴上。”^②“平面阅读”和“垂直阅读”的结合是重建深层结构这一阅读方式的实质。

重建深层结构的基本步骤有二:分解情节,抽象集合。首先将故事划分为相对独立的基本单位(当然,这种划分是有选择的,因而不可避免带有随意色彩)。在划分过程中可以去掉一些无直接关联的成分,保留故事中不可缺少的关键部分,并将这些基本单位按一定的连接原则(如时间的起止,问题的提出与解决等)组合,然后将化简了的基本单位按其相关语义排列在纵轴上。这里我们以唐纳德·霍洛齐对《老残游记》的结构分析为例,对重建深层结构作一图解。

首先,论者列出以老残游历为主线的内容概要(其中夹有两个插曲,申子平上山和尼姑逸云的故事),并将其与按基本语义略写的17个“分析概要”相对照:

① 列维-施特劳斯著,王维兰译:《神话与意义》,时报文化出版事业有限公司,1983年版,第54页。

② 巴尔特:《叙事作品结构分析导论》,载张寅德编选《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989年版,第9页。

内容摘要	分析概要
I 老残的行医与游历 A. 老残做了个揭示中国需要的梦。 B. C. 老残继续游历、听曲，在议论政府（包括黄河治理）政策时听人说到玉贤。老残动身察看。	a. 主人公看出匮乏。 b. 主人公的思想及其所选择的行为模式。
II 酷吏玉贤 A. 老残听说玉贤暴行的故事，并目睹了他的升迁。 B. 老残上书控告，并且为了帮助玉贤手下一位正直的僚属，建议他访求刘仁甫以取得法律以外的帮助。 C. 堕落的文化现象使老残感伤。	c. 主人公察看非正义（酷吏反而得到好报）。 d. 主人公伸张正义（不充分的）。 e. 主人公看出匮乏。
III 桃花山的哲学 A. 按老残的计划，申子平上山寻找刘仁甫。 B. C. D. 申子平愉快地聆听有关伦理、音乐（专为他演奏的）、玄学以及政治的探讨。但未能完全领会主人	f. 代理人着手寻找。 g. 代理人得到智慧（不充分的）。

的意图，申子平离开，
前去找刘仁甫。

IV 妓女，洪水的受害者

A. 冻河（政治绝境）及
对堕落文化的反思使
老残感伤。

B. C. 老残遇到官员黄人
瑞，他与两个妓女在一
起，其中有一个比黄对
文化更敏感。黄请老残
去解救她。老残听了这
两个妓女的故事，她们
是书生空论的黄河政策
的受害者。

V. 关于谋杀案的侦破

A. 黄人瑞不能拿前程冒
险，老残却因布衣身
份可能解救（=结婚）
那个妓女。

B. 老残得知错判了的谋
杀案，保证帮助解救
无辜的百姓。

C. 与助手一道，侦破成
功，老残得到一种道
家的解毒药使被害的
受难者复生。

VI 尼姑的故事

A. 老残与德慧生讨论，

h. 主人公看出匮乏。

i. 主人公察看非正义（无辜者
受害）。

j. 主人公伸张正义。

k. 主人公察看非正义（无辜者
受害）。

l. 主人公伸张正义。

m. 代理人着手寻找。

他们与妻妾为伴继续游历。

- B. C. 尼姑逸云描述她从性的觉醒到灵魂醒悟的道路，并谈论各种通往醒悟的道路。

n. 代理人得到智慧。

VII 地狱

- A. 老残在人间天堂收到去地狱的召唤。

o. 主人公面对考验。

- B. 老残未受惩罚，看到了光明，谈论罪恶。

p. 主人公经受了考验。

- C. 老残变成永生的人。

q. 主人公得到报偿。

以上 17 个“分析概要”经删节合并，成为 10 个互相对应的格局：

- | | |
|--------------|---------------------------|
| a. 主人公看出匮乏。 | h. 主人公看出匮乏。 |
| c. 主人公察看非正义。 | i. 主人公察看非正义。 |
| d. 主人公伸张正义。 | l. 主人公伸张正义。 |
| f. 代理人着手寻找。 | m. 代理人着手寻找。 |
| g. 代理人得到智慧。 | n. 代理人得到智慧 ^① 。 |

于是产生了两组具有平行过程的基本结构。在唐纳德·霍洛齐建构的基础上，我们再作进一步简约，删去 f、g、m、n 这些属于插曲部分的概要，并将 a、c 和 h、i 分别合并成非正义，由此我们得到了《老残游记》的深层结构模式：非正义与正义的对抗。这种对立模式又成为我们理解《老残游记》的纲，把握了这一模式，我们就能对作品中形形色色的事件的组合方式及其意义有更

① 参见维林吉诺娃主编《世纪转折时期的中国小说》，胡亚敏、张方译，华中师范大学出版社，1990 年版，第 152～155 页。

为清楚深刻的认识，由此构成了叙事文结构研究的一个循环。

正义与非正义这种二元对立模式并不仅仅存在于《老残游记》这一部作品中，我们在其他叙事文中也可以发现。重建深层结构的意义就在于从大量叙事作品中抽取为数有限的深层结构模式，并以此为纽带，将一个时期、一个国家、一种文学运动乃至不同时期、不同国家、不同文学运动中拥有的相同或相近的深层结构的作品联系起来，从而进入情节类型的宏观研究。

当然，这种归类并不是说重建深层结构仅是一种求同研究。每部叙事作品既是模式的一部分又与模式有差异，从叙事文深层结构衍化的叙事作品是多姿多彩的，如托多洛夫所说：每一部文学文本都具有改变它所蕴含并已经创造出来的整个系统的潜能^①。对共同模式下不同叙事文的变异的比较研究同样是一个值得开拓的领域，而对叙事文表层结构的变化探讨从某种意义上讲可视为对结构模式研究的充实和完善。

总之，重建深层结构是对阅读对象的一种新的审视，也是对读者能力的一种训练。加强作品深层结构的研究，将有助于人们更好地理解作品各部分的关系及内在联系，并能使人们在一个更广阔的视野下把握作品的位置。

二、发现空白

这里所谓“空白”指文本中未呈现的部分，它是文本结构中的“无”，空白的确定与实现依赖于文本与读者的交流。

叙事文中空白的存在是必然的，一部作品的有限词句不可能穷尽对象的所有确定性质。从认识论的角度讲，世界并不总是以清晰的面目出现的，要把握对象的所有确定性质几乎是不可企及的。在叙事文中，我们只能直接地确定某些东西，而更多的东西

^① 转引自特伦斯·霍克斯著《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海译文出版社，1987年版，第107页。

则是通过这些确定的方面间接地显示出来。再说，将对象的细节尽可能多地表现出来对一部作品来说也是不需要或不可取的。斯坦利·卡维尔在谈到电影时说：“……假如一部电影展示了某个人一整天枯燥无味的生活，即使让他本人来看，他也会发疯的。”^①艺术不是复制现实，它必须根据自己的法则剪裁对象，从文本设计到场景与场景之间、词句与词句之间都会有中断或删节。可以说，空白是艺术的必然属性，没有空白就没有艺术。

在常规阅读中，尽管空白在作品中无所不在，但它往往被读者忽视或无意识地自动填补。之所以出现这种现象一方面是由于文本中的线型连接和对空白的限制使这些空白显得无足轻重，更重要的原因是由于常规阅读所形成的思维定势使读者没有把空白作为一种注意对象，以致人们在阅读中对它习焉不察，就像 19 世纪的读者不曾意识到文学作品中的俄狄浦斯情结一样。这种忽视也许并未构成对理解传统文本的威胁，人们照样可以把握栩栩如生的人物和完整的情节，但面对当今那些蓄意省略的现代文本时，人们会因期待落空或无法组织故事而难以卒读，甚至不得不退出阅读活动。如罗布-格里耶的《窥视者》中十三岁的牧羊女雅克莲被人杀害抛入海中这一故事最关键的事件未在小说中直接表现，而是反复描写各类人物对此事的心态和反应。他的另一篇小说《嫉妒》中作为嫉妒者的丈夫在作品中也未用任何一个名词或代词明确表现出来，以致粗心的读者几乎难以觉察出他的存在。这种有意造成的主要事件或主要人物的空缺往往使故事显得朦胧模糊，似是而非，由此形成阅读上的障碍。为了摆脱这一阅读窘境，也为了更好地理解和阐释各类文本，空白研究遂成为当今阅读理论的一个重要方面。

^① 斯坦利·卡维尔：《难道必须言而达意？》，纽约，1969 年版，第 119 页。

其实，对空白的讲究和阐发在中国古已有之，“有无相生”乃中国哲学的重要概念之一。诗论、画论、书法和戏剧理论等对空白均有精辟之见。空白一说在叙事理论中也有所发现，金圣叹在评点《水浒》时曾要求读者在“笔墨都停处”寻找作者的得意之笔。“李逵传妙处，都在无字句处，要细玩。”^①他认为李逵的可爱之处，他的天真烂漫、纯朴无邪，正在于作品中对他的那些呆蛮、乖觉的描述之中。

对叙事文空白理论作系统论述的当推波兰哲学家英伽登。他在《文学的艺术作品》和《对文学的艺术作品的认识》二书中充分而独到地阐述了文本层次结构中未呈现部分与阅读的关系。他指出，文学作品包括四个异质而又互相依存的层次：（1）语音现象层，即文字的字音和建立在字音基础上更高级的语音构造，如韵律、语速、语调等；（2）语义单位层，指词、句、段各级语言单位的意义，这个层次是作品诸层次的中心；（3）再现客体层，指作品中再现的人、物、事件等客体。它们构成了文学作品的虚构世界；（4）图式化方面层：“在作品中仅仅‘包括在待机状态’中”^②，或者说潜在于由语义单位投射的再现客体层里。它的实现更多地依赖于读者及其阅读方式^③。在建构文学作品层次框架的过程中，英伽登提出了一个十分重要的概念——未定点。“我把再现客体没有被文本特别确定的方面或成份叫做‘未定点’。”^④例如，“一个小孩在踢球”，这句话中就有一些“未定

① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第53页。

② 英伽登著，陈燕谷、晓禾译：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司，1988年版，第10页。

③ 这里四个层次的顺序是按英伽登论述时的顺序，他在总述时列举的顺序是第4层在前，第3层在后。

④ 英伽登著，陈燕谷、晓禾译：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司，1988年版，第50页。

点”，这个小孩多大年纪，是男是女，穿戴如何等等。若把这句话置于上下文中，可能会得到某些限定，但是句与句、段与段之间又将留下新的空白。英伽登认为，作为图式化构成的文学作品，特别是在再现客体层和图式化方面层中包含着若干“未定点”，这些不确定性有待于读者在阅读中使之具体化。

德国接受美学的代表人物伊瑟尔的《阅读行为》一书在吸收英伽登“未定点”的基础上对空白理论作了进一步的补充和发挥。伊瑟尔不满足于将未定点与具体化仅视为对文本的充实，他明确提出“空白”这一概念以取代“未定点”，并将空白引入文本与读者的交流过程之中。他认为空白是交流的基本条件，因为交流的动因在于一方并不十分熟悉另一方所要交流的内容，没有空白也就没有交流的必要。同时，空白又是阅读中不可或缺的积极动力。空白存在于文本联结的中断之处，“当文本的各个部分之间不连贯地并列起来时，就必然会有空白出现”^①。由于空白中止了图式的联结性或中断了“最优联结”，遂成为“读者想象的催化剂，促使他补充被隐藏的内容”^②，干预或调整已建立起来的联系。在伊瑟尔那里，空白被推置引人注目的位置，空白不仅仅是用已有的知识和经验去填充文本中的那些空隙，也是阅读中的选择、比较和反思。伊瑟尔的这一观点显示了阅读理论的新趋势。

发现空白的阅读模式正是建立在英伽登、伊瑟尔的阅读理论的基础之上的。这种模式要求把文本中的空白上升为阅读的主要关注对象，读者应有意识地去发现文本中的空白，充分体味文本中那些沉默的因素，分析空白在文本结构和技巧中的作用，用想

① 伊瑟尔著，金惠敏等译：《阅读行为》，湖南文艺出版社，1991年版，第251页。

② 伊瑟尔著，金惠敏等译：《阅读行为》，湖南文艺出版社，1991年版，第249页。

象和理智去参与文本的创作。发现空白的阅读模式是一种既决定于文本又依赖于读者能力的创造活动，文本将在读者的重构中走向丰富和开放。

发现空白的阅读模式为理解现代文本特别是一些在结构和技巧上对传统写法有所突破的作品提供了较为理想的观照角度。读者将从文本跳跃的情节，神秘的人物，包含着复杂前提的叙述语言以及各式各样的组合中获得一种创造的快乐。王蒙的《组接》用片段的方式（头部、腰部、足部、尾部）概括了几个女性从青年到老年的沧海桑田的变化，没有完整的放事情节，也没有复杂的人物关系，而小说的魅力正在于文本没有再现的那流淌的岁月之中，片段之间的时间跨度为读者留下了绵绵的联想和难忘的回味。在小说“尾部”，有这样一段话：“星星一个一个，有时清楚，有时模糊，可以联成一个线，一个图，也可以那样联。可以当围棋看，也可以当跳棋看，几十年看过去了。”《组接》正给了读者这样一个选择和想象的机会。在阅读有些作品时，忽视空白也许不妨碍对作品的基本理解，但读《组接》这类作品则不然，非研究空白不可，否则将难以把握作品的结构和意义。何立伟的《白色鸟》也是如此，尽管它是另一种风格。乡村河边有两位少年在快活地玩耍，水草丛中两只雪白的小鸟在恩恩爱爱地梳理着羽毛，十分赏心悦目。但从空白阅读的角度看，这篇谈不上情节的小说中掩饰着一个动人的故事，说出来的仅是对尚未说出来的一种提示，使意义得以实现并给予意义重要影响的是这幅图画后面的故事，而不是明确的叙述。这正是《白色鸟》的别开生面之处，读者在发现蕴藏的故事的同时也发现了作品的结构特色。伊瑟尔说：“现代小说以空白为主是为了适应读者的创造。”^①发现

^① 伊瑟尔著，金惠敏等译：《阅读行为》，湖南文艺出版社，1991年版，第249页。

空白的阅读模式可视为对这一创作倾向的呼应。

发现空白的模式也为阅读传统文本带来了新的透视角度。传统文本虽追求完整统一，但故事中仍不可避免地出现省略、遗漏甚至神秘。英国学者凯瑟琳·贝尔西对福尔摩斯的读解就是把发现空白的阅读模式运用于传统文本的范例^①。《跳舞的人》是我们熟悉的福尔摩斯破译密码的故事。某一庄园的一位绅士发现了一种状如“跳舞的人”的密码文字，他请求福尔摩斯帮助。当福尔摩斯运用他的才智译解了密码准备赶往庄园时，那位绅士却在与写密码的人的冲突中丧命，夫人埃尔茜也因受伤而失去知觉。后来，福尔摩斯用这种密码文字写了一封信，诱得罪犯前来就范。从罪犯的申诉中我们得知他曾与埃尔茜订过婚，这些密码文字就是他与埃尔茜对话的工具。那么，夫人埃尔茜的过去和她对旧情人的态度只有她本人清楚，但通篇她只说了两个字：“决不。”而这两个字也是福尔摩斯从密码中破译的，至于这两个字究竟是什么意思，人们可以作各种猜测。由此，凯瑟琳·贝尔西指出，这个由福尔摩斯对密码文字作了完整译解以清释了神秘感的故事中暗含着一个未被揭示的不完整的故事，即夫人埃尔茜与写密码的旧情人的关系，这一未明说的故事正是作品显在故事的根源和关键，但它却被紧紧锁在夫人心中。这一分析表明，以明确性、科学性、逼真性为宗旨的《福尔摩斯探案集》也存在着一些不愿或不能交待的空白，这些空白引起了读者的思索、想象和发挥。可以说，正是在这些未写出的地方，读者发现了自己的位置和才干。

三、寻找矛盾

发现空白的阅读方式尽管在使文本更加充实的同时带来了阅

^① 参见凯瑟琳·贝尔西著《批评的实践》中关于福尔摩斯的讨论，伦敦，1983年版。

读上的差异，但对文本结构中空白的发挥毕竟使文本内部更加和谐。寻找矛盾的阅读则不同，它旨在突出文本结构的不和谐之处，揭示文本中的对立、局限和不完善。

我们所说的“矛盾”，指叙事文中存在的或隐或显的相互抵触的因素。它与空白一样，是叙事文的必然属性。叙事文本身就是由赋予它实质的种种矛盾构成的。作为语言艺术，叙事文须在语言中得到确认和理解，而语言又成为它的囚所。叙事文常常不择手段地追求某种“真实”，可它毕竟是虚构之物。这种种矛盾充塞于各种类型的叙事作品之中，只不过传统文本为寻求和谐而不自觉地掩饰矛盾，常规阅读和批评为获取文本的中心和意义而抹杀矛盾罢了。

早在 1859 年，恩格斯在给拉萨尔的信中就指出了巴尔扎克小说中世界观与创作方法的矛盾，这一论断引起了后人不倦的探索和争论。法国当代马克思主义者马歇雷则把文学作品中的矛盾推到突出位置。他在《文学生产理论》一书中明确提出矛盾是文学作品的条件的观点，并把它视为阅读理论的起点。马歇雷指出，文学作品是由“赋予文本实质的多种差异因素构成的”^①，分析文本结构的内在矛盾是批评和阅读的关键。“真正的分析并不局限在对象之内，即解释那些已经被说出的东西；分析应该正视对象之中的沉默、否认以及抵御。”^② 阅读不是去寻找作品内的统一，而是去发现文本中的不完整和矛盾之处。马歇雷的这一激进的主张不仅为寻找矛盾的阅读方式提供了理论基础，同时也是对“批评是阐释”的否定，对英伽登和谐结构的挑战。

① 马歇雷：《文学生产理论》，伦敦，劳特利奇和基根·保罗，1978 年版，第 49 页。

② 马歇雷：《文学生产理论》，伦敦，劳特利奇和基根·保罗，1978 年版，第 57 页。

寻找矛盾的阅读方式就是要求读者正视文本中的矛盾，努力发现文本中所体现而未加描述的矛盾性，揭示文本掩饰矛盾的各种手段。这种阅读方式不打算解决文本中的矛盾，也不寻求作品的终极意义，而是承认各种矛盾有效性的同时，批判地思考它们之间的关系。

作品的意蕴往往存在着深刻的矛盾，人与自我、人与社会，人与自然的撞击与对峙溢于作品之中，体现出人类在认识和实践中的焦灼感。寻找矛盾的阅读方式就是要挖掘隐藏在作品中的矛盾，揭示出不由自主地流露或暗示的意蕴的对抗。以鲁迅的《药》为例，常规阅读告诉我们，这篇小说通过明暗两条线索写出了旧民主主义时期资产阶级革命的悲剧，但是当我们有意识地去寻找作品的矛盾时，就会体察出其中那些难以名状的朦胧。最耐人寻味的是小说的结尾，夏瑜的坟上出现了花环，这似乎是一种希望的笔触，夏瑜的母亲视花环为瑜儿显灵，希望又与迷信连在一起，紧接着出现的一只站在秃树上的乌鸦则使整个氛围抹上了一层阴影。夏瑜的母亲祈求乌鸦飞上坟顶以证实自己儿子的冤枉，而乌鸦却“缩着头，铁铸一般站着”，这一举动在否定了迷信的同时也粉碎了老人的心愿。当两个老女人终于慢慢地离去时，乌鸦却在后面“哇”地大叫一声，它没有飞上坟顶，而是“直向着远处的天空，箭也似的飞去了”，这又是对“铁铸一般站着”的否定。这些画面构成了一组组对立的意象：希望与失望交织，肯定与否定同存，随着乌鸦的疾飞，把矛盾带向“远处的天空”。这就是《药》留给我们的思索。又如海明威的《老人与海》，作品正面给我们的是人的伟大和顽强，是“人可以被消灭但不能被打败”的硬汉子精神，但细细辨来，我们又从中品出了相反的滋味——在永恒的大自然面前人的徒劳和渺小。桑提亚哥九死一生拖回的大马林哈鱼的骨架与垃圾堆在一起，不久将被海浪卷得无影无踪。对人的自我价值的肯定与否定并置于故事意蕴

之中，无论《老人与海》的作者是否意识到这一点。寻找矛盾的阅读方式使我们从这类作品中不可能获得单一的意义。至于一些疑问文本，它们旨在突出文本的内在矛盾，有意使各种因素互相削弱或抵消，以此来避免形成任何假说或终极意义。罗布·格利耶的分镜头电影剧本《去年在马里安巴》就是极端的代表。作品中互相矛盾、真真假假的叙述片段曾使习惯于常规阅读的人感到愤慨不已，但它却为有意寻找矛盾的读者提供了驰骋之地。

矛盾不仅出现在作品意蕴的歧义上，也存在于文本的生产过程中，寻找矛盾的阅读方式就是要努力发现叙事文建构过程中的矛盾和它掩饰这些矛盾的手段。就叙事文的写作而言，无论是古典现实主义文本还是当今的实验小说，都潜在着难以排解的矛盾和困惑。在通往“真实”的道路上，古典现实主义文本强调观察和表达的客观性，但文本一经叙述者叙述，特别是一经叙述者的介绍和评说就无法褪去其主观色彩；受布莱希特“间离效果”影响的实验小说宣称要突出文本的虚拟性，不惜把写作过程置入文本之中，但其用意仍在追求一种写作情境的“真实”。这两类文本都自缚于对“真实”的膜拜与实际上不可能实现之间的矛盾之中。在情节设计方面，古典现实主义总要告诉读者故事的真相，但是一旦真相被揭示，故事就进入尾声。为了使故事得以进行下去，它又必须隐匿真相，通过一系列的缄默推迟故事的结局。于是情节设计出现双向发展，一方面朝着真相的揭示发展，另一方面又必须阻碍真相的揭示。某些现代文本公开表现出对情节完整的蔑视，但从它对情节的处理（扭曲、变形、省略等）上仍体现出它对传统情节的参照和依赖。这种作法使人们不由得想起德里达那摒弃语言的反“逻各斯中心主义”的理论是用语言表达的窘况。

寻找矛盾的阅读方式使读者反观到叙事文中存在的种种差异与对立，由此更深刻地把握叙事文的本质和结构。同时，叙事文中所蕴藏的矛盾也为读者提供了思辨的机会，读者的思维将在阅

读过程中得到训练。从更广阔的意义讲，叙事文中的矛盾也是人类所处的尴尬境遇的隐喻，认识叙事文中的矛盾将有助于认识人自身。

总之，本章讨论的叙述阅读、符号阅读、结构阅读这三种阅读模式都是变革常规阅读的尝试，都是对叙事文的研读。这些阅读模式赋予了读者一种独立性和创造性，读者将在对作品的分析、阐发、修正、苛求中显示出自己的思想、才学和性格的魅力。

需要说明的是，这三种阅读模式既有区别又互相渗透。在从事叙述阅读中，不可避免地要涉及到叙述语言的表达；而在对叙事文语言作符号分析时，我们也可能发现其中的空白和矛盾。同时，这三种阅读模式也没有高下之分。在现代阅读理论看来，只有或多或少合适或丰富的阅读，而没有一种阅读模式惟一正确。这里我们仅对三种阅读模式加以初步论证，多元的阅读理论的建设将靠继往开来的努力。无论采用何种读法，其目的在于使阅读成为一种愉快的、创造性的劳动。

卡勒在《结构主义诗学》结尾处写道：“迄今为止，我们对自己是如何阅读的却不甚理解。”阅读理论的建设任重而道远。

结 束 语

在结束本书之际，我们有必要对叙事学的功过得失作一番整体回顾。

作为一门新型学科，叙事学对叙事文研究的最大贡献是研究对象和研究方法上的革新。与人文批评强调叙事文的社会历史因素的作法不同，叙事学把叙事文的形式上升到本体的位置，突出叙事文的自身特征和内在形式。同时它将其视野扩展到“经典”之外，全面审视过往的叙事文。不仅如此，它还试图对尚未存在的叙事形式作出预测，从理论上展示叙事文未来形式发展的种种可能。在研究方法上，叙事学也与传统的搜寻和归纳的方式不同，它倡导演绎法，旨在研究叙事文可能存在的一套套模式，表现出对叙事文普遍规律执著追求的宏观意识，并力求通过对叙事文的各种分类走向抽象，走向符号。

我国是一个有着悠久历史和文化的国家，但传统的叙事文学远不如诗歌那样繁富，叙事理论较之诗论、文论相对薄弱，其理论构架和批评术语的逻辑层次还尚待明确。引进、整理和消化叙事学，对于理解、分析和改造我国传统的叙事理论和术语，认识中国叙事理论的民族特色及其在世界文坛上的位置，建构超越地域限制的普遍叙事理论，具有不可忽视的意义。同时，叙事学在中西叙事文和叙事理论比较研究方面也起到了桥梁作用。借助叙事学的框架，我们将能够更清楚地窥视中西叙事文和叙事理论在共同模式下的诸种变异。

叙事学对当今叙事文创作无疑具有一种总结和推动作用。20世纪叙事文创作纷繁活跃，花样翻新，现代的艺术精神迫切需要从理论上加以阐明，叙事学的问世正与这种潮流相适应。叙事学对叙事文中的视角、叙述者、叙述时间、话语模式的研究，它将人物视为符号、将故事看作具有若干转换规律的结构等观念，都不同程度地鼓励和启发了理代小说在形式上的刻意求新。

与此同时，叙事学也为人们提供了新的阅读叙事文的方法以及这些方法可能得到的发现。它要求读者用更为理性的眼光，更加积极的态度参与叙事文的阅读。在运用叙事学所创造的诸种阅读模式的过程中，读者将获得在以往阅读中所缺乏的形式上的整体感和层次感，发现过去忽略之处的深意和魅力，乃至对作品产生全新的认识。

不可否认，从结构主义中诞生的叙事学在它兴盛之际就受到来自不同方面的批评。有人指责它语言艰涩难懂，偏爱使用一些普通读者无法接受的专门术语。我认为，新的思想，新的理论模式，需要新的话语来表现，而常规术语是难以准确地表达这些新思想的。抛弃旧的术语和概念，创造新的词汇，乃新理论创建之必需。这些概念相对来说是陌生的、专门的，但在运用中将会逐渐被人们熟悉和接受。也有人对叙事学的内在性表示非议，指责它在研究对象上排除作者意识和社会价值等因素，有片面之嫌。这里，我们不妨借用托多洛夫的话作一回答：“找到确切的结构关系是一回事，把它们说成是惟一确切的关系又是另一回事。”叙事学主要研究叙事文的内在形式，它并未宣称它是惟一的批评理论，也并未表示要对叙事文作全方位的研究。因此，我们大可不必求全责备。从某种意义上讲，叙事学的价值正在于其“片面的深刻”。

当然，叙事学的发展道路并不像它的开创者想象的那样平坦。叙事学的框架逐步突破结构主义的封闭性，开始向叙事交流

的方向发展。叙事学的体系还须进一步完善，其中有些空白有待于填补，有些问题有待于深入，有些部分还需要进一步协调。叙事学中最诱人的前景——叙事语法还仅仅是一个设想。总之，叙事学这门年轻的学科还存在着一些未被详细研究的领域。在文学科学化的道路上，叙事学还必须闯过一道又一道的难关。

20 世纪 70 年代，叙事学曾在西方称域一时，80 年代以后，世界文坛出现“多元共存，互相渗透”的局面。尽管叙事学自身不够完善，尽管它面临着新的文学理论、批评思潮的挑战，但我们相信，它会拥有一个更加迷人的未来。它所运用的新颖的思维方式和科学的研究方法，它的理论框架所具有的包容性和开放性，尤其是它所立足的叙事文所提供的广阔而坚实的基础，这些优势赋予了叙事文发展的潜能。在探索的道路上，偏颇之见比墨守成规更接近真理，叙事学的生命力正在于它的不断探索之中。

附录

金圣叹的叙事理论

金圣叹是我国 17 世纪的一位评点大家，三百年来，人们对他的毁誉不一。如何评价金圣叹的一生，在今天仍是一个仁者见仁、智者见智的问题。本文试图从叙事学的角度梳理金圣叹在评点中所阐发的叙事理论。

金圣叹的叙事理论主要见于他的第五、第六才子书评点。《西厢记》虽属戏曲作品，但金批《西厢》“乃文人把玩之《西厢》，非优人搬弄之《西厢》也”^①，金圣叹是把它作为一部叙事作品来欣赏的。即使在其诗文评点如《杜诗解》、《天下才子必读书》中，金圣叹也大多从史传记事的角度加以评点。因此，金圣叹的小说、戏曲、诗文评点均属于本文材料的范围。

评点是一种依附于作品的特殊的批评形式，这种形式决定了理论阐述的分散性，但并不意味着采用这种形式的批评者没有一定的批评原则。纵观金批各书，系统地整理那些零散的、片断的评述，我们不难发现金圣叹叙事理论中明显的形式主义倾向。

金圣叹不喜所谓“诗妙处正在可解不可解之间”的玄言式的批评，他崇尚作文的法度，力求具体明白地解释作品的佳处。在

^① 李渔：《闲情偶寄·填词余论》，浙江古籍出版社，1985 年版，第 59 页。

评点中，他十分强调作品结构的完整与统一，注重分析作品中出现的各种叙事技巧和语言文字，并要求读者从文中体会作者的用心，了解和把握叙事文的各种文法。

金圣叹对作品所作的这种细密的结构分析与 20 世纪西方结构主义叙事学对叙事文的分析有异曲同工之妙。以西方叙事学为参照系，站在今天的高度系统整理和研究金圣叹的叙事理论，也许使我们能更清楚地看到在叙事文这一共同模式下中国叙事理论的特色和中西叙事理论的异同，为中国现代叙事学的产生准备土壤。

本文共分四大部分，前两部分探讨金圣叹的叙事文法（作者叙述事件的技巧）和阅读文法（读者阅读叙事作品的方法），这是本文的主干。后两部分为对金圣叹批评方法的归纳和对其理论渊源的考辨，是对金圣叹叙事理论的补充和深化。现分述如下：

I. 叙事文法

一部叙事作品的研究大致可分为两个方面：写什么和怎样写，也就是金圣叹所说的料与文的区别。前者探讨的是叙事文与表现对象的关系，指现实提供给叙事文的人物、事件、环境等；后者研究的是叙事文与作者的关系^①，作者是如何“心以为经，手以为纬，踌躇变化”而撰写成“绝世奇文”的。金圣叹的叙事理论强调的是后者，主要从叙事作品中总结出各种叙事文法和技巧。下面我们分别从叙述角度、叙事顺序、叙述节奏和叙述频率四个方而研究金圣叹对叙事理论的贡献。

一、叙述角度

人们在阅读叙事作品时，往往被故事中的人物、情节所吸

^① 金圣叹的“作者”概念包容了叙述者，而西方叙事学中作者与叙述者是不同的概念，因 17 世纪未有区分作者与叙述者的理论意识，且我国由说书演化而成的作品中作者与叙述者在叙事态度上基本一致，故我们在论述中仍保留“作者”这一概念。

引，而对于谁在讲这个故事，他从什么角度叙述则很少注意。同时，叙述人也尽量把自己隐蔽在故事里，他建造了一个完整逼真的时空，使读者完全沉浸在情境之中。17世纪的金圣叹在总结我国最早的长篇小说之一——《水浒》的艺术经验时，注意到这个被人们忽略的问题——叙述人的角度。在批阅《水浒》时，他不仅多次指出《水浒》中叙述角度的转换，而且在某些地方还着意加以修改和调整。现在人们常常讨论的叙事观点这一理论在金批中已出现萌芽。

《水浒》中叙述人带有说书人的明显痕迹，小说每章前面冠以“话说”的开场白就是这一痕迹的表现。这种叙述人身兼编辑、描述、评判数职，从容而又自由地叙述着各种事件与人物，有时还露出叙述人自身的几分豪气。《水浒》的叙述角度在某种程度上与中国早期的绘画相似，叙述人的目光没有固定的视点，这也是中国早期小说叙述角度的一个特征。在《水浒》中，叙述人的位置十分灵活，他既能鸟瞰众多的人物和事件，又能窥视一些不易觉察的细微之处；他可以很容易地接近人物，也能够很自然地避开他们；对于事件的来龙去脉更是洞若观火，——道来。这种全知的位置为叙述者提供了纵横驰骋的天地。《水浒》的叙述者正是利用了这一机动性的便利，偶然“眼光左闪右掣”，使叙述“生动如活”。

在《水浒》中，全知的叙述者转换成局部观点的情形是较多的，金圣叹曾屡加提示，有时还给予详尽的分析。在这种部分全知的叙述中，虽然仍是叙述者的眼睛在观察事物，但视野远不如全知者开阔。如果将全知的叙述者比作一位运筹帷幄的将军的话，那么，部分全知者就是一位冲锋陷阵的第一线指挥员，他只能看到有限的场面，熟悉事件发展的某一阶段。不过，这种视线的集中同时又给叙述带来一定程度的逼真性，使人物、事件历历在目。如第八回鲁智深大闹野猪林一节，正当薛霸准备结果林冲性命之

时，小说写道：“说时迟，那时快，薛霸的棍恰举起来，只见松树背后雷鸣也似一声，那条铁禅杖飞将来，把这水火棍一隔，丢去九霄云外，跳出一个胖大和尚来，喝道：‘洒家在林子里听你多时！’两个公人看那和尚时，穿一领皂布直裰，跨一口戒刀。提着禅杖，轮起来打两个公人。林冲方才闪开眼看时，认得是鲁智深。”这是一个部分全知观点的例子。在这段叙述中，叙述人仿佛与事件发生的场地隔得很近，他只能写出他眼前的人物和事件。金圣叹具体分析了叙述人观察时的层次感：“先言禅杖而后言和尚者，并未见有和尚，突然水火棍被物隔去，则一条禅杖早飞到面前也；先言胖大而后言皂布直裰者，惊心骇目之中，但见其为胖大，未及详其脚色也；先写装束面后出姓名者，公人惊骇稍定，见其如此打扮，却不认为何人，而又不敢问也。盖如是手笔，实惟史迁有之，而《水浒传》乃独与之并驱也。”^①叙述人身临其境，逐步展示所见之物，这种客观的、有限的叙述使完全依赖神通广大的叙述人的读者突然陷入一种茫然的状态，他们也得处于情境之中，追随叙述人的眼睛慢慢得以明白真相。这种叙述角度的转移造成的叙述范围的缩小往往给叙述留下某些空白，从而获得悬念的效果。同时这种转换也使行文有所变化，加强了叙述的层次感。金圣叹还指出《水浒》中的这一技法在《史记》中早已有之，这一点示正好说明了我国叙事技巧的源流。

叙述人化身为作品中的某一人物，用人物的口吻描述事件，这是中外叙事作品常用的一种戏剧化的叙事手法，《水浒》中已出现了这种手法的雏型，并由金圣叹给予明确地提示。第九回开酒店的李小二见到陆虞侯、富安二人一节就是叙述人不自觉地转换成故事中的人物的突出例子。《水浒》写道：“忽一日，李小二正在门前安排菜蔬下饭，只见一个人闪将进来，酒店里坐下，随

^① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第152~153页。

后又一人闪人来。看时，前面那个人是军官打扮，后面这个走卒模样，跟着，也来坐下。”金圣叹在此处批道：“‘看时’二字妙，是李小二眼中事。一个，小二看来是军官，一个，小二看来是走卒，先看他跟着，却又看他一齐坐下，写得狐疑之极，妙妙。”^①此时，叙述人不再是无所不知的介绍者，而是对来人一无所知的李小二，他无法指名道姓，只得称“前面那个人”，“后面这个走卒”，“写得狐疑之极”。而此时的读者，也与小二一样，暂时不能判断来人的身份。接着叙述人继续从小二夫妇的角度描述了陆谦等四人在屋内商议如何谋害林冲的情形，金圣叹对这种断碑文字式的描述给予高度的赞扬：“陆谦、富安、管营、差拨四个人坐阁子中议事，不知所议何事，详之则不可得详，置之则不可得置。今但于小二夫妻眼中、耳中写得‘高太尉三字’句，‘都在我身上’句，‘一帕子物事，约莫是金银’句，‘换汤进去，看见管营手里拿着一封书’句，忽断忽续，忽明忽灭，如古锦之文不甚可指，断碑之字不甚可读，而深心好古之家自能于意外求面得之，真所谓鬼于文、圣于文者也。”^②从一个不谙内情而又急于想了解内情的人的角度写出四人的谈话，这种扑朔迷离的叙述给故事蒙上了一层神秘的色彩。聪明的读者也许会将此与林冲的前事联系起来，但这种忽明忽暗的叙述毕竟比原原本本地告诉带来更多的心理活动：猜测、联想、担心，急切想了解下文。《水浒》的叙述者还时常借助人物的眼睛，用寥寥数语介绍人物和环境。这些细微之处金圣叹也不放过，在评点中时时点出。第一回写少华山头领之一陈达的装束，金圣叹批道：“从史进眼中看出。”^③第三回写打铁人看见的鲁智深，金圣叹批道：“从打铁人

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第170页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第168页。

③ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第59页。

眼中现出鲁智深做和尚后形状，奇绝之笔。”^① 第十回写林冲初上梁山，见到梁山的山势地形，金圣叹批道：“林冲眼中看出梁山泊来。”^② 这种通过人物的眼睛描画人物的肖像、身份，介绍事件的状况，刻画地势环境的叙述手法是现代叙事文常用的技巧，而金圣叹在当时能敏锐感受到《水浒》中叙述角度的微小改变，这是他的过人之处。

叙述人跳出事外，以局外人的身份进行评述，这是我国章回小说叙述中的又一特点，这种现象在我国现在的一些曲艺节目中仍可以看到。为了说明事情的原委，或品评人物的言行，或伸张正义、惩恶扬善，或冷讽热嘲、插科打诨，叙述人往往采用这种站出来评论的方式，直接与假想的听众对话，加强与读者的情感交流。这种情形在《水浒》中是很多的。如第九回“林教头风雪山神庙 陆虞侯火烧草料场”中叙述人在述说林冲回到草场看见草厅被雪压倒之时，突然插入这样几句话：“原来天理昭然，佑护善人义士。因这场大雪，救了林冲的性命。”金圣叹抓住这四句批道：“作书看忽然于事外闲叙四句，笔如劲铁。”^③ 金圣叹感受到叙述者位置发生了变化，叙述者在此处正以主持正义的局外人身份评判是非，他的笔触具有惩恶扬善的或慑力量。第三十回写武松血溅鸳鸯楼一节，叙述人在讲述武松杀了一个丫环，另一个丫环见状“惊得呆了”时，忽然表白道：“休道是两个丫环，便是说话的见了，也惊得口里半舌不展！”金圣叹评道：“忽然跳出话外，真是以文为戏。”^④ 这里的“跳出话外”则带有插科打诨的性质，其作用在于调动和调剂听众的情绪。从节奏上看，这

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第92页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第186页。

③ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第175页。

④ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第466页。

种叙述的出与入也是一种顿挫之法，一方面它在一定程度上烘托了武松的凶猛，同时也使文中杀气腾腾的场面有所跌宕。叙述人站在故事的外围，以旁观者的身份与读者对话，这种方式使叙述人容易与读者沟通，产生共鸣，但也往往使叙述人与故事游离，并使叙事文中叙述层次出现紊乱。这种方式的优劣可以讨论。金圣叹指出了我国古代叙事文中存在的这一特殊现象，特别是点出“以文为戏”的叙述姿态，对于我们重新认识我国古典叙事作品的艺术观点颇有启发。

叙述角度的转换是叙事作品中常见的现象，为了作品结构、主题、修辞上的某种需要，作者常常变换叙述角度以便从容自如地叙述故事。叙述角度的灵巧变换不仅使行文富有变化，而且由于叙述人与读者的距离出现差异而产生种种新奇的阅读效果。在这里，叙述角度转换的成功与否与叙事作品艺术价值的高低有直接关系。金圣叹在指出和肯定《水浒》叙述角度种种变换的同时，也意识到叙述角度转换之间的衔接问题。尽管对于这一问题他只是蜻蜓点水，着笔不多，但在叙事理论上是十分重要的。如何转换得连贯自然，金圣叹为我们分析了一个典型的例子。在《水浒》第十六回中，杨志因黄泥冈生辰纲被劫，无奈只得独自下山，其余十四人仍躺在网上。文中写道：“杨志叹了一口气，一直下冈子去了。”金圣叹批道：“上文一路写来，都在杨志分中，此忽然写出‘去了’二字，却似在十四人分中者，当知此句，真有移云接月之巧。”金圣叹告诉读者：“轻轻于杨志文尾，用‘去了’二字，便令杨志自去，而读者眼光自住网上，重复发放此十四人，此皆作者着乖处，偷力处，须要一一知其笔踪墨迹。”^① 金圣叹十分欣赏“去了”二字，称之具有“移云接月”

^① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，19856年版，第255～256页。

之巧，在读者毫无觉察的情况下巧妙自然地转换了叙述角度，而行文依然流畅如故，这的确显示出作者高超的叙述技巧。今天，关于叙述角度的转换不仅是作者也是叙事学家注意的重要问题，金圣叹提出的“移云接月”的转换方式对于这一问题的研究有借鉴意义。

金圣叹对于叙事文中叙述角度的认识是比较自觉的，具有一定的理论意识。这一点我们可以从他对《水浒》中叙述角度的修改得到证明。我们不妨将一百二十回本的《水浒全传》与七十回本的《第五才子书水浒传》中宋江返回阎婆惜处拿招文袋一段作一比较。

一百二十回本是这样叙述的：

（阎婆惜）正在楼上自言自语，只听得楼下呀地门响。婆子问道：“是谁？”宋江道：“是我。”婆子道：“我说早哩，押司却不信要去，原来早了又回来。且再和姐姐睡一睡，到天明去。”宋江也不回话，一径奔上楼来。^①

金本写道：

（阎婆惜）正在楼上自言自语，只听得楼下呀地门响。床上问道：“是谁？”门前道：“是我。”床上道：“我说早哩，押司却不信，要去；原来早了又回来。且再和姐姐睡一睡，到天明去。”这边也不回话，一迳已上楼来。^②

我们将两段加以对照，就不难发现金本与一百二十回本有两点不同。一是人称变了，“婆子”换成“床上”，“宋江”换成“门前”或“这边”；二是动词变成副词，一百二十回本是“奔上楼来”，金本则改为“已上楼来”。金本对这两处的修改显然是从叙述角度考虑的，一百二十回本为全知观点，由叙述人指名道

① 《水浒全传·上》，上海人民出版社，第253页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第324页。

姓，人物动作也由叙述人明确指出，而金本则由承接上文的叙述改为从阎婆惜处听来，叙述人化为作品中的人物，她在楼上听到了这番对话，从声音中她能够判断出人物的位置，但她无法看到人物的动作，而只能意识到“这边”“已上楼来”。经过这番修改，上下文更为连贯统一，当时的情景也显得更加生动逼真，这正是调整了叙述角度后产生的效果。金圣叹在修改后的文字上颇为得意地批道：“不更从宋江边走来，却竟从婆娘边听去，神妙之笔。”“一片都是听出来的，有影灯漏月之妙。”^① 这进一步表明金圣叹是在意识到叙述角度的特殊作用的前提下所作的修改。

金圣叹对《水浒》叙述角度的评述是我国传统叙事理论中一份珍贵的资料，他的许多提示有助于我们了解《水浒》的叙事艺术和叙述角度这一技法的妙用。关于叙述人身份、角度的研究是叙事理论的重要组成部分，对于这一问题的探讨将会帮助我们加深对叙事文的认识，更自觉地体会叙事艺术的奥妙。需要提及的是叙述角度这一问题在西方直到19世纪末詹姆斯才明确提出来，20世纪西方小说家、叙事学家对此展开了深入细致的讨论。今天我们对叙述角度的研究也多是从西方运来的火苗，而对于中国传统的有关理论则很少开掘。

在叙事文法中，除叙述角度外，还包括叙事文与故事之间各种关系的研究和处理。叙事顺序，即如何安排和结构故事，是我们要讨论的第二个问题。

二、叙事顺序

叙事顺序指的是叙事文中事件、人物的排列方式。现实生活犹如一幅变化多端的立体图形，各种事件、人物关系错综复杂地交织在一起。如何将这种复杂的立体图形向叙事文这门时间艺术直线投影，这就是叙事顺序研究的问题。金圣叹涉及的叙事顺序

^① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第324页。

包括两个方面，一是作者在构思布局中的技巧处理；二是叙事文中的叙述时间与事件本身的时间之间的交错关系。这两者都属于作品的结构安排。《水浒》结构总体上属于网络式结构，正如金圣叹所描绘的那样，具有“千条巨龙，一齐入海”之势，但在一条条好汉被逼上梁山的具体经历中，作者却运用了各种技巧，包括作品中的文字处理和时间顺序上的提前、逆转、交叉等，使叙事顺序有所变化。

“倒插法”，这是金圣叹在“读第五才子书法”中最先提到的一条文法。何谓“倒插”，金圣叹解释道：“谓将后面要紧字，蓦地先插放前边。”^① 换句话说，这是一种预先提示的技巧。《水浒》中倒插法多指后文需要的情节、人物、物件等在前面有所布置和暗示，这种置前属于作者的经营安排，与西方有些叙事学家所说的“闪前”（prolepsis 将未发生的事件提前叙述）不是一回事。

“倒插法”是《水浒》作者运用得最为巧妙的一种技法，金圣叹的批语也常常是慧眼独具，在旁人不经意处猜度出作者的深意。如武松因醉打蒋门神后受诬再度发配，施恩送行时提醒武松留神两个公人，武松答道：“不须分付，我已省得了。再着两个来，也不惧他！”面下文却是武松大闹飞云浦，杀死西人的壮观文字。金圣叹批道：“每每后文事偏在前文闲中先逗一句，至于此句，尤逗得无痕有影，妙绝妙绝。不知文者，谓是武松自夸了得也。”^② 金圣叹不仅点出此处的契机，而且尤为欣赏这种顺手点染之妙，漫不经意中抛下一线，“逗得无痕有影”。这种叙事技巧不仅使作品在结构上前后照应，同时也给读者留下了回味的余地。金圣叹曾称赞《水浒》叙事“无句不钩，无字不锁”，具有

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第22页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第460页。

“回环踢跳”之势，这正与事前“先逗一线”，后文加以印证或反证的叙事技巧有密切关系。

《水浒》塑造了一百零八位英雄好汉，在人物出场顺序上作者也偶尔采用了倒插法，金圣叹对作者的这种安排深为赞许，并给予了详细的分析。如《水浒》借李逵买枣糕得遇汤隆一节，金圣叹对此批道：“公孙到，方才破高廉；高廉死，方才惊太尉；太尉怒，方才遣呼延；呼延至，方才赚徐宁；徐宁来，方才用汤隆。一路文情本乃如此生去，今却忽然先将汤隆倒插前面，不惟教钩镰之文未起，并用钩镰之故亦未起，乃至并公孙先生，亦尚坐在酒店中间，而铁匠却已预先整備。其穿插之妙，真不望世人知之矣。”^① 金圣叹细致地分析了情节的正常发展和人物出场的先后顺序，认为作者这种提前引出人物是一种“穿插之妙”，表现出作者在人物安排上的特有的结构意识。否则，一人一人顺接而下，与“今之贩夫之唱筹量米之法”有何异哉。不过，《水浒》中这种人物出场的穿插之法还仅是初端，大多仍是一人一部列传。金圣叹看出了这一可贵的尝试，赞扬它“穿插之妙”，这是对叙事作品中出现的新的结构技巧的肯定。人物在前插入的另一目的是为了 avoid 后文出现时的唐突，故作者有意在前而提上两句，给读者以相识的机会。如二十四回唐牛儿寻宋江时作者对唐牛儿的简单介绍，金圣叹明确指出：“只为明日夺放宋江，恐有突如其来之嫌，故先插过隔夜。”^② 这种插入明显是为后文铺垫的，这是叙事文中常见的一种技巧。

环境、物件的插入也多是与后文的需要相呼应的。金圣叹在“读法”中提到的“五台山下铁匠间壁父子客店”就是为后面鲁智深离开五台山后有处歇息而倒插在前的，金圣叹称这一技巧为

① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第292页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第319页。

“隔年下种，来岁收粮”。俄国作家契诃夫说过，第一幕挂在墙上的枪最后一幕必然要射出子弹。前文中物件的描写或多或少总与后文有点关系，这是古典作家在创作中遵循的一条写作规律。金圣叹对这一见解又有新的发挥，指出叙事作品中这种前后的照应可虚实相间，前面提到的物件在后文中“或用着，或不用着”，这才更是“妙笔”。二十四回宋江被阎婆拉上楼来吃酒，作者对房间的布置作了细致地描述，金圣叹在此写道：“上得楼来，无端先把几件铺陈数说一遍，到后文中，或用着，或不用着，恰好虚实间杂成文，真是闲心妙笔。”^① 金圣叹不喜“前若布棋，后若棋劫”的一一对应之法，希望前后有所变化，虚虚实实，相映成趣。这种虚实相间的艺术观点赋予“倒插法”运用时的灵活性，同时也反映出金圣叹思维方式上的特点。

“夹叙法”，金圣叹在“读第五才子书法”中谈到的夹叙法主要描人物之间的插话。“谓急切里两个人一齐说话，须不是一个说完了，又一个说，必要一笔夹写出来。”^② 如瓦官寺鲁智深与崔道成的对话：“智深提着禅杖道：‘你这两个如何把寺来废了！’那和尚便道：‘师兄请坐，听小僧……’智深睁着眼道：‘你说！你说！’‘……说在先敝寺……’”金圣叹在此批道：“‘说’字与上‘听小僧’本是接着成句，智深自气忿忿在一边，夹着‘你说，你说’耳，章法奇绝，从古未有。”^③ 这种不完句法只见于七十回本，是金圣叹的独出心裁。也许他认为让鲁智深静静地听完和尚的解释是不尽符合鲁智深那暴躁的脾气的，同时也使场面有点冷落。而断开和尚的话语，插入鲁智深的质问，才能更逼真地展示鲁智深当时气愤难捺之状。这一修改正体现出金圣叹深刻

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第316页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第22页。

③ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第120页。

的艺术感受力。这种不完句法的创造不仅有助于准确地描写双方当时的神态和话语，而且从时间的角度考虑，它为如何记载人物同时的声音提供了描写的途径。

将夹叙法仅仅理解为夹写人物的对话是不够的，金圣叹本人在评注时也扩大了它的范围，涉及到各种事件的交叉叙述问题。如三十四回写石勇在酒店与宋江、燕顺发生争执，石勇声称天下只让两个人，一个是柴进，一个是宋江。当石勇说到宋江的名字时，文中插入这样两句：“宋江看了燕顺暗笑，燕顺早把板凳放下了。”然后再接入石勇的话头。金圣叹指出：“宋江、燕顺二句乃夹叙法耳。”^①这里，金圣叹将夹叙法解释为表现同一时间里不同人物活动的一种方法，这是夹叙法的又一重要内容。叙事是时间的艺术，而事件可以在不同的空间同时发生。如何将同时发生在不同空间的事件叙述出来，夹叙法就是解决这一问题的技巧之一。

《水浒》在如何叙述同一时间中的事件这方面积累了较为成功的经验，金圣叹以他独到的艺术眼光给予了总结。如五十六回梁山好汉大破呼延灼连环马一战，当时是十队步军诱敌，凌振等放炮助威。作者写罢南方三队步军，便间写一声炮响，再连写两句北方三队、西方四队，又接写连珠炮响。兵借炮势，炮助兵威，写出了战斗的全景场面。金圣叹评道：“十队拥起之时，既不可单叙十队，又叙放炮，又不可叙毕十队，方叙放炮，得此奇横之笔，一齐夹杂写出，令人耳目震动。”^②金圣叹认为，对于作品中的一些大的场面，作者不必叙完一边再叙另一边，笔触可以有所跳跃，“夹杂写出”，这样才能兼顾各方，使叙述显得更为周密而又“离奇错落”，并加强了作品的空间感。

① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第8页。

② 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第333页。

如何处理同时发生的错综复杂的事件和人物关系,金圣叹对此进行了较为详细的研究和提示。在《水浒》第六回中,作者既要写林冲与鲁智深的交情,又要写林冲与高衙内的冲突,而林高之间既要写林家,又要写高府。金圣叹感慨道:“此文用笔之难,独与前后迥异。盖前后都只一手顺写一事,便以闲笔波及他事,亦都相时乘便出之。今此文,林冲新认得一个鲁达,出格亲热,却接连便有衙内合口一事,出格斗气。今要写鲁达,则衙内一事须阁不起;要写衙内,则鲁达一边须冷不下,诚所谓笔墨之事,亦有进退两难之日也。”^① 如何处理这两难之事呢?金圣叹的笔触追随着作者的叙述,记下了作者思维的轨迹。先叙林冲气闷,“懒上街去,便将鲁达许多棘手,推过一边”^②,专叙林冲与衙内、陆谦的冲突;然后“突然接人”鲁达,叙述鲁达与林冲每日上街吃酒,将林冲放过,转回再叙高家之事。金圣叹评道:“用此一句按下林冲,便有闲笔去太尉府中叙事,此作书之法,不然,头头不了矣。”^③ 按下一头,这是《水浒》叙述同时发生事件的另一技法。这种按下一头是指作者在叙述中先用一两句情理之中的话语暂时将一方搁起,腾出笔墨叙述另一方的活动,在适当的时候又放下此事再接入前事。这种方法与传统说书人所说的“花开两朵,单表一枝”的套路十分相似,不过,这种按下一头的叙述方式在用笔上较为均衡,不偏一头,过渡之处也较为精巧自然,没有明显的交接文字。金圣叹称赞道:“今读其文,不偏不漏,不板不犯,读者于此而不服膺,知后世犹未能文也。”^④ 按下一头而又能不偏不漏,并且不板不犯,这是金圣叹对叙述同时发生的头绪繁多的

① 《金圣叹全集·一》,江苏古籍出版社,1985年版,第130页。

② 《金圣叹全集·一》,江苏古籍出版社,1985年版,第137页。

③ 《金圣叹全集·一》,江苏古籍出版社,1985年版,第139页。

④ 《金圣叹全集·一》,江苏古籍出版社,1985年版,第130页。

事件的较高要求。

“补叙法”，何谓补叙：“每每有一段事，前文不能及，因向后文补叙出者，此自是补叙之一例。”^① 补叙指在文中补写以前发生的事件，它涉及到叙述时间与事件发生时间之间的变异关系。《水浒》中大多采用顺时叙述，补叙之法较少采用，而在《西厢记》中，由于时空的限制，补叙成为重要手段之一。在“赖简”一折中，作者先写莺莺和红娘到了花园，然后再追叙未来花园时。金圣叹解释说：“问：此未来花园时语，亦得先写在前耶？答曰：不得先写在前也。夫先写在前则必累赘笔墨。”^② 金圣叹是把《西厢记》作为文学作品来读的，他认为作者采用这一技法是为了使行文更加紧凑，否则，将会使文笔拖沓、迟缓。在“哭宴”一折中，金圣叹逐一批道：“自第一节至第五节，写行来；第六节，写已到；此第七节，则重写未来时也。此非倒转写也，只为匆匆出门，其事须疾，则不应多写家中情事，诚恐一写便见迟留，今既至此时，正是不妨补写也。《史记》最用此法，异日尽欲呈教。”^③ 金圣叹在这里探究了采用补写之法的缘由，补写之法正是一种在闲暇之时追忆过去无暇顾及之事的叙述方法。“哭宴”中这段补写就显得合情合理，恰到好处。此外，金圣叹在这里再次提到《史记》，指出了这种补写之法与我国史传文学的典范——《史记》之间的渊源关系。今天，这种补写法有了相当的发展，代替“补写”这一提法的“闪回”（flashback）是叙事学中最重要的一個概念，这一传统的叙述技巧在现当代叙事文中得到了突出的运用。法国小说家普鲁斯特的巨著《追忆逝水年华》一书就采用了大量的“闪回”技法。

① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第266页。

② 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第145页。

③ 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第189页。

然而,《水浒》中纯粹的补写是很少的,补叙时多是几种叙述方式的交织,金圣叹十分清醒地认识到这一点,在第八回鲁智深野猪林搭救林冲一节中,他具体地指陈了两种叙述方式在文中的交叉运用。现摘录如下:

[鲁智深道:]“兄弟,俺自从和你买刀那日相别之后,(重叙林冲第一段。〔眉〕看他夹叙补前之缺。)洒家忧得你苦。(补叙自家第一段。)自从你受官司,(重叙林冲第二段。)俺又无处去救你。(补叙自家第二段。)打听得你断配沧州,(重叙林冲第三段。)洒家在开封府前又寻不见。(补叙自家第三段。)……你五更里出门时,(重叙林冲第八段。)洒家先投奔这林子里来,等杀这厮两个撮鸟。(补叙自家第八段。)他到来这里害你,(方叙到林冲正文。)正好杀这厮两个!”(方叙到自己正文。○文势如两龙夭矫,陡然合笋,奇笔恣墨,读之叫绝。)^①

这段话自然地交织着两种叙述方式:重叙与夹叙。重叙属于叙述频率的范围,将在下面讨论。这两种叙述方式的交织沟通了前文与正文、过去与现在以及人物之间的联系,使这段话的意义显得完整丰富。尽管金圣叹所作的这种分析有些重复琐碎,但我们可以明显地感受到他对这两种叙述方式的明晰辨认和对叙事文的扎实研究。金圣叹的叙事理论正是从这些细琐具体的分析中建构起来的。

“鸾胶续弦法”,又称脱卸法,用今天的话说,指的是事件之间的连接。《水浒》可称作一部列传体小说,它拥有众多的人物和大大小小的事件,这些人物与人物、事件与事件之间的连接是金圣叹关注的又一问题。金圣叹声称“文章妙处,全在脱卸”^②,

① 《金圣叹全集·一》,江苏古籍出版社,1985年版,第155~156页。

② 《金圣叹全集·二》,江苏古籍出版社,1985年版,第259页。

作品是否连续，叙述是否流畅，与事件之间衔接的巧妙与否有密切关系。

《水浒》中有各种各样的脱卸之法，金圣叹在批阅中不时加以提示和说明。六十一回燕青往梁山报信，何以能遇到杨雄、石秀，作者刻意算出让燕青借如意子打鹊求卦，为寻鹊而得以与杨雄、石秀相遇。金圣叹批道：“如此交卸过来，文字便无牵合之迹，不然，燕青恰下冈，而两人恰上冈，天下容或有如是之巧事，而文家固必无如是之率笔也。”^①借助某一偶然的细节，使故事中的人物得以相遇或相识，这是一种常见的脱卸方法。用同一人物承上启下，这是金圣叹指出的又一脱卸方法。五十回已赚朱仝上山，五十一回要人失陷柴进之正传，作者“不更别起事端，而便留李逵做一关捩，却又更借朱仝怨气顺手带下，遂令读者深叹美髯之忠，而竟不知耐庵之巧”^②。因李逵杀死小衙内而迫使朱仝上山，又因朱仝恼李逵而将李逵留在柴进庄上以引出柴进正传，作者在这里是用同一人物作为两传联接的交点。我们在晚清的一些小说中仍可以看到这一技法的运用。在上下文的交接处，一般是由上至下，顺流而去，而金圣叹则在《水浒》中发现了一种新的脱卸技法：以下迎上。如第九回李小二老婆述说完所听之事，后紧接阁子里传出“叫汤”句。金圣叹抓住此句批道：“上文大姐口中所述，亦已完矣，虽不叫汤，行文者亦要收科，但此处不叫汤，便收得缓散无波，故特特不在上文顺拖下去，特特反从下文逆抢上来，此行文之一诀也。”^③这是一种用下文之事作为上文结束的技法，金圣叹认为此处这一技法的运用使行文紧凑，避免了多余、松散之嫌。此外，金圣叹还提到“移

① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第416页。

② 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第259页。

③ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第171页。

云接月”、“阳羨鹅笼”、“顺风吹花”等脱卸之法。他总结的这些连接方法充分说明我国早期叙事作品中叙述技巧的成熟和多样，同时也表现出金圣叹本人在研究叙事文上的卓越见识。

金圣叹还进一步指出：“脱卸之法，千变万化，而总以使人读之，如神鬼搬运，全无踪迹，为绝技也。”^① 脱卸之法，不止一端，这是不言而喻的，金圣叹提倡的是“神鬼搬运，全无踪迹”，则是更高层次的要求。露出捏合痕迹的叙述手法不是技巧，它只能显出作者的拙劣，真正的叙述技巧要求运用得自然巧妙，故金圣叹将脱卸法又称为“鸾胶续弦”，即谓一种天衣无缝的融合。

“横云断山法”，指事件之间的间隔之法。金圣叹指出：“有横云断山法。如两打祝家庄后，忽插出解珍、解宝争虎越狱事；又正打大名城时，忽插出截江鬼、油里鳅谋财倾命事等是也。只为文字太长了，便恐累坠，故从半腰间暂时闪出，以间隔之。”^②《水浒》中三打祝家庄是梁山好汉的一场大战役，前两打写得“墨无停兵，笔无住马”，而在三打之前，作者却笔锋一转，忽然转叙解珍、解宝之事，“千军万马后忽然颺去，别作湍悍娟致之文”^③，然后再续写三打的厮杀场面。这种间隔是处理叙述较长事件的一种方法。通过中断既定的叙述方向，插入一段节奏相异的事件，以打破行文中的沉闷感，使叙述显得起伏顿挫。这种间隔之法不仅表现为叙事的需要，而且也体现出生活本身的某些规律。金圣叹特别欣赏的《西厢记》“惊梦”一折就是一个突出的例子。在这一折中，张生入梦后忽从梦中惊醒，后复睡再入梦境。金圣叹在此写道：“若不隔断，则一篇只是一梦，何梦之整

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第259页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第23~24页。

③ 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第215页。

齐匪致一至于斯也。今略隔断，便不知七颠八倒，重重沓沓，如有无数梦然，此为写梦之极笔也。”^①这种隔断比较准确地把握了人们入梦时的情景，断断续续中显示出一种迷离恍惚之感，使叙述充满情趣。

间隔之法也可用于两件事之间，这就是金圣叹所说的“间架”，即事件之间的跌宕之处。如第三回鲁达两番酒醉耍性，“若不做一间架，则鲁达日日将惟使酒是务耶？且令读者一番方了，一番又起，其目光心力接济不及矣”^②。金圣叹指出这里做“间架”的意义一是准确地写出人物性格，二是调剂读者的精神，“山摇地撼”之间，夹一段“柳丝花朵”。与此同时，金圣叹还提出如何将“间架”做得“别致”的问题。“然要别做间架，其将下何等语，岂真如长老所云‘念经诵咒，办道参禅’者乎？今忽然拓出题外，将前文使酒字面扫刷净尽，然后迤迤悠扬走下山去，并不思酒，何况使酒，真断鳌炼石之才也。”^③“间架”做得如此别开生面，出脱清新，是大手笔所为。金圣叹要求人们在构思运笔时，不仅要关注“洞天福地”之壮丽，也要看到“一水一村，一桥一树，一篱一犬”之奇妙，对于过接文字，也要写出它的特色来。

金圣叹又指出：间隔显示出作家之才，不隔更显示出作家之大才。“前一回在丛林，后一回何妨又在丛林？不宁惟是而已，前后二回都在丛林，何妨中间再生一回复在丛林？”^④这一见解再次表现出金圣叹叙事理论中的出格变异思想。行文中既应有山峦起伏之状，又要有一展平原之景。板眼中富有变化，作品结构

① 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第201页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第79页。

③ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第79页。

④ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第115页。

才能翻空出奇。

我们将金圣叹关于叙事顺序的见解主要归纳为以上五种技法，这不是金圣叹关于叙事顺序理论的全部。不过，从以上五个方面我们可以看到金圣叹对于叙事结构的整体把握和对叙事文中情节线索排列的具体面独到的见识，这些见解有助于我们从新的角度理解《水浒》的艺术价值。下面我们讨论叙述节奏，即关于叙事文中事件发展的艺术处理。

三、叙述节奏

节奏本是音乐术语，指的是音响运动中的轻重缓急，借用到叙事文中，表现为叙述运动的变化。这里所说的叙述节奏主要指金圣叹在评点中揭示的《水浒》叙述事件时的结构之法。

“大落墨法”，在绘画中，大落墨法指的是对画面主要部分浓墨重彩的渲染，用于叙事文法，则是指对叙事文中重要场面的详尽叙述。作者为了强化某一部分，往往采用非常细腻的笔触，将发生的情景一一描绘。金圣叹指出：《水浒》中“吴用说三阮，杨志北京斗武，王婆说风情，武松打虎，还道村捉宋江，二打祝家庄等”^①，均是这种技法。吴用劝三阮入伙劫生辰纲一事作者用了四千多字的篇幅，详细地叙述了吴用与三阮那曲曲折折的谈话，“其渐近即纵之，既纵即又另起一头，复渐渐逼近之”^②，直到最后方才点明来意。金圣叹认为这一节在《水浒》中是十分重要的，“读阮氏三雄，面至石碣村字，则知一百八人之人《水浒》，断自此始也”^③。“此书始于石碣，终于石碣，然所以始之终之者，必以中间石碣为提纲，此撞筹之旨也。”^④ 吴用说三阮

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第22页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第233页。

③ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第223页。

④ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第224页。

是一百零八人入水浒之开端，作者这里周详地记叙正是为了使这一部分能在全书中得以凸现。武松打虎也是如此，这一壮举是武松一生最得意之事，也是最显英雄神威之处。作者绘声绘色地叙述了这一场面，老虎的一扑一掀一剪，武松的一闪二闪三闪，脚踢拳打奋力拼搏，“画出全幅活虎搏人图”。这些范例充分体现了“大落墨法”的特征——叙述的细密。从时间上看，这种技法的运用表现为作品中叙述事件的时间与事件本身所需要的时间几乎相等，有时甚至比事件本身所需要的时间还长。作者运用这一技法的目的在于突出和强化重要的事件或人物的重要活动，给读者留下深刻的印象。

“极不省法”与“极省法”，这是金圣叹提出的相对的两个处理事件的方法。“极不省法”指叙述人在主要事件上生出枝蔓，用若干小文字铺展，交待事件的来龙去脉，使事件的发生、发展有根有据，以增加事件的可信度。金圣叹举例说：“有极不省法。如要写宋江犯罪，却先写招文袋金子，却又先写阎婆惜和张三有事，却又先写宋江讨阎婆惜，却又先写宋江舍棺材等。”^① 这种“极不省法”扩展的是事件在因果链上的诸种联系，不是某一事件本身的详细叙述。严格地说，不属于叙述节奏的范围。与“极不省法”相对的是“极省法”，它指的是对事件枝蔓的删节或省略，以减少不必要的交代文字，使事件发展较为紧凑。金圣叹指出：“有极省法。如武松迎入阳谷县，恰遇武大也搬来，正好撞着；又如宋江琵琶亭吃鱼汤后，连日破腹等是也。”^② 这种省略是以情节的巧合和变换来达到的，不是事件本身的浓缩，但它暗中删去了事件的枝蔓，可以归入含糊省略一类。

在批阅《水浒》时，金圣叹更多的是探讨事件本身的扩展与

^① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第23页。

^② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第23页。

概略。他着眼于作品的叙述语言，赋予详与省以另一内涵，并往往将两者联在一起论述。这种事件本身的详省比较接近叙事学上叙述节奏的意义，在时间轴上，它们的叙述时间大于、小于或等于故事发生的实际时间，有时甚至使实际时间呈现某种停顿状态。在六十回中，卢俊义被吴用所赚而出门躲灾，作者较具体地描述了卢俊义一行第一天上路的情形。金圣叹批道：“第一日虽无事，亦必详写，此《水浒传》例也。”^①此后作者则用“自此在路夜宿晓行，已经数日”作一概述。金圣叹批道：“先详后省，故不见其空缺。”^②“先详后省”，这是我国古典小说叙述的特色之一，也是叙述的必然要求，全详则太闷，全省亦太空，先详后省，才能使叙述明白流畅。这一常见的叙事手法在金圣叹笔下得到明确的归纳。

金圣叹认为，详省处理上的奇与俗是衡量作家叙事才能高低的尺度之一。《水浒》作者在详省安排上是别有见地的，对此金圣叹曾作过较为深入的分析。在四十回回评中，金圣叹写道：“前回写吴用劫江州，皆呼众人默然授计，直至法场上，方突然走出四色人来。此回写宋江打无为军，却将秘计一一说出，更不隐伏一句半句，凡以特特与之相异也。”掩过吴用定计，为的是在后文法场上制造惊奇，这种略叙也是我国传统叙事作品中常用的手法，先写“如此这般这般”，藏过定计，最后才真相大白。《三国演义》多用此法。同时，这里的省也是为了与宋江打无为军的详作一对照，显示出叙述上的对照和错落。尤其值得注意的是四十回不仅明写了宋江的调遣，而且详写了攻打的过程。后者则大多是前面谋划的实施，故叙述上多有重复之言。金圣叹指出：“然文章家又有省则加倍省，增即加倍增之法。既已写宋江

① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第393页。

② 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第393页。

明明定计，便又写众人个个起行，不写则只须一句，写则必须两番。此又特特与俗笔相异，不可不知也。”^① 金圣叹认为这种“加倍增之法”表现出作者避同趋异的才能，特意以繁复的叙述见长。但需要指出的是这种求异不是单纯为了避同，而是与深化作者意图联在一起的，是为了突出宋江的威信和地位，表明众人个个依命而行。

金圣叹还从更广的角度考虑到这种详省的作用。在五十三回公孙与高廉斗法一节中，金圣叹批道：“此等处，看他只略叙，不肯极力铺张，皆特避俗笔也。”^② 《三国》、《西游》兴妖作怪之处很多，《水浒》每逢此处则寡言之，力图与其他叙事作品中的类似叙述相异，这种省略已经超出我们对叙述节奏的探讨范围。不过，金圣叹的这一看法可以帮助我们进一步理解他论述节奏时的求异思维特点，同时，这一看法对于我国叙事文的创新和繁荣也有其借鉴意义。

“獭尾法”，金圣叹解释道：“谓一段大文字后，不好寂然便住，更作余波演漾之。如梁中书东郭演武归去后，知县时文彬升堂；武松打虎下冈来，遇着两个猎户；血溅鸳鸯楼后，写城壕边月色等是也。”^③ 指的是激烈的场而后用一段舒缓的文字续尾，这属于叙述节奏中语言的急缓问题。关于这一问题，金圣叹用笔甚多，提出了一些独到而又灵活的见解。金圣叹认为四十一回宋江在玄女庙先被官兵搜捕，后梦玄女授书一节比较典型地体现了作者对于急与缓的处理。宋江在玄女庙被官兵追捕受若干惊吓之时，忽梦见进入一块仙境，那里生长着奇花异草，苍松茂竹，精美的宫殿中坐着一位娘娘。金圣叹在此处批道：“前文何等匆遽，

① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第91页。

② 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第294页。

③ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第23页。

此文何等舒缓。疾雷激电之后，偏接一番烟霏云捲之态，极尽笔墨之致。”^① 急后需缓，这种变奏使整个叙述显得节奏分明、快慢相宜，产生一种和谐效果。

急后需缓，而急中有时也可加上几句缓笔，这是《水浒》叙述中急缓处理的又一方法，金圣叹称之为“忙中有闲”。如第二回鲁提辖拳打镇关西一节，写得正热闹时，作者夹叙报信的店小二。金圣叹评道：“百忙中处处夹店小二，真是极忙者事，极闲者笔也。”^② 第八回写柴进庄上林冲与洪教头比武，作者夹写两个公人，也用的是这种忙事中夹闲笔的技法。这种技法的运用与作者叙事时头脑的冷静，眼光的敏捷是分不开的，它表理出作者叙述的周全，无一漏笔。从作品节奏看，这种闲笔的渗入缓和了文字的紧张度。金圣叹在十八回林冲与吴用等的对话的批语中进一步点明了这种闲笔在叙事中的意义：“百忙中，晁盖又说闲话，真是闲口闲嗑，全与林冲不对。然上特注云却少不得者，正为林、吴相对，簇簇相拄，括括相击，反觉斧凿之痕，太是显然，深赖晁盖夹在中间，顺他直性，自说自话，以泯其迹也。”^③ “以泯其迹”，这就是闲笔的妙用。这种闲笔夹在叙述中犹如填缝的泥沙，使叙事文显得融洽、严密。

金圣叹还认为有些急事需用缓笔，否则就写不出急迫来。一般来讲，写急事不可多用笔，叙述过多往往使事件显得拖沓，而金圣叹指出《水浒》有时写急事则不肯少用笔，越是急事越是细细写来，并从这种详尽地描述中表现出事件的紧迫性。如三十九回梁山好汉劫法场救宋江、戴宗一事，宋、戴二人午时三刻便要斩，事本紧急，作者却从容不迫徐徐道来。先写当日牢外众人

① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第117页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第75页。

③ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第294页。

忙碌之事，打扫法场，孔目判斩等，连贴犯由牌的芦席亦描画出来；次写牢内众人打扮宋、戴二人，用胶水刷头发，绾作鹅梨角儿，在青面圣者神案前吃“长休饭”、“永别酒”；再写宋、戴二人被推到法场，一个面南背北，一个面北背南，纳坐在地；接着写众人看犯由牌，当下知府已到，只等午时之刻。突然作者笔头一转，又介绍东南西北四队人马。“偏是急杀人事，偏要故意细细写出”^① 金圣叹认为这种细慢之笔正是为了惊吓读者，“如得恶梦，偏不便醒，多捱一刻，即多嚇一刻”^②。通过这种叙述的迟缓以造成读者心理上的紧张。这种逐步逼近危急时刻的细微描述在特殊情况下比只用一句“只等午时三刻，便要开刀”的记叙能给读者更多的焦虑，使他们有充裕的时间去体验这种危急。金圣叹所说的用笔既繁，偏见其急，正是在这个意义上。急后需缓，急中夹缓，急事缓笔，叙述节奏中的急缓处理在金圣叹的评述中得到了十分灵活的发挥。

总之，金圣叹关于叙述节奏的见解处处闪烁着他的艺术辩证法的光彩，从他那圆活的论述中我们不难寻出他所表露的真知灼见。规律的遵循是必要的，但在某种意义上，规律的打破才能标新立异。叙事文的发展就是一个不断刷新的历史，而这种超越是以深厚的艺术造诣为基础的，“夫是以才子之名毕竟独归耐庵也”。金圣叹从《水浒》、《西厢》中总结的这些叙述节奏规律体现了我国叙事文的某些特色，金圣叹在论述问题时的思想方法对于我们今天的理论研究也有其借鉴价值。下面我们讨论的叙事频率是金圣叹为中国叙事理论开拓的又一块处女地。

四、叙述频率

叙述频率指的是作品中情节与素材的重复关系。作者如何反

① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第83页。

② 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第84页。

复描述仅发生一次的事件或仅描述一次重复发生的事件等，都是叙述频率研究的对象。金圣叹在《水浒》评点中，主要涉及到两个问题，一是关于情节的重复，二是关于对同一事件的重复叙述。情节的重复是在相似的意义上的重复，叙事学上称作“伪重复”。金圣叹将一部作品中出现的相似的情节和文字称之为“犯”。在“读第五才子书法”中，他提出了“正犯法”、“略犯法”等。

“正犯法”指的是情节中主要部分的相似。金圣叹指出：“有正犯法。如武松打虎后，又写李逵杀虎，又写二解争虎；潘金莲偷汉后，又写潘巧云偷汉；江州城劫法场后，又写大名府劫法场；何涛捕盗后，又写黄安捕盗；林冲起解后，又写卢俊义起解；朱仝、雷横放晁盖后，又写朱仝、雷横放宋江等。正是要故意把题目犯了，却有本事出落得无一点一画相借，以为快乐是也。真是浑身都是方法。”^① 在一般作品中，雷同是一大忌讳，尤其是同一部作品前后相似，更是力求避免的。但在《水浒》中，相似事件的出现是一种很突出的现象，金圣叹认为这是作者的一种有意安排，通过事件的某些相似性以获得较为明显的照应、对比等艺术效果。

《水浒》中林冲的被押送与卢俊义的被押送十分相似，前面的有些描写几乎不换一字。他俩同是由公人董超、薛霸押送，同样在途中险遭公人暗算，连细节也差不多是相同的，如用滚开水烫脚、临谋害前被麻索捆绑了手脚等。金圣叹认为作者的这种雷同化的叙述是有其结构上的匠心的。他解释说：“最先上梁山者，林武师也；最后上梁山者，卢员外也。林武师，是董超、薛霸之所押解也；卢员外又是董超、薛霸之所押解也。其押解之文，乃至不于不换一字者，非耐庵有江郎才尽之日，盖特特为此，以锁一书之两头也。”^②

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第23页。

② 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第402页。

他认为这种重复正是为了达到全书结构上的照应,“锁一书之两头”。然而,在卢俊义遭害之顷,“独至于写燕青之箭,则与昔日写鲁达之杖,遂无纤毫丝粟相似,而又一样争奇,各自入妙也”^①。最后神来之一笔使基本相同的两篇有了完全不同的结局,射死公人与未杀公人的差异使两件事的结构出现了质的变化。

在研究情节相犯时,金圣叹十分注重相似中的相异处引起的结构变化。他不仅认为部分的改变会引起整个结构的改变,而且还看到作品的间架结构即部分之间关系的变化也会使相似的素材产生迥然相异的境界。这一看法是十分精彩的,似乎具有现代的结构意识。例如《水浒》先写梁山好汉战何涛,接着又写了梁山好汉战黄安,金圣叹对此评道:“看他前一番,翻江搅海,后一番,搅海翻江,真是一样才情,一样笔势,然而读者细细寻之,乃至曾无一句一字偶然相似者。此无他,盖因其经营图度,先有成竹藏之胸中,夫而后随笔迅扫,极妍尽致,只觉干同是干,节同是节,叶同是叶,枝同是枝,而其间偃仰斜正,各自入妙。风痕露迹,变化无穷也。”^② 这里,他看到了经营安排所产生的变化和魅力。“虽湖荡即此湖荡,芦苇即此芦苇,好汉即此好汉,官兵一样官兵,然而间架既已各别,意思不觉都换。”^③ 当然,在这两番战役中,素材并不完全一样,但金圣叹在这里对结构的强调却给了我们很好的启示,当我们进行创作时,除了独到的发现外,为什么不能在结构上有所翻新呢?

“略犯法”指的是事件中个别部分与小段文字的相似,重复的范围较“正犯法”小,方式也较为隐蔽。但作为重复的一种手段,它在叙事文中却是大量存在的,现实生活中事件和人物的某些共同性正是它存在的基础。在《水浒》中,它表现为作者在经营时的刻

① 《金圣叹全集·二》,江苏古籍出版社,1985年版,第402页。

② 《金圣叹全集·一》,江苏古籍出版社,1985年版,第299页。

③ 《金圣叹全集·一》,江苏古籍出版社,1985年版,第299页。

意安排。金圣叹指出：“有略犯法。如林冲买刀与杨志卖刀，唐牛儿与郭哥，郑屠肉铺与蒋门神快活林，瓦官寺试禅杖与蜈蚣岭试戒刀等是也。”^① 金圣叹认为作者采用略犯法的目的是为了犯中求避，犯中显避。“犯之而后避之，故避有所避也。若不能犯之而但欲避之，然则避何所避乎哉？”^② 异是与同相比较而存在的，犯中显异才更显出作者的才气，也才能更好地表现叙述对象的特色。金圣叹曾对林冲买刀与杨志卖刀作了较仔细的比较：“两位豪杰，两口宝刀，接连而来，对插而起，用笔至此，奇险极矣。……又一个买刀，一个卖刀，分镳各骋，互不相犯，固也；然使于赞叹处、痛悼处，稍稍有一句、二句，乃至一字、二字偶然相同，即亦岂见作者之手法乎？今两刀接连，一字不犯，乃至譬如东泰西华，各自争奇。呜呼！特特挺而走险，以自表其‘六辔如组，两骖如舞’之能，才子之称，岂虚誉哉。”^③ 在这两件事中，相异大于相似，作者正是通过偶尔的相犯以引起人们的联想、对比，从而更清楚地分辨出人物各自的神威。

“草蛇灰线法”指的是某一物件在作品中的反复出现及由此达到的连贯、照应等效果。金圣叹指出：“有草蛇灰线法。如景阳冈勤叙许多‘哨棒’字，紫石街连写若干‘帘子’字等是也。骤看之，有如无物，及至细寻，其中便有一条线索，拽之通体俱动。”^④ 这种文法是作者在创作中表现出的一种有意无意的结构照应，而读者则通过作品中某一物件的多次再现而获得结构上的某种暗示。胡适认为金圣叹点出的十八次哨棒，二十四次帘子，以及三十八次笑，都是“八股选家的流毒”，对读者不但没有益处，反而有害。不可否

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第23页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第191页。

③ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第192页。

④ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第22页。

认,金圣叹的这种评述有琐碎呆板之嫌,但他这种不厌其烦的计算却说明了他的认真精神,他想用数据来证实作者结构上的匠心。判断一种文学评论的好坏最根本的尺度是看它对于创作和欣赏是否有所帮助。比如哨棒这一物件是武松上山时唯一可以护身的工具,作者不时巧妙地点出此物也许是隐隐约约地暗示出一种依靠感。而在危急时刻,哨棒折断,读者忽然失掉依靠而陷入焦虑。金圣叹详尽记载了这一物件在文中出现的次数,其目的就在于提示我们理解作者在哨棒上的着意之笔。“草蛇灰线法”与叙事学上多次叙述相似事件的技巧十分接近,金圣叹当时能指出叙事文中的这一技法,是有其艺术眼光的。

关于事件与叙述之间重复关系的认识是金圣叹探讨《水浒》中重复艺术的一个重要方面,也是金圣叹对中国叙事理论的又一贡献。尽管他未将这方面的内容列成专条文法,但他在批注中则有较为详细地阐述。在《水浒》中,金圣叹主要谈到的是对同一事件的多次叙述。如武松血溅鸳鸯楼一事,小说中共叙述了三次。第一遍是叙述人详细地描述武松血溅鸳鸯楼的经过;第二遍是武松向张青夫妇简要地述说;第三遍则是公人禀告,完全按现场情况报来,没有事情经过。金圣叹对此评道:“正传是第一遍,叙述是第二遍,报官是第三遍,看他第一遍之纵横,第二遍之次第,第三遍之颠倒,无不处处入妙。”^①一遍有一遍的角度和侧重点,重复中又有不同之处。“看他叙来有与前文合处,有与前文不必合处,政以疏密互见,错落不定为奇耳,必拘拘一字不失,何不印板印作一样三张也!”^②金圣叹在指出这种重复现象的同时,强调了重复中的变化,而这种变化正体现了我国叙事文中重复叙述的特点。除了童话或为了取得某种特殊的艺术效果的作品外,完全一样的重复是

① 《金圣叹全集·一》,江苏古籍出版社,1985年版,第473页。

② 《金圣叹全集·一》,江苏古籍出版社,1985年版,第473页。

不可取的,正如金圣叹所讥讽的那样:“必拘拘一字不失,何不印板印作一样三张也!”

金圣叹还注意到《水浒》中说话人的角度、身份特征与重复叙述的关系,即叙事学上所说的对同一事件的不同折射。例杨雄、石秀在翠屏山上逼问潘巧云与和尚通奸之事,先问丫头迎儿,再问巧云本人。在此金圣叹批道:“迎儿说一通,巧云又说一遍,却句句不同,迎儿所说皆是事,巧云所说皆是情也。”^①由于人物身份、心境的差异,出现了不同的观察角度,从而使事件在交叉叙述中富有立体感。这一技巧在侦探小说中运用得较为普遍,它起着证实、强调、补充、丰富事件的作用,而金圣叹的提示使我们比较明确地意识到这一技巧在《水浒》中的运用。

金圣叹对于叙述频率的研究有其独到之处。注重重复中的变异是其中一个突出的特点。无论是关于情节的重复,还是对同一事件的重复叙述,金圣叹都强调同中有异,“犯中求避”,要求重复中要有变化。他提醒我们,重复的魅力正在于重复中的变化,有了这种变化,才能使相同或相似的事件争胜斗奇,各自入妙。将重复艺术与作家才能联在一起是金圣叹研究重复的一个特点。他认为重复是对作家才能的磨炼,单纯求避是才子之才,犯中求避才是才子之大才。“夫才子之大才,则何所不可之有?”真正的才于是无所顾忌的,他可以在重复中追求独到的发现,独到的结构,独到的文字。长期以来,我们很少关注叙事文中叙述频率的问题,对重复这门艺术缺乏真正的认识。金圣叹注意到这一问题,并有所阐发,这是他的慧眼过人之处。金圣叹关于重复艺术的见解可以看作是我国这一理论研究的先导。

金圣叹的叙事文法与西方 20 世纪 60 年代兴起的结构主义叙事学有相似之处,尽管两者处于完全隔绝的时空中。它们都旨在

^① 《金圣叹全集·二》,江苏古籍出版社,1985 年版,第 183 页。

分析叙事文的形式模式，探讨叙事文的结构特点，但在抽象的程度上两者是大不一样的。结构主义叙事学强调宏观研究，注重模式的建立，它们研究叙事文的目的不再是诠释作品而是找出叙事文的普遍框架，而这种模式化使它们很难走向具体，很难解释复杂的文学现象。金圣叹对叙事作品的分析则十分具象灵活，是一种欣赏与批评的交织。在对金圣叹评点的整理中，我们深感到金圣叹对于叙事文法的研究还处在一个描述的层次上，他多是指出作品中叙事技巧的表现，加上少量的分析，这种理论上的薄弱是金圣叹叙事文法中的一个普遍现象，他在思维的抽象性、严密性上远远达不到结构主义的高度。

II. 阅读文法

如何阅读一部叙事作品，怎样把握和评价作品中真正有价值的东西，这是金圣叹阅读文法研究的内容。阅读文法是金圣叹叙事理论的又一主要部分。

金圣叹曾为他批书之目的作了披肝沥胆的表白：“胸前一寸之心，眷眷惟是古人几本残书。自来辱在泥涂者，却不自揣力弱，必欲与之昭雪。”^①又说：“吾特悲读者之精神不生，将作者之意思尽没，不知心苦，实负良工，故不辞不敏，而有此批也。”^②正是这种为古书昭雪，重振阅读之风的悲愤和雄心促使他“龟勉剿述，丹黄不辍”^③，倾注毕生精力批注六部才子书。他希望通过他的评点，以纠正阅读中的偏颇，留赠后人以读书之楷模。

金圣叹要纠正的偏颇之一是只记情节，忽视作品文字技巧的

① 《金圣叹全集·四》，江苏古籍出版社，1985年版，第41页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第28页。

③ 蔡丐因：《清代七百名人传》载《杜诗解》，上海古籍出版社，1984年版，第280页。

阅读方式。金圣叹说：“吾最恨人家子弟，凡遇读书，都不理会文字，只记得若干事迹，便算读过一部书了。”^①这反映出金圣叹对于阅读的高层次的追求。普通的读者阅读叙事作品大多只注意到人物的悲欢离合和情节的始末，而金圣叹认为阅读应理会文字，领略作者经营的匠心，品评作品技巧之优劣，从中获得更多的理解 and 艺术享受。

金圣叹对于一味追求作品中事件有无的作法也是大不以为然的。他指出：“作书不过弄笔之事也。”^②“或问：石碣天文，为是真有是事？为是宋江伪造？此痴人说梦之智也，作者亦只图叙事既毕，重将一百八人姓名一一排列出来，为一部七十回书点睛结穴耳。……若夫其事其人之为有有无，此固从来著书之家之所不计，而奈之何今之读书者之惟此是求也？”^③金圣叹对于文学的特点有着明确的认识，曾指出《水浒》是“因文生事”，重在虚构。作为读者，不应该把主要精力放在探究事实的有无上，而忘记了对作品本身的欣赏。不问“实事”，只“学其妙文”，这就是金圣叹对读者的告诫和期望。这种期望与金圣叹在叙事文法中表露的文学观点是一致的，他认为作品的真正价值在于作品的形式、技巧之中。

金圣叹提出：“读稗史亦有法矣。”^④这种“法”就是指阅读的规矩和方法。他认为作品是作者与读者之间的媒介，是把作者经验传递给读者的工具，因此，阅读作品时，应该递过作品去理解、认识作者，体会他们作书时的纵横曲直、惨淡经营之志，从而掌握作文的方法和秘诀。在“读第五才子书法”中，开头第一句就是“大凡读书，先要晓得作书之人是何心胸”。在“楔子”

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第22页。

② 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第200页。

③ 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第514页。

④ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第223~224页。

前的批语中金圣叹进一步解释道：“古人著书，每每若干年布想，若干年储材，又复若干年经营点窜，而后得脱于稿，哀然成为一书也。今人不会看书，往往将书容易混帐过去。”金圣叹要求读者了解作家的整个创作过程，把握作者所运用的各种技巧及经营妙处。他甚至希望读者去体验再现作者当时的创作状态，“读书尚论古人，须将自己眼光直射千百年上，与当日古人捉笔一刹那顷精神融成水乳，方能有得”^①。回到千百年前，与作者的神思融为一体，这只不过是金圣叹的一种愿望。读者永远不会与作者完全认同，这是欣赏中的事实。当然，金圣叹有时也注意到读者的自主性，下面还要提到，但阅读必须理解作者，这是金圣叹阅读文法中的一个基本思想。

金圣叹在“读第六才子书《西厢记》”中，对于如何阅读《西厢记》提出了一些十分有趣的见解，其中最有价值的有两点：“《西厢记》必须尽一日一夜之力，一气读之。一气读之者，总揽其起尽也。《西厢记》必须展半月一月之功，精切读之。精切读之者，细寻其肤寸也。”“总揽其起尽”，以获得整体的印象；“细寻其肤寸”，仔细地玩味技巧与字句。这两点不仅是阅读《西厢记》的重要技巧，也是金圣叹阅读文法中的核心部分。

“总揽其起尽”是一种快速阅读，它要求读者迅速了解作品梗概，同时更重要的是要求读者有一种结构意识，将作品作为一种自足的有机整体，阅读时比较准确地把握作品的结构特点及相关性。金圣叹本人就是这种结构分析的好手，他对《水浒》、《西厢记》等作品的结构分析为这种“总揽其起尽”的方法提供了注解和样本。

在我们所见到的一些研究《水浒》的文章中，人们多认为《水浒》是一种网络式的结构，各章可以单独成篇，联系较为松

^① 《金圣叹全集·四》，江苏古籍出版社，1985年版，第609页。

散，而金圣叹是把《水浒》作为一个有机的整体来看待的。他在看到《水浒》是大大小小列传的同时，多次指出《水浒》结构上的统一和照应。他说：“三个‘石碣’字，是一部《水浒传》大段落。”^①“晁盖七人以梦始，宋江、卢俊义一百八人以梦终，皆极大章法”^②等。这些都是贯穿全书的批语。他不仅指出了《水浒》的框形结构，而且还从结构中揭示出寓意。在“楔子”中，他批道：“一部大书数万言，却以‘天下太平’四字起，以‘天下太平’四字止，妙绝。”而夹在这两个“天下太平”字中间的七十回书却道出了天下极不太平之事。“忽然掉笔一转，转出一部大书来。”这里“掉笔一转”正是对天下太平的否定，这就是“妙绝”之所在。金本《水浒》这种较完整的结构正是出自金圣叹的手笔。他将百二十回本《水浒》删改为七十回本，这固然有其历史原因，但金圣叹本人文艺观念的作用也许是更主要的原因。这种删改从艺术上看是一种为求得作品结构完美所作的处理，而上面揭到的金圣叹着意评点的地方大多是他修改后的得意之处。金批《西厢记》也是如此，他断定《西厢记》后四折为伪续，其主要原因就在于后四折破坏了前面人物形象的统一性，结构上画蛇添足。他认为《而厢记》前十六篇是一个十分完整的结构，在《西厢记·后候》一折的总批中，他为这一大结构作了勾勒。首先，他指出“惊艳”和“哭宴”为《西厢记》“最大之章法”，是作品的大框架，前者为生，从无到有，后者为扫，从有到空；中间则有“两来”，张生慕色而来，莺莺慕才而来；“三渐”，“闹斋”第一渐，莺莺始见张生，“寺警”第二渐，莺莺始与张生相关，“后候”第三渐，莺莺始许张生定情；此后为二近三纵，“请宴”、“前候”，这二近使张生几乎与莺莺成婚；“赖

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第18页。

② 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第527页。

婚”、“赖简”、“拷艳”这三纵使崔张之事几乎完全失掉；再有“两不得不然”，指听琴、闹简中莺莺与张生的必然举动；最后是实写篇“酬简”，空写篇“惊梦”。这种清晰而严谨的分析表现出金圣叹卓越的结构眼光。

与此同时，金圣叹还指出读者在阅读中应注意上下文的联系，从作品的整个布局中找出作者在事件处理上的真正用意和下笔重心。他指出，在作品中“有先事而起波者，有事过而作波者”，对此读者不可混为一事，应上挽下接，确立事件的宾主旁正。“夫文自在此而眼光在后，则当知此文之起，自为后文，非为此文也；文自在后而眼光在前，则当知此文未尽，自为前文，非为此文也。”^① 金圣叹这里所说的“上挽下接”不是从上下文中确定意义的要求，而是一种在整体联系中把握主要事件的方法。

“细寻其肤寸”要求对叙事作品进行仔细地研读和分析，包括对作者叙述技巧的钻研和对作品遣词用句的推敲。

金圣叹要求在阅读叙事作品时，应注意作品的“无数方法，无数筋节”，体察作品呈现的各种叙述技巧和连接方式。他指出，对于“古人书中所有得意处，不得意处，转笔处，难转笔处，趁水生波处，翻空出奇处，不得不补处，不得不省处，顺添在后处，倒插在前处……”^② 等叙事文法都要仔细察看，反复体会作者的良工苦心，不可忽略过去。在武松血溅鸳鸯楼这一回的回评中，金圣叹指出：“此文妙处不在写武松心粗手辣，逢人便斫，须要细细看他笔致闲处，笔尖细处，笔法严处，笔力大处，笔路别处。”“笔致闲处”指的是一些与正文关系不大的“毛边”描写，“笔尖细处”则是指周密细腻的叙述，“笔法严处”指前后的照应和一

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第167页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第28页。

致，“笔力大处”指叙述的气势，“笔路别处”指叙述中的独到之处。金圣叹着力强调和仔细分析的正是这些叙述中的出色之处，他要求后学者对这些精巧的叙述也要仔细地分辨和琢磨。

认真体察叙事文中的词句处理是“细寻其肤寸”的另一要求。金圣叹十分殷切地希望读者阅读作品时要“理会文字”，对于那些普通而又饶有深意的语言尤其要加以咀嚼和回味。他本人的文字感受力十分敏锐，在批注中，对于作品中文字的佳处，他总是一一指陈，除称好道妙之外，还具体细致地分析好妙之所在，明白地揭示出语言在作品中的文学功用。如第三回写赵员外与鲁达商量，打算让鲁达到五台山当和尚，《水浒》中有这样一句：“当时说定了。”金圣叹抓住这五字加以阐发：“‘说定’者，难之辞也，‘当时说定’者，易之辞也。极力写鲁达爽直。”^①在“说定”前加一时间副词便合成了一个新的意义，金圣叹将此句与鲁达生平、性情联在一起分析，对于决定命运之事居然能当时说定，可见鲁达脾气之爽快。这些字句往往容易被人们忽略过去，而金圣叹则感受到这些字中所蕴含的较为丰富的意义。又如第十二回梁中书与蔡夫人商量跟泰山大人送生辰纲一事。金圣叹对其中“只见蔡夫人道”这六个字作了细密地分析：“‘蔡夫人道’，写尽骄妻，‘只见’，写尽弱婿。○‘蔡夫人道’，言梁中书不敢则声也，‘只见’者，言梁中书不敢旁视也。”^②通过逐字两番分析，两人的神情及在家庭中的地位跃然纸上。对于作品中写景写情处，金圣叹也总是细细详察，通过上下文来确定这些字句的真正含意。如三十六回宋江在揭阳镇被困，逃到浔阳江上又险些遭难，幸遇李俊前来搭救，《水浒》中有一段关于宋江钻出船舱后的感觉的描写：“宋江钻出船上来看时，星光明亮。”金圣叹批道：“此十一字妙不

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第83页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第210页。

可说，非云星光明亮，照见来船那汉，乃是极写宋江半日心惊胆碎，不复知天地何色，直至此，忽然得救，夫而后依然又见星光也。盖吃嚇一回。始知之矣。”^① 金圣叹在这里较详细地分析了作者此处写景的寓意，在一片惊恐之中自顾不暇，哪有闲情观赏星月。此时方才松了一口气，忽然感到夜空是那样清新。通过联系上下文分析，“星光明亮”四字除写景的本意外，还展示了人物瞬间的心理变化，而金圣叹的阐发则是他对作品认真体会后的言传。诸如此类的分析在《水浒》《西厢记》中不胜枚举，也许有些地方是金圣叹的猜度和发现，作者在写作时未必有如此明确意识，而这种发现正是批评家的价值所在。

金圣叹还指出，读书人须要眼光穿出纸背，体会作者的言外之意。“闻一知二”、“举一反三”指的就是这一要求，即通过上下文的联系，扩展和深化字句的含义。金圣叹曾对《水浒》中写武松摔倒在寒溪里，“寒冷得当不得”一语批道：“如此句寒冷得当不得，须知是两个人寒冷得当不得；淋淋漓漓一身水，须知是淋淋漓漓两身水也。作传妙处，全妙于写一边，不写一边，却将不写一边，宛然在写一边时现出，其妙不可以一端尽也。”^② 因为在武松倒在溪里之前，曾将孔亮摔入溪中，只有体会到作者的这种一笔两用，才能理解下文中孔亮的怒气和武松的非礼。因此，读者在阅读中需要根据上下文对字句加以联想和生发。

金圣叹还启发读者学会从反而理解作者的用笔，这是叙事学上的一种反讽技巧。他认为作者对宋江的态度就是一种“皮里阳秋”的方法，在“及时雨”、“孝义黑三郎”背后是虚伪和权诈。金圣叹说：“乃今读其传，迹其言行，抑何寸寸而求之，莫不宛然忠信笃敬君子也？篇则无累于篇耳，节则无累于节耳，句则无

① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第38页。

② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第483页。

累于句耳，字则无累于字耳。虽然，诚如是者，岂将以宋江真遂为仁人孝子之徒哉？《史》不然乎？记汉武初未尝有一字累汉武也，然而后之读者莫不洞然明汉武之非，是则是褒贬固在笔墨之外也。”^① 金圣叹对宋江的评价需另文讨论，但他看到了叙事文中语言所具有的双重含义及造成的作品与读者理解之间的差异，这对于我们理解叙事作品的深度与幽默感是有帮助的。“皮里阳秋”是我国叙事文中一种源远流长的技法，有待我们认真总结。

金圣叹不仅要求读者从字面上读出更丰富的内涵，而且要求注意作品中“无字句处”，在“无字句处”驰骋自己的想象和情感。在三十七回中，金圣叹曾指出：“李逵传妙处，都在无字句处，要细玩。”^② 金圣叹认为，李逵的可爱之处，他的天真烂漫、纯朴无邪，正在于作者对他的那些呆蠢、乖觉的描述之中。“无中生有”，这是我国传统哲学思想中的一个重要命题。在诗歌理论中曾表现为“不着一字，尽得风流”，金圣叹将此运用到叙事文的研究中，要求在“无字句处”构想、体验人物的真情实感，这一见解为研究叙事文的人物、事件拓展了新的途径。在《西厢记》批注中，金圣叹进一步提出在“笔墨都停处”寻找妙处的观点：“夫所谓‘妙处不传’，云者，正是独传妙处之言也。……夫笔墨都停处，此正是我得意处；然则后人欲寻我得意处，则必须于我笔墨都停处也。”^③ 这种“妙处不传”固然有其创作贵在含蓄的意义，但从欣赏的角度看，这也是对读者想像力的一种检验和触动，它要求读者在“笔墨都停处”寻找作者的得意之笔，通过想象去补充作品的神韵。

金圣叹在批注中对字句的推敲与评点这种批评方式的便利条

① 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第16页。

② 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第53页。

③ 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第206页。

件分不开，他明显地受到了八股文评的影响。不过金圣叹的批注有他的独到之处，他不仅指出了作品文字的好妙，而且是从叙事文的特殊要求出发，把对个别字句的分析与人物形象、环境的分析结合起来，从整体上寻出字、句的价值，指出文字作为文学语言在艺术形象中的意义。这种语义分析已经融进了审美批评。

在讨论阅读文法时，金圣叹主要注重对文本的研读，读者的因素考虑较少，但在偶尔的涉及中他也意识到读者自身的各种因素对阅读的影响。他曾用自己的阅读体验证实不同年龄读者接受上的差异。年幼时他读《西厢记》，看到“酬简”一折张生在久等之时的怨语：“早知恁无明无夜因他害，想当初不如不遇倾城色。人有过，必自责，勿惮改”，当时的金圣叹认为这是张生有后悔之意，感到十分气愤，几欲“拔刀而起”。壮年之时再度批阅《西厢记》，才体会到此句并不表明张生悔改，而是一种不着边际的胡思乱想。“搔爬不着，横躺在床上，胡思乱想，急写不尽，看其轻轻只写一句云‘我欲改过’，却不觉无数胡思乱想早已不写都尽也。”^①他认为这是一种反笔，用想改过的话语更衬出张生那种爱得深、怨得切的焦虑心情。这种对文本理解上的差异正是与读者自身的年龄、阅历分不开的。

不同的读者在阅读中产生不同的理解这一点是不言而喻的，“纯粹的读者”只是实验室里的一种假设。金圣叹在《水浒》批注中也提到读者的差异问题：“以大雄氏之书，而与凡夫读之，则谓香风菱花之句，可入诗料。以北《西厢》之语而与圣人读之，则谓‘临去秋波’之曲可悟重玄。夫人之贤与不肖，其用意之相去既有如此之别，然则如耐庵之书，亦顾其读之之人何如矣。”^②这里凡夫与圣人的内涵我们暂且置之一边，金圣叹关于

^① 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第167页。

^② 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第115页。

叙事作品的接受应考虑读者的因素，或者说读者的素养与对作品的理解有直接关系这一见解是很有道理的。而且金圣叹还认为阅读中包含着读者、评者的创造：“圣叹批《西厢记》是圣叹文字，不是《西厢记》文字。”^①事实上，金批《西厢记》的确包含着金圣叹的心血和创造。不仅仅是金批《西厢记》，可以说金圣叹的所有评点文字都有他的一些独出心裁之处。他一方面要求读者与作者神会，理解作者的匠心，另一方面也看到读者在阅读中的创造活动。实际上这两者在阅读过程中是同时进行的，是一种不自觉的融合过程。而读者个人因素在阅读中的渗透是必然的，他必然会融进自己的想象、体验，对作品进行新的建构，这是阅读的规律。最后一点的补充使金圣叹的阅读理论更为周全。

Ⅲ. 金圣叹的文学批评方法

金圣叹在“读第六才子书《西厢记》法”中曾表白道：“圣叹本有才子书六部，《西厢记》乃是其一。然其实六部书，圣叹只是用一副手眼读得。如读《西厢记》，实是用读《庄子》《史记》手眼读得。便读《庄子》《史记》，亦只用读《西厢记》手眼读得。”这“一副手眼”就是他评点时的批评方法或一定之规。纵观金圣叹的叙事文法和阅读文法，我们可以比较清楚地体会到他研究叙事文的这“一副手眼”，下面我们从两方面归纳金圣叹批评方法的特色。

第一，金圣叹的批评方法表现为立足作品、伸向两端的趋势。一边它逆向作者，推度作者构文布局的匠心；一边又指向读者，示人以作文的秘诀。这种方法与评点这种特殊的批评形式有密切关系。宋代古文评点就是应科举的需要而产生的，为了让学子学会作文之法，评点者对范文进行仔细地分析，在关键之处加以圈点、眉批、夹批、总批等，以供学子揣摩之用。明代盛行的

^① 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第19页。

小说评点则是在古文评点基础上的扩展，其目的虽与科举脱离了关系，但也是为了引导读者读好稗史，了解作者创作之法。这一点在袁本《出像评点〈忠义水浒传〉发凡》中说得很明白：“书尚评点，以能通作者之意，开览者之心。”通过作品分析使作者与读者得以沟通，这是中国评点这种形式的一大特点。金圣叹正是利用了这一特点，在批注中处处眼照古人而又金针度人，使他的叙事理论成为一种结合创作和阅读的本体理论。

金圣叹曾明确地表示他的评点是“眼照古人”的，而生活在明末清初的金圣叹与古书作者生不同时，加上我国叙事作品的作者大多名不见经传，因而迫使金圣叹只有通过作品本身去窥视、捕捉古人的心胸和用笔。在评点中，他常通过猜测、分析、推断作者的创作过程，生发作者运笔的奥秘，有时甚至假想为作者，“与当时古人提笔一刹那顷精神融成水乳”，体验古人彼时彼地的惨淡经营和良工苦心。他在唐诗分解前有一段自白：“分解不是武断古人文字，务宜虚心平气，仰观俯察，待之以敬，行之以忠，设使有一丝毫不出于古人之心田者，矢死不可以撓人也。直须如此用心，然窃恐时时与古尚隔一间道。”^①这段话充分表现出他对古人虔诚的尊重。同时，他惟恐自己的评点与作者出现距离而引起人们的责怪，于是，他又请求道：“普天下后世，幸恕仆不当意处，看仆眼照古人处。”^②希望人们了解他的用意和诚心，谅解他的某些不准确的解释。这种力图与古人息息相通的愿望贯穿于金圣叹评点的整个过程中，尽管他知道吻合是困难的，但他从未放弃过这一努力。

金圣叹的“眼照古人”并不是对作者无所不照，而是有着明确的选择性。他的主要精力是放在了解作者经营布局、行文运笔

^① 《金圣叹全集·四》，江苏古籍出版社，1985年版，第41页。

^② 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第11页。

的匠心上，即如何构文，如何落笔，如何脱卸，如何照应等，而不是把作品作为作者传记的第二手资料。读了金批《水浒》后，我们除了佩服作者的才气、文笔，赞叹他杰出的叙事技巧外，对施耐庵个人的经历一无所知。当然，这也许与我国早期长篇小说作者本身生平材料的稀少有关，但金圣叹“眼照古人”的重点在于作者对作品的处理，与作者个人生活关系不大，这一事实是显而易见的。

指导后学者读书是金圣叹批阅才子书的主要目的，他“眼照古人”的用意最终是为了金针度人，留赠后世以作文之法。在“读第五才子书法”中，他说：“此本虽是点阅得粗略，子弟读了，便晓得许多文法”，通过对作品的研读以了解作文的各种方法，这就是金圣叹所示的金针。前面叙事文法和阅读文法中已提到了许多范例，这里不再叙述。

由此，金圣叹把作品作为古人与今人的汇合点，将自己的全部心血、全部才气倾注在这几部才子书中，过分仔细地（正如与他同时代的李渔指出的那样：拘而密）分析了作品艺术上的各个层次，有长篇累牍的“序言”、“读法”和回评，也有逐字逐句的眉批和夹批。批注中有对于作品结构、叙事技巧和语言文字的相当精彩的分析，也有借题发挥，强解人意之处，而这一切都是围绕着作品本身进行的，并贯穿于作品的字里行间。金圣叹的这种立足作品的批评方式是我国文学批评理论中的珍贵遗产，并将成为我国今天的文学批评理论的一种补充。不过，金圣叹的这种本体批评与西方 20 世纪 20 年代至 50 年代出现的英美新批评所提倡的“文本”（Text）批评是有区别的，不仅在对作品批评的方式上有所不同，更主要的差异是在对作者的态度上。金圣叹是从本体推向主体，再现出作者当时的神理。而新批评认为作品是自足地存在，它诞生之时就与作者脱离了关系，甚至认为用作者意图评判作品是“意图的迷误”，是不可靠的。

与立足作品这种本体批评相关，金圣叹的叙事理论表现出明显的形式主义倾向，这是金圣叹批评方法的第二个特点。

“法”是金圣叹文学批评的核心概念，也是金批中用得最多的一个字眼，诸如“部法”、“章法”、“句法”、“笔法”、“墨法”、“眼法”、“手法”、“读法”以及各种技法等。“法”与不同的词素搭配，固然有其不同的含义，但基本含义则是作文的规则和尺度。金圣叹批注的着眼点就是这些文法。他相信，文法具有一定的普遍性，只要掌握了作文之法，就能遍读天下之书。“圣人身通六艺，非物物而格之，只是识得‘矩’字耳。”^①在前面讨论的叙事文法与阅读文法中，金圣叹就是以“法”为核心来建构自己的理论体系的。他十分注重叙事文的内在结构和语言因素，提出了一系列的叙事技法，并指出阅读的关键是理解和把握作文的各种方法。他在评点中所表现的这些观点清晰地展示出他讲究法度的形式主义批评方法的轨迹。

金圣叹本人的表白和解释是对他在评点中所持的批评原则和倾向的最好印证。《水浒·序三》就是金圣叹形式主义批评的一篇宣言，在这篇宣言中，金圣叹声称：“《水浒》所叙，叙一百八人，其人不出绿林，其事不出劫杀，失教丧心，诚不可训。然而吾独欲略其形迹，伸其神理者。”何谓“形迹”，金圣叹自释道：“如必欲苛其形迹，则夫十五《国风》，淫污居半；《春秋》所书，弑夺十九。”显然，金圣叹所说的“形迹”，指的是作品中记载的事件，属于作者写什么的范围。对于内容部分，金圣叹打算略去不论。而什么是“神理”？金圣叹没有明确地指出来，但他反复强调：“普天下之书，诚欲藏之名山，传之后人，即无有不精严者。何谓之精严？字有字法，句有句法，章有章法，部有部法是也。”“字有字法，句有句法，章有章法，部有部法”，这就是金

^① 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第789页。

圣叹标举的“神理”，“略其形迹，伸其神理”，就是金圣叹批书的主张。在与友人王斲山的书信中，金圣叹曾解释过他批点《水浒》的缘故，这里借来帮助我们进一步理解金圣叹的这一主张。金圣叹写道：“前云卫闻予批点《水浒传》，以为不足浪费笔墨而批稗史，其见恰左。圣叹不问其书之为正史，只问其书之文章做得好不好。文章好即稗史亦不必不批，文章不好，即正史亦不必批。”^①“文章做得好不好”，这就是金圣叹心中批评的尺度，世俗的文类地位是不屑一顾的。金圣叹关注的是作品本身的价值，是作品的结构、文辞的好坏与否。尽管在金批中有一些封建正统的、迂腐的言论，但这层薄纱是遮不住他笔下所跳跃的艺术之光的。对作品形式美的追求也许正是金圣叹在文学批评理论上的贡献人于李贽的重要原因。

钱钟书在《管锥编》中曾指出：评点的特点在于“侧重成章之词句，忽略造艺之本原”^②。这一见解用于金圣叹的叙事理论是比较合适的。在金批中，对于作品的语言、形式的评述占有突出的位置，各种文法的研究构成了金圣叹叙事理论的主要框架。当然，在金圣叹的评点中，我们看到他在强调章法、句法、字法，考察作品的结构、技巧的同时，也注意到这些形式因素对形象的功用，注意到作品的审美分析。但从整体上讲，金圣叹是以崇尚法度的形式主义批评为其批评方法主导的。

文学创作、文学批评讲求“法”，说明了文学创作、文学批评的严密性，然而文学毕竟是想象的产物，是作者个人的创造，它必然在许多方面要冲破法的束缚印上个人风格的印记，而这些地方也许正是作品最杰出之处。金圣叹十分清醒地认识到这一点，因此，他一方而讲求作文要有一定之规：“章有章法，句有

① 《金圣叹尺牍》，大通图书社，第66页。

② 钱钟书：《管锥编》第四册，中华书局，1979年，第1215页。

句法，字有字法”，同时又指出“文章之法不止一端”^①，“文无定格，随手可造”^②，强调破法，提倡出格变化。这一思想是金圣叹文法批评中的一个突出现象，也是金圣叹形式主义批评方法中不可分割的部分。在某种程度上，金圣叹强调对法的突破胜过对法的遵循。

金圣叹十分讨厌作品中的印板文字，“每见近代露布大文，写得印板相似，便令千军万马反像街汉厮打”^③。他赞扬《水浒》中许多厮杀场面“脱尽印板小说套子”^④，“章法对面不对，奇妙之极”^⑤，他十分欣赏作品中“别构奇观”之举，对于作品中出格新颖处他总是给予很高的评价，称之为“才子之大才”。他还认为“平实乃奇妙之祖炁”^⑥，在皮日休的“孔子庙碑”一文中他批道：“不作头，不作尾，不作过接，并无开阖擒纵等法，而凡文章所有一切法，无不备是。”^⑦ 提倡无法之法，这是作文追求的最高境界，是一种自然的化育。他甚至还要求作文“意之所拟，笔即随之”^⑧，“后人固不必为前人邈真，前人亦何足为后人起稿”，“不受一人欺压，只听自己鼓荡”^⑨等，俨然有公安派遗风。金圣叹对文法的讲求和对破法的欣赏反映出金圣叹批评方法的重要特色。金圣叹曾在《水浒》第五回鲁智深使棒一节中批道：（活泛）“二字是作文妙诀，使棒亦然耶？”这二字岂止是作

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第416页。

② 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第92页。

③ 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第290页。

④ 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第79页。

⑤ 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第337页。

⑥ 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第328页。

⑦ 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第571页。

⑧ 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第522页。

⑨ 《金圣叹全集·四》，江苏古籍出版社，1985年版，第284页。

文秘诀，也是金圣叹批评方法的秘诀，它使金圣叹的形式主义批评更为周全，避免了固守一端而失之片面。这种灵活性也许印有中国传统文化的某些痕迹，这一点我们在下一部分还有提到。

金圣叹对文法的研究是继宋以来尚法理论，或者更远一点，自魏晋以来形式主义理论的发展。宋代黄庭坚的“夺胎换骨”、“点铁成金”之法，明代李梦阳的“尺寸古法”，唐顺之的“法者、神明之变化”，都是金圣叹文法理论的先导。金圣叹的创造在于将这种“法”的理论运用于叙事作品的分析，并赋予“法”以更灵活的内涵，由此奠定了中国叙事理论的基础，这就是金圣叹在我国文学批评史上的位置所在。

VI. 金圣叹叙事理论渊源考

金圣叹的叙事理论是在中国这块古老的国度上独立发展起来的，它充分吸收了中国传统文化的丰富营养，并在此基础上出现了某种飞跃。如果将中国的传统文化比作一棵巍巍大树的话，那么，金圣叹的叙事理论就是这棵大树上的一枝奇葩。

金圣叹博学多才，“凡一切经史子集笺疏训诂，与夫释道内外诸典，以及稗官野史，九彝八蛮之所记载”^①，无不涉及。这种将封建正统与异端学说兼收并蓄的网格式知识结构为金圣叹的叙事理论提供了相当的启示和借鉴。

金圣叹对儒道释诸家经典都有比较深入的研究。在现存的讲述《周易》的《通宗易论》、《语录纂》等著作中，他广收博结，以六经注我之法，从儒道释诸经典中选取可用的材料融为一体，构成了一个十分庞杂的学说。从他那些五花八门的语言中，我们捕捉到一个基本的哲学观点，即对于世界本质的认识。在《语录纂》中，金圣叹提出：“一切万物，有不物者存。万物坏时，妙理

^① 廖燕：《金圣叹先生传》，载《杜诗解》，上海古籍出版社，1984年，第278页。

不坏，这是一重象，曰‘君臣也’。有此一副妙理，万物出生无穷，这又是一重象，曰‘父子也’。”^①“君臣”、“父子”是金圣叹从儒家学说中搬用来论述妙理的概念，暂且不论。这里的妙理指的是事物的关系，是自然社会中的一种隐蔽稳定的结构。有人指出金圣叹的“妙理”相当于客观唯心主义的“理念”，这是一种误解，金圣叹所说的“妙理”应理解为构成世界的基本结构。在这一深层结构上面可以演化出无数状态，发生着万千的变化。金圣叹进一步具体解释了这种妙理与万物的关系，他认为事物的变化是由事物内部相反相成的对立因素引起的。这种相对的因素或称之为乾坤、阴阳、刚柔；或解释为“六合”，即所谓上下合，前后合，左右合，“大千世界，尽此六合，实则是一合相”^②；或理解为“因缘”：“上下一双，前后一双，左右一双。”^③世界上万事万物皆由这些基本因素和合而生，“譬如骰子，具足六面，世界万变万化，皆从此出，再没有结七位”^④。这些相对因素构成了事物最核心的内在结构，它们存在于万事万物之中，互为对立，互相消长，从而导致了事物的千变万化。关于这一认识，金圣叹在“贯华堂选批唐才子诗序”中作了形象地表述：“夫花本依于萼附，而花有萼萼之千重；晕特托于云河，而晕有熊熊之万状。由来妙舞迴风，必有缀兆之位；清歌流尘，不失抗坠之节。此固凡物之恒致，而非学士之雕撰矣。”^⑤万事万物既有一定之规，又有千变万化，这是一种自然规律。这种认识对于金圣叹文学批评方法的形成起着十分重要的作用，促使他以一种结构意识去寻求作品的整体构架，

① 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第771页。

② 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第773页。

③ 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第789页。

④ 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第789页。

⑤ 《金圣叹全集·四》，江苏古籍出版社，1985年版，第33页。

总结能“遍读一切书”的基本文法；同时，也使他注意到作品的变化和破法，认识到技巧变化的必然性。

在金圣叹对《周易》的解说中，有一些深刻的东西，也有一些肤浅的东西，在那里，真理与偏见往往交织在一起。在谈到人对世界的认识这一问题上，金圣叹似乎是一位不可知论者，有时甚至倒向主观唯心论。他认为人们都未认识到“本世界”的真正面目：“‘见乃谓之象，形乃谓之器。’象则独见，器者共见。约凡夫，大千世界是器世界；约圣人，名应世界即象世界；若约大千，是本世界，本世界尚非圣人之应，况复凡夫之器？……故知凡夫是器，非世界；圣人是应，非世界。”^① 凡夫只能徒见其形，圣人则可略见其象，但都未亲见大千世界。尽管圣人的认识高于凡夫，而本世界则是高高在上，难以捉摸。人们只能从某个角度或在某个层次上给大千世界投下一束束光圈，在这个意义上，金圣叹的见解有合理的因素。但辩证唯物主义认为，相对之中有绝对，相对认识中含有对本世界认知的某些成分，人的认识与本世界的关系是不断地无限逼近的关系，对于这一点，金圣叹并没有意识到。他在看到人们的认识与世界之间的距离的同时滑向了另一边，在对世界的认识上蒙上了强烈的主观色彩。《圣人千案》中记载了他与他儿子的一段谈话。他写了一首诗，其中有这样一句，“何处谁人玉笛声”。他儿子释弓提出此句有一字不妥，既道“何处”、“谁”，便不可知其笛之必玉也。金圣叹回答说：“我亦安知其是竹笛铁笛，只是彼自有彼之笛，我自用我之玉，人生两处天地之间。岂有我是奴儿婢子，应伺候他竹笛铁笛来？”^② 到底是主体由客体来决定，还是客体由主体来确立，这的确是一个既简单又深奥的哲学问题。但在这里，金圣叹表现为一种任意的

① 《金圣叹全集·四》，江苏古籍出版社，1985年版，第770页。

② 《金圣叹全集·三》，江苏古籍出版社，1985年版，第751～752页。

主观性，这是不足取的。在金圣叹的叙事理论中，这种主观性不时地流露出来。徐世昌在《晚晴簃诗汇》中曾指出金圣叹在批书时“以己意评泊”，这是一语中的的。不过我们应该看到这种主观感受对文学批评的某种积极作用。在一定意义上讲，这种主观性有助于逻辑思维中演绎推理的产生，推动思维过程的系统化、条理化。同时，这种强烈的主观色彩常常是与独出心裁、别开手眼连在一起的。金圣叹的评点之所以成“异样花团锦簇文字”，与他这种“以己意评泊”的手笔不能说毫无关系。

我国史传文学的发达为金圣叹叙事理论的产生提供了肥沃的土壤。金圣叹评点过《左传》、《国语》、《战国策》等先秦历史散文和司马迁的《史记》，尤其对《左传》、《史记》中的文法有独到的研究。在评点中，他不时指出这些史传文学中出色的技法和用语。如对《左传·晋使吕相绝秦》一文的批语：“饰辞驾罪何足道，止道其文字，章法句法字法，真如千岩竞秀，万壑争流，而又其中细条细理，异样密致，读万遍不厌也。”指出作品结构的雄奇和文法的严谨。又如对“郑伯克段于鄢”一文，金圣叹指出了叙述人叙事的出入问题：“看他叙事正极忙时，忽然折笔走出篇外去，另作训诂之文，落后却重折人来，再续上叙事。”明确地点出叙述人角度的转换，这在当时的史传文学研究中的确是慧眼独具。此外，诸如史传文学中的倒笔、补写、省略、重复等叙事技巧，金圣叹在批注中也多有提示。金圣叹曾声称他所批阅的六部才子书，都是用一副手眼批得，批《水浒》、《西厢》采用的是批《左传》、《史记》之例，在他的第五、第六才子书中，他屡屡提到《水浒》、《西厢》对《左传》、《史记》技法上的继承和借鉴：“遂与史迁无二矣”，“与史迁并驱，是史公笔法”，“盖《左传》每用此法”，“《左传》、《史记》便纯是此一方法”，明确地指出它们之间的联系和渊源。金圣叹的这些批语告诉了我们一个值得探讨的有趣现象。我国叙事作品的传统大多是与史传文学联在

一起的，而不是像欧洲的叙事作品那样，与神话有着千丝万缕的联系。

金圣叹在指出《左传》、《史记》与元明时期叙事作品的渊源与借鉴关系的同时，还用发展的眼光，看出了《水浒》胜过《史记》之处。在“读第五才子书法”中，他指出：“《水浒传》方法，都从《史记》出来，却有许多胜似《史记》处。若《史记》妙处，《水浒》已是件件有。”又说：“某尝道《水浒》胜似《史记》，人都不肯信，殊不知某却不是乱说。其实《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事。以文运事，是先有事生成如此如此，却要算计出一篇文字来，虽是史公高才，也毕竟是吃苦事。因文生事即不然，只是顺着笔性去，削高补低都由我。”这一段精彩的论述道出了史学与文学的根本区别。这种“削高补低都由我”正是《水浒》叙述上的优势，倚靠这种优势，作者就能“精骛八极，心游万仞”，运用生花妙笔，将事件写得更加曲折、细腻，将结构安排得更加严谨、周密，将人物塑造得更加鲜明生动，使整部作品结撰得丰富多姿，别开生面。金圣叹对虚构在创作中的价值的充分肯定表明了他对文学特性有着深刻认识。在林冲误入白虎节堂一节，金圣叹具体地指陈了《水浒》的这种优势：“白虎节堂，是不可进去之处，今写林冲误入，则应出其不意，一气赚人矣，偏用厅前立住了脚，屏风后堂又立住了脚，然后曲曲折折来至节堂。……如此奇文，吾谓虽起史迁示之，亦复安能出乎哉！”^①在叙事文学中，允许有作者的创造，有他自己想像力的补充。这里曲曲折折叙述的目的就是为了使作品更有波澜，更有吸引力。在想象和虚构的王国里，史书是望门兴叹的。在叙事手法、人物塑造技巧等方面，《水浒》都大大超过了《史记》，这是有目共睹的事实。这种超越是符合叙事文发展的必然规律的。而

^① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第131页。

在当时的社会条件下，金圣叹认为稗史戏曲能胜过儒家的经典，这比晚明另外一些有识之士将小说与六经国史并列，认为小说可以辅助经史，促进世道人心向善的提法要高明得多。这充分体现了金圣叹的勇气和才识。

要研究明清时期的文人，还必须考虑到八股文（又称时文、制义）对他们的影响。金圣叹生活在明清之际，他虽超凡脱俗，但也无法摆脱时文的羁绊。据记载，金圣叹曾多次参加过科举考试，野史中流传的他在考场上的种种不恭行为，虽系捕风捉影，但也说明他毕竟研习过八股文。金圣叹生前好友徐增在《〈天下才子必读书〉序》中提到金圣叹曾刻《制义才子书》一事，可惜此书不传，我们无从了解到金圣叹对八股文的详细批注，但从金批《水浒》《西厢》中可以感受到八股文的种种气息。作为中国散文的一种形式，八股文最明显的特质在于它具有非常严密的结构。这种文体由破题、承题、起讲、入手、起股、中股、后股、束股八个部分组成，每个部分都有极其严格而又机械的规定。这些规定严重地束缚了人们作文时思想的自由发挥，但反过来也迫使作者在这种文体结构要求下细密思辨，字斟句酌。

八股文对金圣叹文评最明显的影响表现在金圣叹对结构的认识上。明清之际，虽然我国叙事文趋向成熟并日益繁荣，但对于作品结构的认识和处理尚处于不自觉时期，而当时作为评点家的金圣叹却能以这种超常的结构眼光评点《水浒》、《西厢》，指出这几部作品结构上的整体感和系统性，这种批评意识不可能不与八股文的形式要求有关。在“读第五才子书法”中，金圣叹指出：“凡人读一部书，须要把眼光放得长。如《水浒传》七十回，只用一目俱下，便知其二千余纸，只是一篇文字，中间许多事件，便是文字起承转合之法。”这段话显然是从八股文结构分析中嫁接过来的。在对《水浒》的分析中，金圣叹不是孤立地去分析一个个事件，而是把它们看作一个有机的整体，用起承转合指述作品结构的内部运动。这一

认识固然与他的哲学思想有关，但就文评而言，在很大程度上来自八股文对他的启示。金圣叹还曾根据八股文的结构要求对孔子的“辞达而已矣”作了新的解释。他不再将“辞达”理解为文辞上的修饰，而是理解为一种作文的结构技巧，一种完美的结构要求。他说：“孔子曰：‘辞达而已矣。’此句为作诗文总诀。夫‘达’者，非明白晓畅之谓，一笔必作数十笔用。如一篇之势，前引后牵，一句之力，下推上挽，后首之发龙处，即是前首之结穴处，上文之纳流处，即是下文之兴波处。东穿西透，左顾右盼，究竟支分流别，而不离乎宗。非但逐道分拆不开，亦且逐语移置不得，惟达故根神变，亦惟达故根严整也。”^① 这里所谓“前引后牵”、“下推上挽”、“东穿西透”、“左顾右盼”指的就是作品结构的严谨和统一，而这一点正是八股文特别要求的。

金圣叹对字句的分析也受到八股文，尤其是八股文评的直接影响。胡适曾指出金圣叹的《水浒》评点有“八股选家气”，这是不可否认的。不过，在金圣叹的文评中，这种吸收的得与失是连在一起的。金圣叹对语言因素的重视和对字句的细密分析与八股文评中“一字一句无不抽阐，每多至数百言”的特点有密切关系，而在这种分析中，迂腐、琐碎之言也与之俱来。这一矛盾现象在金圣叹的评点中比比皆是。

值得提出的是“八股文”这一名词常常是与僵死的教条连在一起的，但严谨而又呆板的八股文法居然给金圣叹的叙事理论带来某些新意，这是我们将来研讨的又一课题。

金圣叹之所以在中国文学批评史上独树一帜，形成初具体系的叙事理论，与他本人的奇异性格也有直接关系，而这种个体因素是其他任何人所不能替代的。生活在天崩地解之时，辈出狂狷名士之乡的金圣叹，“狂傲有奇气”是他性格中的突出之点。

^① 《金圣叹全集·四》，江苏古籍出版社，1985年版，第752页。

儿时，金圣叹“自负大材”，十岁时“方入乡塾，随例读《大学》、《中庸》、《论语》、《孟子》等书，意愒如也。每与同塾儿窃作是语；不知习此将何为者？”^①从小就萌发出对儒家经典的厌倦与怀疑。据史籍记载，金圣叹在参加会试时，考试题目为“如此则动心否乎”，其篇末有这样几句：“空山穷谷之中，黄金万两；露白葭苍而外，有美一人。试问夫子动心否乎？”他连书三十九个“动”字，监考人感到奇怪。金圣叹故意说：“只注重‘四十不’三字耳。”^②公然在科举场上戏谑经典。明亡后金圣叹更名为“圣叹”，当有人问其故时，金圣叹解释说：“论语有两喟然叹曰，在颜渊为叹圣，在‘与点’则为圣叹，予其为点之流亚欤。”^③以曾皙自居，率性任情，游戏人间。金圣叹的性情与为人在他的评点中也经常流露出来，他高度赞扬《西厢记》中的爱情描写，称之为“天地妙文”。《水浒》中的李逵也是金圣叹“想煞盼煞”的人物。他喜欢李逵发乎至性的粗鲁性格，“要拜便拜，要去便去，要吃酒便吃酒，要说谎便说谎”^④，写得至性人可亲可爱。从这些话语中不难看出金圣叹对个性发展的肯定和赞美。关于金圣叹放荡不羁的轶事在野史中多有记载，甚至在对金钱和死亡的态度上也表现出令人意想不到的玩世不恭，这里不再一一列举。金圣叹性格中的这些不安分的、奇特的因素可以理解为对封建正统思想的反叛。金圣叹死后不久，他的门生和晚辈廖燕作“金圣叹先生传”一文，短短七百多字，对金圣叹的品性和才气

① 《金圣叹全集·一》，江苏古籍出版社，1985年版，第9页。

② 蔡丐因：《清代七百名人传》载《杜诗解》，上海古籍出版社，1984年版，第279页。

③ 廖燕：《金圣叹先生传》载《杜诗解》，上海古籍出版社，1984年版，第278页。

④ 《金圣叹全集·二》，江苏古籍出版社，1985年版，第50页。

作了高度评价：“为人倜傥高奇，俯视一切，好饮酒。善衡文评书，议论皆发前人所未发。”“予读先生所评诸书，领导标新，迥出意表，觉作者千百年来，至此始开生面。”对金圣叹恨之人骨，死而不恕的归庄作“诛邪鬼”一文，意为人虽死也要将其罪名彰明昭著。他说：“苏州有金圣叹者，其人贪戾放僻，不知有礼义廉耻；又粗有文笔，足以济其邪恶。”^①“倜傥高奇”也好，“贪戾放僻”也好，都从不同角度证明了金圣叹性格的奇异之处。正是这种自负不俗的气质促使他用挑剔、怀疑的眼光去看待尘世间的各种事物，而深厚的文化素养则为其理论建构提供了坚实的基础。狂傲之中的否定与创新，这就是金圣叹个体因素中最可贵的东西。身处中国封建社会不准有异的万古长夜，面对动辄“疑谤百兴”的恶浊环境，金圣叹凭着这种执着的求异精神，筚路蓝缕，成为中国叙事理论的先驱人物之一。

^① 《归庄集》，上海古籍出版社，第499页。

主要参考书目

一、理论研究

1. Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. Christine Van Boheemen (University of Toronto Press, 1985).
2. Barthes, Roland, *S/Z*, trans. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1974).
3. Belsey, Catherine, *Critical Practice* (New York: Methuen & Co, 1985).
4. Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Cornell University Press, 1978).
5. Chomsky, Noam, *Syntactic Structures* (Hague: Moutou, 1957).
6. Culler, Jonathan, *Structualist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1985).
7. Genette, Gerard, *Narrative Discourse*, trans. J. E. Lewin (Oxford: Basil Blackwell, 1980).
8. Levi-strauss, Claude, *Structural Anthropology* (New York: Basic, 1968).
9. Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction* (London: Cox &

- Wyman Ltd, 1966).
10. *Pascal, Roy, The Dual Voice* (Manchester University Press, 1977).
 11. *Rimmon-Kenan, Shlomith, Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen, 1983).
 12. *Prince, Gerald, Narratology: the Form and Functioning of Narrative* (Berlin: Mouton, 1982).
 13. *Propp, Vladimir, Morphology of the Folktale* (University of Texas Press, 1975).
 14. *Scholes, Robert, Structuralism in Literature: An Introduction* (Yale University Press, 1986).
 15. *Todorov, Tzvetan, The Poetics of Prose* (Oxford: Blackwell, 1977).
 16. 索绪尔著, 高名凯译. 普通语言学教程. 商务印书馆, 1982年.
 17. 韦勒克、沃伦著, 刘象愚等译. 文学理论. 三联书店, 1984年.
 18. 佛克马、蚁布思著, 袁鹤翔等译. 二十世纪文学理论. 香港中文大学出版社, 1988年.
 19. 什克洛夫斯基等著, 方珊等译. 俄国形式主义文论选. 三联书店, 1989年.
 20. 特伦斯·霍克斯著, 瞿铁鸣译. 结构主义和符号学. 上海译文出版社, 1987年.
 21. 列维-施特劳斯著, 王维兰译. 神话与意义. 时报文化出版事业有限公司, 1983年.
 22. 张寅德编选. 叙述学研究. 中国社会科学出版社, 1989年.
 23. 华莱士·马丁著, 伍晓明译. 当代叙事学. 北京大学出版社, 1990年.

24. 王泰来编译. 叙事美学. 重庆出版社, 1987年.
25. 热拉尔·热奈特著, 王文融译. 叙事话语 新叙事话语. 中国社会科学出版社, 1990年.
26. 巴赫金著, 白春仁、顾亚玲译. 陀思妥耶夫斯基诗学问题. 三联书店, 1988年.
27. 福斯特著, 李文彬译. 小说面面观. 台北. 志文出版社, 1985年.
28. W·C·布斯著, 华明等译. 小说修辞学. 北京大学出版社, 1987年.
29. 利昂·塞米利安著, 宋协立译. 现代小说美学. 陕西人民出版社, 1987年.
30. 伊瑟尔著, 金惠敏等译. 阅读行为. 湖南文艺出版社, 1991年.
31. 罗曼·英加登著, 陈燕谷、晓禾译. 对文学的艺术作品的认识. 中国文联出版公司, 1988年.
32. 外国文艺理论研究资料丛书编委会. 读者反应批评. 文化艺术出版社, 1989年.
33. 柳鸣九编选. 新小说派研究. 中国社会科学出版社, 1986年.
34. 李文俊编选. 福克纳评论集. 中国社会科学出版社, 1987年.
35. 朱虹编选. 奥斯丁研究. 中国文联出版公司, 1985年.
36. M. D-维林吉诺娃著, 胡亚敏、张方译, 尹慧珉校. 世纪转折时期的中国小说. 华中师范大学出版社, 1990年.
37. 金圣叹. 金圣叹全集 (一一四). 江苏古籍出版社, 1985年.

二 叙事作品

38. 袁可嘉等选编. 外国现代派作品选 (一一三). 上海文艺出

- 版社，1980—1984年。
39. 布鲁克斯、华伦著，王万译。小说鉴赏（上下册）。中国青年出版社，1986年。
40. 薄伽丘著，方平、王科一译。十日谈。上海译文出版社，1980年。
41. 纳训译。一千零一夜。人民文学出版社，1978年。
42. 塞万提斯著，杨绛译。唐·吉珂德。人民文学出版社，1978年。
43. 狄德罗著，匡明译。定命论者雅克和他的主人。人民文学出版社，1980年。
44. 福楼拜著，李健吾译。包法利夫人。上海译文出版社，1979年。
45. 巴尔扎克著，傅雷译。欧也妮·葛朗台。人民文学出版社，1978年。
46. 狄更斯著，黄邦杰等译。荒凉山庄。上海译文出版社，1979年。
47. 陀思妥耶夫斯基著，荣如德译。白痴。上海译文出版社，1986年。
48. 福克纳著，李文俊译。喧哗与骚动。上海译文出版社，1984年。
49. 马尔克斯著，黄锦炎等译。百年孤独。浙江文艺出版社，1991年。
50. 汝龙译。契诃夫小说选（上、下）。人民文学出版社，1978年。
51. 鹿全等译。海明威短篇小说选。上海译文出版社，1981年。
52. 福尔斯著，阿良，刘坤尊译。法国中尉的女人。花城出版社，1985年。
53. 昆德拉著，韩少功译。生命中不能承受之轻。作家出版社，

1990年。

54. 柯南道尔著，李家云、丁钟华等译，福尔摩斯探案集（——五）。群众出版社，1980—1985年。
55. 曹雪芹，红楼梦（——四）。人民文学出版社，1981年。
56. 施耐庵，水浒传（上下册）。人民文学出版社，1975年。
57. 艾衲居士编著，豆棚闲话。人民文学出版社，1984年。
58. 李宝嘉，官场现形记。人民文学出版社，1978年。
59. 吴沃尧，二十年目睹之怪现状。人民文学出版社，1978年。
60. 鲁迅，呐喊，彷徨。人民文学出版社，1973年。
61. 王蒙，王蒙选集（——四）。百花文艺出版社，1984—1985年。
62. 莫言，红高粱家族。解放军文艺出版社，1987年。
63. 马原，冈底斯的诱惑。作家出版社，1987年。

后 记

写毕书稿,就像刚刚分娩,心中的甜蜜和艰辛,只是形容不出。

本书的初衷是为整理中国古代小说理论寻找新的理论参照,我挑选了代表西方叙事理论最新成果的结构主义叙事学。可是当我真正涉足这个领域,方才意识到我的抉择是多么不知深浅。我硬着头皮啃起结构主义这个坚果,有时难受得心跳加快。但当我慢慢地咀嚼那一行行艰涩的表述时,在怀疑、挑剔、抗争中也不由得被其中的深邃和别致所折服。结构主义叙事学家们那勇于探索的精神,富有创意的思想和独出心裁的分析,使我感到刺激,仿佛喝了一杯醇酒。我看到了叙事文形式的灿烂,甚至感受到生命的某种价值。我想为我的同行和我尊敬的作家们做点什么,于是索性开始了对叙事学的全面研究。在这块繁芜的园地里,我如痴如醉地采撷着各种标新立异的叙事理论,并在吸收、消化的基础上结合我国的批评理论与创作实践艰难地尝试着叙事学框架的建构。在这期间,我的老师,我的学生,我的相识的和未曾谋面的朋友给了我诸多的支持和鼓励,使我在伏案中增添了几分兴奋。

经过二千多个日子的惨淡经营,四易其稿,终于写成了这部《叙事学》,里面有我的思考、发现、得意,也留下了我的遗憾。有时我真想再重写一遍。鲁迅先生说,无端地空耗别人的时间,就等于谋财害命。无论是教学还是写作,我常以此告诫自己。呈上此书时心中仍不免有些忐忑,书中的妍媸好丑,只好由读者评说。

要做的事还很多。透过叙事学的窗口,我已瞥见前方那诱人

的漫漫长道。西方叙事理论的成就和嬗变还有待于系统地研究和跟踪,中国叙事理论的建设更需要作艰苦地挖掘和开拓。岁月倏忽,时不我待,惟有躬耕不已。好在与书笔为伴已不啻是一种自觉,而近乎本能了。

最后,我想在此向关心和帮助我的人们表示由衷的感谢。香港中文大学比较文学研究中心为我提供了研究的机会,华中师范大学科研处的同志热心为该课题立项,王先霭教授一直对我悉心指教,孙子威教授曾通阅书稿,刘守华教授在我写作过程中多次给予肯定和鼓励,这些我将铭记在心。特别是华中师范大学出版社的领导和本书责任编辑程继松同志对我的帮助更是令人难忘的,没有他们的慷慨支持,这本书难以问世。还有我的先生和小女对我的理解。此时此刻,心中充满种种感激和歉意……

一九九四年一月五日于桂子山

再版后记

屈指一算,《叙事学》一书已出版十年了,出版后得到海内外学界的关注,特别是引起青年学子的兴趣,1998年重新印刷,这些委实出乎我的意料之外,同时也暗自感到欣慰。

十年来,我们的认知模式不断改变,巴赫金对话理论、解构主义、女权主义、修辞学乃至计算机科学等纷纷进入叙事学领域,“叙事学”由单数的 *Narratology* 逐渐变成众声喧哗的复数 *Narratologies*,使 20 世纪 60、70 年代那种追求精致、强调模式和规则的经典叙事学受到很大冲击。20 世纪 90 年代以来叙事理论和创作中出现的“多元叙事”对经典叙事学的核心概念之一——“视角”构成了挑战,有人甚至认为视角在叙事作品中不起决定性作用;在解构叙事领域,作为结构主义叙事学最得意发现的“二元对立的深层结构”的理论也遭到质疑,不仅二无之间的界限难以截然分开(它们既互相区别又互相转化或补充),而且这个用来囊括大千世界的模式本身就是囚所,它所带来的封闭性压制了语言的张力。

如此种种,触发了我对经典叙事学的再思考。这次再版,原拟对《叙事学》一书做全面修订,补充新近的研究成果。然爬梳一番后却改变了主意,缘由大致有三:

其一,在追踪 90 年代以来叙事学研究成果的过程中,我发现,虽然这些叙事学新著表现出对经典叙事学的反思、超越乃至创新,但归根结底它们仍是以经典叙事学为参照系的,从某种意义上讲,这些理论可以看作是对经典叙事学的改造和延伸。而本书恰是以

经典叙事学为研究对象的,对于初涉入者仍不失为理解的基础。正所谓“只有了解和掌握了批判的武器才能进行武器的批判”,因而本书还有其存在的意义。

其二,在写作《叙事学》之初的80年代中期,孕育叙事学的结构主义这朵理性之花已呈谢意,其偏狭之处亦为理论界所觉察。因此,为了突破结构主义叙事学的封闭性,我在《叙事学》中特地辟出“阅读”一章,将形式批评与意义阐释结合起来,强调文本的未完成性和可交流性,强调读者阅读过程中的自主性、参与性和创造性,而这种从文本向读者的转移实际上是走出结构主义城堡的初步。此外,《叙事学》中对情节完整性的诘问和提出的“过程论”人物理论等也是变革和拓展经典叙事学的尝试。

其三,旧书重读,最动情的当然是作者,面对本书又勾起我对往日的眷念。当年要找一块可以读书的空间十分不易,时任中文系总支书记的胡宜兰老师主动将总支办公室借给我晚上用,在此特表达迟到的感激;又记得写到“叙事语法”一节,我搔头踱步,难以下笔,推开窗户,忽瞥见东方已现出一抹晨曦……原来昔日的苦涩与温馨早已织进艰难的行文里。字里行间透出的那种初入世的英勇和求索的激情,又如何舍得抹去!

或许是敝帚自珍,这次再版,除了对个别词句稍作调整外,未作更多的改动,请读者原谅我的不恭。关于叙事学的最新发展,只好留给另一本书了。

胡亚敏

2004年11月1日于桂于山三乐居