

情節佈局

Plot

著 Elizabeth Dipple
譯 俐 怡 林

The Critical Idiom

General Editor: John D. Jump

學術叢書
顏元叔主譯



Elizabeth Dipple 著

顏元叔主譯

情
節
佈
局

黎明文化事業公司印行

592.6 (32—144)

情 節 佈 局

Elizabeth Dipple : 者作著

俐 怡 林 : 者譯翻

司公限有份股業事化文明黎 : 者版出

司公限有份股業事化文明黎 : 銷經總

號一二二段二路義信市北台

號九十四段一路南慶重市北台

號七〇一路南森林市北台

部版活廠刷印華中 : 者制印

號六一二街東安市北台 : 址地

版出月₂₀五年二十六國民華中

元 ~~貳~~拾 幣 台 新 : 價 定

號一六〇八一戶帳撥劃政郵

號九七九一第業字台版內記登業事版出部政內

印 翻 淮 不 · 有 所 權 版

序言

去年五月，朱西寧兄還在黎明文化公司服務，寫了一封信約我暑假間主編一套文學書籍。當時，正好出版甫一年的 *The Critical Idiom*，吸引了我的注意力；我便回信可以主譯這一套書。於是，朱西寧兄安排，田原兄簽署，我和黎明訂下合約。本來我想一鼓作氣，六個月內把這套譯書交卷。然而，企劃總是略嫌誇張，執行常與願違，以致超過原訂時間半年，才把這套書譯畢。

The Critical Idiom 是一套共計二十冊的叢刊，由英美文學專家各別執筆，是一種集體編撰的成果。這套書的目的是解說西洋文學術語的含義，譬如什麼是悲劇，什麼是喜劇，什麼是象徵主義，什麼是寫實主義，什麼是自然主義等等。寫這套書的人都是學者，學者的「商標」是旁徵博引；所以，在這套書裏，對於一個文學術語的解說，作者經常採取歷史源宗之法。譬如，什麼是悲劇，作者不作一個三言兩語的定義（如：悲劇或悲劇精神源於在有限時空內作意志之年限發洩）；他替我們把自古至今各家的學說，各派的觀點，各個時代的側重，一一羅列，讓我們了解這個文學術語及其含義的演變。到了討論的結尾，作者甚至不

願自己提供一個超時空的簡要界說，以免囿於一己之見，以免歪曲事實真相。這的確是非常具備「學者精神」的作風。批評家討論文學，經常是超越時空的，經常是規範性的（Prescriptive）。文學學者論述文學，則經常是歷史考證的，經常是描述性的（descriptive）。兩者都各有長短；這部叢刊是後者治學的一個好例證。

數月之前，一位文學學者從歐洲返臺省親，被邀請在臺大與淡江做了五場的演講與座談。一次座談中我請教他對悲劇的看法，能否下一個定義。他說他不願意下定義，他說他寧可解說這種文學類型的歷史演變。在座的人也許感覺幾分失望，因為我們都想帶回去一個能够裝在胡桃核裏的定義，這樣可以留存記憶，隨時拿來衡量各代各國的悲劇。然而，這位學者的處心的忠誠的；因為任何定義皆不免截長補短，未能盡恰事實之真相。一位忠誠的學者便只願就事論事，考查歷史上的現象；他不願意把現象歸納而後抽譯出一個結論；因為抽譯便離開了事實。「西洋文學術語叢刊」便是在這種精神中寫成的：它把事實與現象陳列在讀者之前，讓讀者在各家各派之間，作自由之探討與冒險；而不是以大主教的權威，提示三兩句格言，讓你帶回去身體力行。

然而，抽譯結論，形成定義，却是人類的求知衝動之一。有了定義，你似乎把握了超越時空的真諦，似乎把握了超越歷史幻變的法則；你有一種永恒感，有一種已得三昧真火的欣喜（如：悲劇源於有限時空與無限意志之衝突）。當你持執法則或定義去測量實際劇本，你的定義够好，也許能恰合十之七、八；定義不够好，也許只能恰合十之三、四。然而，一個

定義應該是無往不利的，應該有百分之百的恰合才對。於是，事實與定義之間總永遠存在着一段距離，完全符合實不可能。這裏便慫生出文學術語的許多困擾，許多爭論。無論任何定義，總有若干事實為基礎；無論任何定義，也都留下若干事實無法概括。以致任何人提出一個定義，總有人可以鼓動相反的事實予以破證！所以，自古至今的文學天地裏，爆發出多少爭論的星火！時至今日，對於最普通的「意象語」(image)一辭，各家仍有不同的說法。有人說意象語僅指有意象意味之名詞，有人說凡有意象意味之形容詞、動詞等亦應包括在內。所以，許多年輕的文學朋友面對紛紜的衆說，了無權威見地可依，頗以為苦；其實這是文學界千古以來的「正常現象」。這種現象也正能使文學界保持為一個開放的區域，讓每一代每一個敏銳的心靈，在相互摩擦的光熱之中，獨立而自由地發抒所見與所識。

然而，衆說紛紜造成的困擾，依然是一個困擾。人們總是欲求自紛紜至統一（雖然，過後也許又希望自統一至紛紜）。因此，我們只有兩向探求，一方面談談定義，一方面考察事實。當然，也只有這兩種努力同時發動，才能比較定義與真相，使定義更趨概括，使事實更趨連貫。（這便是我個人一方面喜歡下定義，一方面也樂於推介這類書籍的理由。）

西洋文學各種術語，雖則難有明確完整的定義，然而它像盞盞點亮的燈，都有自己熾熱的中心——雖然外圍光芒進入幽冥難分的區域。我們固然無法用簡略的辭句，把悲劇或喜劇的性質，全部概括進去；我們却可依憑悲劇或喜劇的必要條件——那個熾熱的中心——而判斷，那個劇本是或不是悲劇或喜劇。同樣的，我們可以辨明什麼是自然主義的文學，什麼不

是；什麼是象徵主義，什麼不是；什麼是寫實主義的文學，什麼不是；甚至判明在「是」與「不是」之間各種層次的作品。這便是說，文學術語的含義與應用，仍有其基本上的統一性，決非可以信口雌黃顛倒黑白。見地之自由發抒乃是在共同基礎之上，從事高階層談論時，方可坦誠交換之信息。這些基礎性質或必要條件，乃是借着歷史觀察從各時代現象所獲的共同性質。這一套「西洋文學術語叢刊」，在確認各個術語的基本含義，都提供了確切的資料，這些確切的基礎知識，可以使我們的文學談論，不致發生根本上的誤解與歧見，產生各是其是的混亂局面。

中國的文學批評向來就不發達，在自由中國的文壇，嚴肅的批評活動，也是近五、六年來的事。大家在閱讀文學時，缺乏反省的能力；這種現象容許與風尚有關，但其中原因之一，不能不歸罪於文學批評觀念與方法之缺乏。在文學觀念之中，一方面由於知識貧乏，一方面由於了解之含糊，於是掛在嘴邊的幾個寡少的名詞術語，各人有各人不同的解說，甚至根本缺乏正確了解，只是當作招牌虛幌一陣而已。（年前中央日報副刊的一位飽學之女教授，把 irony「她譯為「愛朗尼」，我們譯為「反諷」，為叢刊之一冊」誤解為「機智語」，其實 irony 不一定機智幽默，反而常常是痛苦的，如「悲劇之反諷」。「反諷」最簡單的解釋是「事與願違」。）再不然，有人走反術語路線，認為談文學用術語，只是「學院派」（我不知道「學院派」有什麼值得羞辱處！）只是掉書袋子。其實談論文學不用術語，等於點名而不呼喚姓名，而只說那個穿黃衣服的傢伙，或者坐在窗口的那一位。這樣多不精確！任何

學術有高度發展時，必定出現術語；術語之累積，也是促使學術繼續作高度發展。蓋術語之目的乃對某些性質，作精確命名之企圖也。當然，文學術語無法精確完整，一如科學術語；然而它們相對的精確度，亦是文學討論之所必需。我個人認為這套叢書正能部份補足今日我國文學界之缺憾。

這套書的翻譯諸君子，都是臺大及淡江的助教、研究生、與講師，中英文程度都不錯。他們譯好之後，我自己全部審閱修正過。其中有兩本的譯文不令我滿意，另外找人重譯（稿費給了重譯者，在此我只能向原譯者致歉意。）另一本的原譯出自一位太太之手，我退回請她的高明丈夫全部改譯一通。如今這二十部稿子，大致而言，在「信」與「達」兩字上，堪可告慰；而其中少數幾本，已是甚為雅順的讀物了。對於這些年輕人，我是心懷欣喜與信心。去年暑假我去日本，已經看見這套書的日文譯本。日本人的譯事真快（但據說不一定精）。在我們種種條件比較困難的情況中，中文本能於後一年問世，而較原版之印行只遲一年半左右，就國內的譯界而言，不能不算相當快捷的了。我期望這一套書和我已做及要做的譯述工作，能為國內的文壇提供若干可靠的參閱資料，從而刺激一些活動與成就。

顏元叔

中華民國六十二年五月
於國立臺灣大學

序

言

六

原編序

本書是文學批評常見術語叢書中的一冊。在這套叢書中，每冊均只提出一二術語加以研究。但本叢書之目的迥異於一般文學詞典，後者只是應學生所需，言簡意賅止於定義。但有些術語爲求學生通盤了解，並不能一言兩語說清楚，且其定義有尙待商榷者，本叢書卽爲此討論而設。

部分術語涉及文學潮流（如浪漫主義，美學主義等），有些則有關文學類型（如喜劇，史詩等），另外還有牽涉語意技巧者（如反諷，巧喻等）。因其研究主題雜然柏列，故不能強以統一的面目。每一作者以其研究重點爲主體，再參用其他文學作品，闡明要點，以收紅花綠葉之致。每書後皆列有參考書目，俾能助益學生從事研究工作。

約翰·D·姜普

先生，她念了傳奇故事，便以為有志氣的女子對待情人應像待狗一般。因此，她起先是說我騎得太快，累她嬌喘。等我慢下來，她則一越而過，又抱怨我在邁牛步。我受不了這種待遇，因此一怒之下，快馬加鞭揚長而去，直到看不見她才停止。那條路兩旁樹叢夾道沒有岔路，因此不怕她迷路。我想她大概馬上可跟上來，也不擔心。等她跟到了，老天，我發現她已委屈得涕泗縱橫。

（姜生博士和未婚妻在婚禮當天早上上教堂一路上情形。巴思維記錄。）

愛麗絲打開門，發現一個比鼠洞大不了多少的小洞，接着條通道。她蹲下從洞口張望過去，看見通道盡頭是個她所見過最可愛的花園。她多希望能脫離那個黑漆漆的大廳，到那頭花園徜徉去，在花叢中散步，享受清涼的泉水。然而洞太小，她連頭也伸不進。「就是我的頭能過去，」愛麗絲想道，「肩膀還是過不去。啊！真希望能縮得像望遠鏡那樣！我想一定能，只要我知道怎麼開始。」因為你看，這麼多稀奇古怪的事都發生了，愛麗絲開始相信天下沒有什麼不可能的事。

（雷維斯·卡爾羅之「愛麗絲漫遊記」第一章）

情節佈局

(Plot)

第一章	情節佈局：基本問題	一
第二章	情節佈局與模倣	六
第三章	取代情節佈局的奮鬥：塑造與時間	三四
第四章	實際佈局	五九

情
節
佈
局

情節佈局

Elizabeth Dipple 著
林 怡 俐 譯

(Plot)

第一章 情節佈局：基本問題

「情節佈局」(Plot)在文學名辭中之地位並不重要。自從以人爲中心的浪漫思想澎湃而至，人們顯然認爲寫作不必有情節佈局，因此「情節佈局」一詞也漸漸不流行：從事創作的藝術家爲自己發掘各種不同的隱喻，例如由靈感的神風奏出風鳴七絃琴的隱喻來取代「情節佈局」，所以他們的情節安排也就沒有所謂開頭、中腰、結尾的格式限制了。Tristram Shandy 的作者史東恩 (Laurence Sterne) 以其特有的坦率態度表明一個敘述者的自由說：「我必須請求霍雷斯 (Horace) 先生諒解，因爲當我從事寫作時，將不遵循他的規則，也不依照人們所定的任何原則。」從十八世紀至今，情節佈局與「規則」一直很容易被聯想在一起，那些規則最初是亞里斯多德從希臘戲劇和史詩裡推演而來的。本來這些規則頗具有伸縮性，但經過十五世紀末期一直到十七世紀，亞里斯多德、霍雷斯、柏拉圖的批評理論在義大利遭到嚴格地「縮窄」，在法國、英國尤甚。

追根究底，這就是所謂「縮窄的問題」(problem of reduction)。儘管亞里斯多德所

用的希臘名詞具有高度聲响效果，但是他的文體鬆散，用字亦只限於狹窄的字面意義，這種作法實在是吃力不討好的。義大利理論家自信能擴充亞里斯多德的情節佈局的「規則」，但事實上却反而縮窄了它。我們是不幸的受害者，因為我們只能透過這些理論傳遞者去瞭解亞里斯多德和霍雷斯。羅比葛立耶（Alain Robbe-Grillet）提供一個健全而合實際的解毒劑來對付這些權威性的理論——包括所有古典的、文藝復興時代的、和現代的理論。他說藝術作品不需要遷就傳統規定的格式，而應當追尋其特有的格式和新奇。我們必須注意，這並不意味著文學（指小說）不應有情節佈局，而只是說每個作品必須找尋其特有的藍圖依據。

當我們考慮到情節佈局的「縮窄」時，也可以發現其他一些比較不重要的原因。情節佈局反映出一種機械式的概念，因為它類似圖表、藍圖和其他最陳腐乏味的規格；不論是股票市場的統計分析或聖經「創世紀」中上帝在六天內創造萬物的記載，我們都可以將之繪成圖表，而呈現出有規則的計劃，使人獲得表面上的瞭解。顯然這種對情節佈局的看法，不一定具有文學的、道德的或象徵的價值；再從藝術觀點來說，它也無法令人滿意。這種看法包含非文學的成份，與文學的神秘性有所抵觸，並且蓄意把文學轉換為數學圖表。舉個最簡單的例子，在一個神秘的謀殺故事裡，每件事情和資料都好比一個智力測驗，非到最後關頭不會水落石出。換句話說，我們讀神秘的謀殺故事，不把它看成文學的創作行為，而當成一種衡量自己的智商測驗。但是這樣做是絕對不夠的，文學術語的內涵必然有甚於這一層者。

關於情節佈局，還有一點基本問題：讀者的心理好比小孩，興趣之所在是情節，即整個

故事與細節的發展，所以衆人熟知的神話故事，其格式開始時便是「從前……」結尾是「他們從此快樂地過一輩子。」人長大後，不得不放棄幼稚的觀念，這種行爲上的轉變非文學歷史所能追溯。我們唯有將這個已被縮窄的辭語再度擴充，才能明白爲什麼我們會放棄以往的看法。首先我們應該回溯到亞里斯多德 *mythos* 和 *praxis* 一詞之間的共鳴，(*mythos* 通常可直譯爲「情節佈局」，*praxis* 則譯爲「行爲」，兩者常被混用，或被認爲近乎同義)，以及這兩字如何被帶進整個文學體系，使作家、批評家瞭解它是一種推動力、一種行爲活動的時間層次。

基本上說，「情節佈局」這一辭，如果包含文學類型中所有的行爲，則具有多層意義。換言之，它不僅限於佈景或故事，至少在詩及心理分析派小說中，它對於思想或心靈的活動多多少少總可做些報導。如果我們給予這個名詞應有定義——即「情節佈局」(*mythos*) 加上「行爲」(*Praxis*)，那麼它本身就同時具有一種外在與內在的行爲了：它是構成藝術中時間進行的關係或層次的主要因素。亞里斯多德所提出的悲劇之六個要素：情節佈局、人物、字彙、思想、視覺效果、歌唱——是頗有見地的，絕不是一時的衝動之言。六者之中以情節佈局爲最重要，因爲一個人快樂與否，決定於他的行爲和生活方針。佛爾斯特 (E. M. Forster 在「小說面面觀」(*Aspect of the Novel*) 一書裡却除去情節佈局這個要素，並且委婉指出亞里斯多德的觀點是全然錯誤的。他接著又說，凡是繼承小說傳統的人都會知道：啓發小說的動力是人物而非情節佈局——至少就小說這個類型而言是如此。他提出了一個假設

說：讀者所看到的是「行爲活動中」的人物；我們透過經驗、思想、而進入新的成長過程與新的姿態。行爲必須經由小說家的部署，如此讀者才能瞭解小說家所做的種種計劃與安排。

詹姆斯（Henry James）比佛爾斯特更具概括性的直覺，他指出情節佈局與人物（角色）可以彼此交換：

人物不是事件的決定者，又是甚麼呢？
事件不是人物的說明，又是甚麼呢？

圖畫或小說中那一個沒有人物？

那麼，我們還尋找些什麼呢？我們所發現的又是什麼？那是一樁事件——一個婦人站立著，手輕置桌上，以某種眼神注視著你。如果這不算是一個情節，那麼，它是甚麼就難說了。同時，它是一個人物的表徵，如果你認為看不出甚麼（指其中的人物，當然你是看不見什麼），這也就是爲什麼藝術家有充分的理由認定他看見了甚麼，而企圖將它呈現在你眼前……。

就我所瞭解，小說的類別只有「有生命的」和「無生命的」兩種。

（The Art of Fiction P. 405）