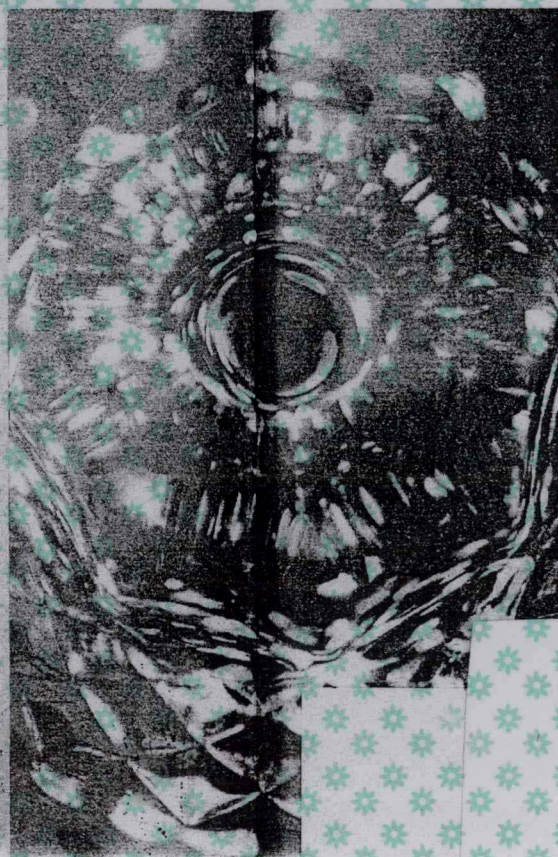


讲故事的奥秘

——文学叙述论



傅修延 著

百花洲文艺出版

1944

1944



讲故事的奥秘

——文学叙述论



傅修延 著

百花洲文艺出版

目录

第一章 叙述：虚构的艺术	6
第一节 虚构——叙述的本质	8
第二节 虚构——叙述的内容	10
第三节 虚构——叙述的魅力	13
第四节 叙述涉及的种种问题与本书的讨论	16
第二章 叙述中的世界	21
第一节 叙述——营造“虚构的世界”	22
1. 一个“可能的世界”	23
2. 边界	25
3. 规模	28
4. 维度与密度	31
第二节 叙述的挑战——通往“不可能的世界”	37
1. “可能的世界”及其系统	38
2. 叙述的挑战——“神奇的世界”	40
3. 挑战加剧——“荒诞的世界”	43
4. 挑战的极限——“悖谬的世界”	45

5. 维护挑战的成果	48
第三节 “虚构的世界”与真实的世界	51
1. 叙述使我们还拥有另一个世界	51
2. 我们不止生活在一个世界中	53
3. “虚构的世界”对真实世界的冲击	57
4. 真实世界对“虚构的世界”的规范	59
第三章 叙述语法	64
第一节 表层叙述结构	66
1. 事件——探索的起点	66
2. 事件的组织方式与表层叙述结构的提取	70
3. 完善中的叙述语法	73
4. 从深层叙述结构到表层叙述结构	81
第二节 深层叙述结构	86
1. 释义：火山深处的地层结构	86
2. 如何提取深层叙述结构	88
3. 具体的操作与验证	89
第四章 叙述动力与章法	94
第一节 叙述动力	94
1. 动力源泉	95
2. 动力的形成与传递	96
3. 动力的减弱与消失	99
4. 动力的运用	100
第二节 叙述章法	103
1. 叙述章法的构成	104
2. 叙述章法的整体结构	106
3. 一种较理想的叙述章法——“蟠蛇章法”	109

4. 整一性——叙述章法的美学标准	115
第五章 叙述与时间	117
第一节 叙述速度与叙述节奏	118
1. 困难与对策	118
2. 叙述速度的确定	119
3. 叙述节奏的确定	124
4. 叙述特征的提取	127
第二节 叙述频率与叙述次序	129
1. 叙述频率的确定	130
2. 叙述次序的确定	135
3. 叙述类型的全貌	141
第三节 叙述对时间的挑战	144
1. 挑战之一——事先叙述	145
2. 挑战之二——“魔方式”叙述	147
3. 挑战之三——并进叙述	149
4. 挑战之四——仿真叙述	152
5. 挑战富于意义，规律不可打破	154
第六章 叙述中的标示	157
第一节 题目标示	158
1. 哪些属于题目标示	158
2. 题目标示的构成	160
3. 标示题旨的途径	162
4. 壶中之谜费疑猜	167
5. 书名隽永启遐思	170
第二节 人物标示	172
1. 外显标示	172

2. 暗含标示.....	174
3. 隐性标示.....	181

第七章 叙述与观察..... 186

第一节 也谈观察角..... 186

1. 正名与定位.....	187
2. 观察角的类型.....	190
3. 观察角的切换与推移.....	195
4. 观察层次.....	198

第二节 观察角影响下的叙述..... 201

1. 认知:无所不知与有所不知.....	202
2. 情感:无动于衷与有动于衷.....	203
3. 价值取向之一:无所顾忌与有所顾忌.....	206
4. 价值取向之二:“隐匿”与“多声”.....	209
5. 观察主体的变化多端与叙述的摇曳多姿.....	211
6. 如果观察者与叙述者分离.....	214

第八章 叙述中的人物—— 虚构的生灵..... 216

第一节 叙述中人物的生成..... 217

1. 人物的生成有赖于人格特征的激发.....	217
2. 人格特征的具体“读出”.....	220
3. 人格特征的消长与结构方式.....	224
4. 专名的暗示与粘结.....	226
5. 关于文学叙述的“可读解性”.....	228

第二节 人物的测量与分类..... 230

1. 测量人物的尺度.....	230
2. 人物分类种种.....	235

3. “人有人用处”.....	239
-----------------	-----

第九章 叙述中的复调..... 242

第一节 隐含的叙述..... 243

1. “声音”与媒介.....	244
2. 影子与回旋.....	247
3. “喧哗”与“骚动”.....	251

第二节 移位的叙述..... 255

1. “移位”之一——在真实的世界与“虚构的世界”之间.....	256
2. “移位”之二——在不同的“虚构的世界”之间.....	260
3. “移位”之三——后设性叙述.....	264

第十章 叙述与数的关系..... 269

第一节 “岂其所以美者,不可以数取欤?..... 270

第二节 “数始于一,终于十,成于三”..... 273

第三节 “道生一,一生二,二生三,三生万物”... 276

第四节 “不懂数学者止步”..... 279

后记 叙述——人类永恒的需要..... 283

第一章 叙述：虚构的艺术

叙

述是人类与生俱来的一种行为或本领。远古的岩洞里，在火堆的照耀下，在洞外野兽的嗥叫声中，人们便是靠讲述故事度过那漫漫长夜。从那以后，由于需要，人群中总有人充当故事讲述人的角色。世界上的人也就分成了两种：讲故事的与听故事的。再往后，随着人类文明程度的提高，人们对故事的主要消费方式由“听”转向“读”，于是用笔来“讲述”故事的作家大量出现。今天，由于声光化电技术的发达，录像、电视、电影等占据了人们相当多的业余时间，对故事的消费看来又有转向以“看”为主的趋势。不过，这并不意味着作家或叙事作品行将退出历史舞台，电影或电视剧须有剧本，它们本身便是由作家改编或直接创作的叙事作品。由此可以看出，迄今为止有相当长的历史时期，叙事作品在人类的艺术消费中发挥着重要作用。

本书所讨论的叙述即存在于包括小说、剧本、叙事诗等在内的叙事作品中。我们所说的叙

述实际上是“文学叙述”的简称。广义的“叙述”非作家、说书人等所能专美，作曲家用音乐、画家用色彩、哑剧演员用动作来“叙述”，新闻记者、历史学家、经济学家也在用不同的手段“叙述”，大凡带有传播性质的工作，都有一定的“叙述”意味。可以将广义的“叙述”定义为一种通讯交流，在这种通讯交流中，“传送者”通过某种媒介向“接受者”传送信息。而在我们讨论的叙述中，媒介表现为语言文字，信息表现为一系列带有虚构成分的事件。这样，它就与其它叙述划清了界限，例如，它与哑剧中的叙述相比是媒介不同，与新闻报道中的叙述相比是信息不同。

叙述本来是一种无形的存在，读者只有通过文本才能接触到它。文本是叙述的语言文字记录，叙述在读者对文本的阅读中获得再现。感受到叙述后，读者进一步获知它所传达的故事。故事当然是上述那一系列带有虚构成分的事件的集合体，但这种集合是带有整理性质的，也就是说，读者若在心目中将这些事件按时间进程或逻辑关系安排整齐（不一定所有的读者都能这么做或做得好），那么它们便成了故事。之所以要提到整理安排，是因为叙述有时故意不按故事的自然秩序来安排事件的出现位置，例如白居易《琵琶行》叙述的第一个事件——“浔阳江头夜送客”，就发生在故事中许多事件（白司马贬谪江州与琵琶女沦落天涯等）之后。所以，本书使用的“故事”概念与一般的“故事”有些不同。然而，不坚持故事的上述涵义，就无法将它从叙述、文本、故事这三位一体的紧紧拥抱中解脱出来，讨论也无法深入。以上我们是从接受的角度来看这三要素的，倘若反过来从生产方向看，我们就会看到一个反方向的过程：没有故事就不会有叙述，没有叙述也就不会有文本。

叙述、文本与故事三者相辅相成的关系，并不意味着叙述与后二者在我们的讨论中处于平等位置。媒介和信息使通讯变为有形、有内容的存在，倘若只注意那“形”或“内容”，反而会忽略了存在着的通讯本身。叙述作为一个极其重要的艺术对象，长期以来竟从我

们的视野中滑出去了,究其原因,也许就是由于我们拎起鱼钩忘了鱼。所以,建立文本与故事这两个概念,目的是为了更好地把握住叙述;将三者等量齐观,反而会使我们偏离主要目标。

③ 以上是从通讯角度对叙述进行类比式的描述,或者是根据叙述与文本、故事的关系来进行对叙述的观察。这些固然能使我们观察到叙述的一些特点,但它们都还是外部的、表面的东西。要想对叙述本身有更多的了解,我们必须进行更深入的讨论。

第一节 虚构——叙述的本质

广义的叙述不是人类独有的行为,蜜蜂、蚂蚁等都发展了自己的“叙述”语言,以其向同类传递信息。然而文学叙述只会发生在人类之间,这是因为人类具有虚构和接受虚构这一非凡的天赋。人类对自己拥有的不如对自己没有的那么敏感,因此,不妨设想一下,假如从其它星球来了一批没有这种天赋的客人(他们在自己的星球上没有这种天赋也生活得很好),他们将会极大地惊讶于人类的这种天赋。这些外太空的“葛擂硬”^①不能理解人类何以会捧着书本又哭又笑,何以会将大量时间与精力花费在那些并不真正存在的东西上面,当然他们更不理解,居然有人会为了那子虚乌有的故事自杀自亡。他们的惊讶其实应该成为我们的惊讶,我们应该从“见多不怪”的麻木中惊醒,认真思考一下我们这种天赋从何而来。

往昔的一切不可追寻,幸而“儿童是成人的父亲”(华兹华斯

语),那些在街角空地上嬉戏着的孩子们,用他们的游戏和规则向我们提供着活化石般的证据。我们都玩过“过家家”、“老鹰抓小鸡”之类的游戏,在游戏中,树桩成了“桌子”,泥块成了“饼干”,而同龄的伙伴变成了向孩子们分发食物的“爸爸”、“妈妈”;我们一会儿成了“老鹰”,扑搦着翅膀冲向“小鸡”,一会儿又成了“小鸡”,畏畏缩缩地躲藏在“母鸡”身后。这一切在我们说来十分自然,其实这些正在诱发、培养和锻炼我们的虚构能力以及对虚构行为的接受能力。既然我们小时候能把泥块当成“饼干”,长大后我们就会不费力地欣赏舞台上的表演。这种能力的关键是“明知是假,权且当真”,一方面我们知道泥块不是饼干,我们不是老鹰,另一方面又将泥块想象成饼干,将自己想象成老鹰,这样我们就能享受虚构带来的种种快乐与满足。

虚构的游戏并不限于“过家家”,也不只是发生在孩子们当中。成年人也有虚构的游戏,古老岩洞中的壁画,祭祀或庆典活动中的歌舞(在一些原始民族中仍有保留),体现出了更强大的虚构才能:几根简单的线条就代表了一只鹿,几声吼叫几个动作就表示了一场狩猎活动。在这些游戏中已经出现了“叙述”的因素,因为它们传播了某种信息(壁画上三只鹿可能表示着游戏者当天的收获)。而真正的文学叙述——不管是用笔还是用口讲述故事,则更是一种虚构的游戏,这里使用的媒介(语言文字)更为抽象。如果说泥块与饼干之间尚且有明显的类似之处,那么语言文字与故事内容之间就全无这种直观的联系。故事讲述人每说出一个名词,我们立刻就在脑海里虚构出相应的对象;故事讲述人每使用一个动词,我们就在虚空中描画出活动的场面。所以我们认为叙述的本质是虚构,在这方面叙述活动和其它虚构的游戏没有不同。当我们听人讲故事时,我们实际上开始了另一种形式的“过家家”,我们同样是假设了一场并不存在的存在。每当“从前,有一个……”的声音响起时,我们的虚构的天赋就被立刻唤醒,我们就会变得像当年一样,小伙

① 狄更斯《艰难时世》中人物,只知道事实,像害怕瘟疫一样害怕虚构与幻想。

伴递过来一块泥巴，我们会啧啧有声地“吃”着并赞叹着“饼干”的滋味。

与其它虚构的游戏相比，叙述要求游戏者有更强的虚构能力，表面看来这不是好事，因为游戏的难度增大了。然而要注意一个事实，叙述使用的媒介就是我们无时不在使用的语言文字，我们很容易适应使用这种媒介的游戏；而且，我们的虚构能力总是会随着我们的语言能力不断提高，因为从思维角度看这两者几乎是一回事。更重要的一个事实是，语言文字是最经济最便捷最富于表现力的通讯媒介，故事讲述人几乎不用挪腿动胳膊，仅凭动动嘴皮就能令听众“精骛八极，神游万仞”，令满室风生雷动，柳暗花明。因此，叙述比其它虚构的游戏更能够驰骋我们的想象，更容易传达时空幅度广阔的信息。这两个事实有助于解释为什么叙述会成为最受人欢迎的虚构的游戏，从儿童身上也可以观察到，尽管多数人都曾一度着迷于绘画或歌舞表演，但到头来还是讲故事在各种游戏方式中占了上风。

第二节 虚构——叙述的内容

叙述的实质是虚构，叙述的内容也是虚构。前一个虚构意义偏近“假装”、“装假”(make believe)，后一个虚构与真实相对(fiction)，两者之间有微妙的区别。前已提到，叙述是带有虚构成分的事件的载体，不如此定义，文学叙述就与其它叙述划不清楚界限。不过，我们在作深入讨论时不能再挥舞“定义”这面权威的大旗，而应该想一想为什么文学叙述中的事件必然带有虚构的成分。

岩洞中的古人在讲故事时不会有什么特别的考虑或顾忌，他们不会有“文学叙述”这个概念，更不可能受到定义的束缚。他们的任务是娱悦听众，用他们讲述的一系列事件攫住听众，使其忘记浑身的疲劳与洞外的狼嗥。从听众那儿领来任务的同时也领来了权利，这就是处理事件的自由。在想象力还未充分发展起来时，他们讲述的事件只能是真实的世界的一部分，在场的人知道这些事件甚至可能参加过这些事件。正因为如此，故事讲述人就更加有权和有必要在事件的处理上做文章：为了防止听众腻味，他们需要删去一些不那么动听的事件，为了让听众感到新鲜，他们不得不补充一些生动具体的细节。故事讲述人可能见过、听说过这些细节，但也可能是根据情理推断出这些细节。所谓虚构的成分，即在这种情况下属入事件中，听众只要觉得听起来像那么回事，也会挺乐意地默许这种虚构行为。久而久之，故事讲述人又不会满足仅仅是细节方面的虚构，他们会一步步扩大自己的权利，直到主要事件也可以虚构。听众到后来已不可能阻止这种对当初授予的权力的“滥用”，相反，他们认可了这种虚构的权利，因为他们自身日益膨胀的对新鲜故事的消费欲望，促成着这种认可。所以，在叙述的发展过程中，虚构事件必然逐渐地成为叙述的主要内容。故事的讲述发展成一门艺术(叙事文学)，故事“讲述”人逐渐有了固定的职业(说书人、作家)，都和事件从真实转向虚构有关。过去的故事讲述人不能不承担讲述历史的任务，等到叙述成了一门艺术，他们就把这使命让给了别人。

再则，由于认识水平的低下，岩洞中的故事讲述人实际上也不大分得清真实与虚构，有时他们自以为是在进行真实的叙述，在我们看来却是不折不扣的虚构。远古的世界天幕低垂，神人莫辨，人们不但讲述着神话故事，他们自己就生活在神话世界里。先民们把神话当作部落的历史来讲述，他们坚信神与神的故事的存在，因此他们迷茫的眼睛在日月星辰、山川林泽中都看到了神的身影。神话

时代的思维方式对后世的影响深远博大,人类虚构的天赋也许就萌发于此。既然对神话故事的叙述可以虚构,对非神话故事的叙述也就难免不带有虚构,从讲述神话中发展起来的虚构事件的能力,迟早要被运用于讲述神话之外的事件。

有一件趣事很能够说明叙述与虚构的不解之缘。迈西尔·埃利亚德在《口头文学》这篇文章中提到,一位罗马尼亚的民俗学者偶然在民间发现了一个未曾与闻的动人传说,说的是一个小伙子在结婚前几天被吃醋的山林仙女(我们的称呼是“山鬼”)推下悬崖,尸体被牧羊人找到带回村子,未过门的新娘唱着哀伤的挽歌在村口迎接他们。民俗学者略一调查,发现传说的后面是件真事,它并不像讲述人宣称的那样发生在遥远的过去,而是发生在不远的40年前,更有意思的是那“新娘”居然还在人世。“新娘”告诉民俗学者,她那冤家是因不慎从山上掉下,几个邻居听到他的呼救声把他运回村子,后来他死在亲人的怀抱中。民俗学者将这第一手资料告诉传说的讲述人,可是他们全都说那“新娘”因悲伤过度而忘记了当年之事,村民们也都认为传说是真而“新娘”的说法是假。民俗学者遇到的这件事,再生动不过地证明了叙述中事件由真实向虚构演进的必然趋势。短短40年时间,一个真实的事件就被叙述得面目全非,一事实就被提升成了神话。难怪古人会声称神是他们的祖先或是邻居,难怪过去的故事讲述人会对所述事件那样言之凿凿。民俗学者的调查会使传说的讲述人扫兴一阵子,但他离去后传说还将继续流传,等到那碍事的“新娘”撒手人间,讲述人的虚构行为会更无忌惮。据此可以推论,在许多源于民间的故事(包括神话、传说等)后面,往往有真实的事件存在,由于年代太久和虚构成分太多,我们已无法辨认出它们的“原生形态”。

第三节 虚构——叙述的魅力

叙述之所以成为一门艺术,仍与虚构有很大关系。

所有的艺术都诉诸于美。前面已经提到,作为一种虚构的游戏,叙述给我们提供了一种比“过家家”更为引人入胜的愉悦;叙述中那些虚构的事件,不断地刺激和满足着我们的贪新好奇之心。这些都是美感,不过,叙述倘若只带来这些美感,那么它将永远只是一种游戏或低级的艺术。叙述散发出的美感表现在许多方面:叙述的语言可以有美感,叙述的速度、节奏(不是说话的速度、节奏,详后)可以有美感,叙述的章法(即通常理解的布局谋篇,详后)更不可缺少美感。然而,叙述中最最要紧的是故事的美感,叙述就是讲述故事,故事本身若无美感,其它一切都是枉然。决定故事美感的是虚构,说的更清楚一些,是故事讲述人对虚构行为的自觉驾驭。

前面讨论了叙述中事件由真实向虚构的必然演进,我们有没有想过,这种演进是否永无止境?这种演进实际上是故事讲述人对故事的修改完善,是从美学角度对事件进行艺术化的处理。生活中的事实不会按照美学原则发生,前述那位“新郎”从山上失足掉下就太缺乏诗意,所以在传说中必须增加一位嫉妒的山林仙女,“新娘”也必须唱起挽歌,走到村口迎接情郎的尸体。不如此添加虚构的成分,这件事就传述不了40年。然而,虚构成分的添加到一定限度又会自动停止,故事的形态到了某个“临界点”就会趋于稳定。许多民间故事在千百年前就已有了稳定的形态,从那以后到今天,无数讲述人的口口相传并未使它们有多大改变。故事形态的稳定表

明它已接近完美,其中事件的设置人物的安排等相当符合听众的审美要求,故事讲述人在此情况下不敢再往其中注入新的成分,因为这虽能带来新鲜感,却难免不损失已有的优美成分。我们此处无暇讨论什么是最佳的故事形态,但可以肯定,它一定能唤起最深沉最微妙或最明朗的美感,最适合讲述最宜于传播最易于记忆最令人印象深刻久久难忘,当然也最能经受故事讲述人的反复折腾。

“白蛇传”故事形态的演变似能说明上面的论点。白蛇最早出现在南宋的话本小说《西湖三塔记》里,那时候的白娘子面目颇为狰狞,两次三番要吃美少年的心肝。在明末的话本小说《白娘子永镇雷峰塔》里,白蛇与美少年往来的目的已从吃人变为爱情,不过她偶尔也会露出蛇的真貌,以此威逼对方就范:“若有外心,教你满城皆为血水!”到了清朝乾隆年间的戏曲《雷峰塔传奇》,白娘子身上的妖氛已相当淡薄,她对许仙一往情深,舍身相救,唯对法海之流才动用蛇精手段奋起反抗。从那以后的两百多年,“白蛇传”故事没有什么变化,我们每个人心目中的“白蛇传”故事都是这个“型号”。故事的定型说明它已具备最理想的美学形态,白娘子身上还保留了一点蛇味,以维持美女蛇故事的神奇性,而后来注入进来的大量人情味(由盗仙草、水漫金山、断桥相会等事件产生),使这个故事获得足以激发悲悯、惋惜、同情、赞美等情感的悲剧品格。“白蛇传”故事是我国四大民间传说之一,它的魅力的获得,与其中虚构事件的增删大有关系;同时,也应感谢我们的前辈——两百多年来各种各样的故事讲述人,正是由于他们天才地停止了对这个故事的虚构加工,才使它的魅力得以长存永驻。

如果不是从中国而是从世界范围观察“白蛇传”故事形态的演变,那么上述论点会得到更加有力的支持。白蛇的老家在印度,印

度的 Lamia 故事兵分两路,一路传入中国,一路传入西欧。^①不可思议的是,尽管 Lamia 故事在完全隔绝的情况下在两地传播,它们经过种种脱落变形,最后又都复位成几乎一致的形态。在西欧传播的 Lamia 故事在英国浪漫主义诗人济慈那儿获得定型,济慈的叙事长诗《拉米亚》与我们的“白蛇传”故事何其相似乃尔:同是美女蛇主动追求爱情,同是男方的保护人出来横加干涉,最后同是蛇精现形,情人离散。在事件的相似后面是故事讲述人情感倾向的相似,济慈同样是哀蛇精之不幸,怒男方之不争,恨保护人之多事。可以说《拉米亚》给读者的美感,与《白蛇传》(戏曲)散场后观众心中的美感相同。不了解虚构在故事形态生成中的重要作用,我们怎么也解释不了这种近乎神秘的现象。

一条美女蛇在欧亚大陆上踟蹰,这条蛇牵出了人类心中共有共通的文学情愫。这真是东海西海诗理攸同,山南山北文心不隔!虚构是人类的天赋,叙述因之也是全民的事业和集体的游戏与艺术。叙述的美感形成过程是大众审美经验、趣味的集合过程,叙述的生产与传播更像链环一样把不同时空中的人民集合在一起。从某种意义上说,东西方民族都是这条美女蛇的“亲族”,这条蛇爬到哪里,就与哪里的民间传说“混血”,然而它的形态基本不变。在西方,这条蛇诱惑了一个希腊少年;在东方,这条蛇爱上了西湖边的美男子,并为他生下了孩子。令人忍俊不禁的是,这条蛇在江西被说成是张天师妹妹的女儿,在上海竟还有人自称是白素贞的后代,并能举出家谱为证。因此,可以稍为夸张一点地说,叙事作品的真正作者是人民大众,全民共享着叙述中创造性的欢乐。比较文学学者常常惊讶于各民族文学中相同的意象、原型、母题等太多,原因就在于叙述是一种集体的虚构艺术。一条小小的美女蛇,竟然奇迹

^① 参见本人《在美女蛇的故事后面——〈拉米亚〉与〈白蛇传〉》,《比较文学三百篇》,上海文艺出版社 1990 年版,第 701 至 705 页。

般地使东西方民族显现出共同的美感和共有的联系,使我们这个地球顿时变得像个村庄,无怪马克思和歌德会瞻望“世界文学”的日子到来。

第四节 叙述涉及的 种种问题与本书的讨论

以上对叙述之为虚构的艺术作了集中的讨论,本书其它各章将讨论叙述涉及的其它问题。

与叙述有关的问题可以提出许许多多,然而要而言之,这些问题都可以归纳成两个大问题:叙述是什么?怎样叙述?一般地说,理论家更关心前者,作家更关心后者。本书作为一本理论著作,当然要从回答前者入手,但是,本书对后者也给予几乎是同样的关注。这是本书一个相当重要的特色,这种做法来源于我们对国内外叙述理论研究中经验教训的总结。

我国是一个具有悠久叙述历史的文明古国。从《左传》、《史记》等古代典籍中可以看到,我们的古人很早就有自觉的“叙述”意识,并在“怎样叙述”这个问题上为后人作了若干精彩的示范。我国古代叙事作品常常展现出故事讲述人的叙事天才与娴熟技巧,这一点特别引起后世批评家的关注(从金圣叹、毛宗岗到现在的钱钟书都非常关心他们“怎样叙述”)。然而令人嗟叹的是,尽管金圣叹等评点派批评家在几百年前就大量讨论了叙述问题,我们的叙述理论研究迄今仍不够深入。我们目前还没有系统的、源于我们自己的叙述理论,这一点与我们作为一个“叙述”大国的地位极不相称。为什么会出现这种情况,根本原因在于我们只关心“怎样叙

述”而忽略了“叙述是什么”。不正面回答“叙述是什么”,不深入思考叙述之所以为叙述的许多根本性问题,就不能发展出有普遍意义的叙述理论,甚至也不能很好地回答“怎样叙述”这个实践性问题。无论是创作还是批评方面,都不会永远满足于感悟式的或经验归纳式的研究。

与此形成鲜明对照的是西方的叙述理论研究。西方叙事文学的成熟远较我们为晚,对叙述问题的讨论也只是从本世纪才正式开始,但是,他们的讨论从一开始就偏向于回答“叙述是什么”这个问题。1928年,俄国的弗拉基米尔·普罗普出版了他的《民间故事形态学》,这本书掀开了西方叙述理论研究的序幕,同时也奠定了这种研究直指叙述本体的基调。40年后,法国结构主义批评家对“叙述是什么”给予了更大的关注,他们对叙述中的种种“规则”、“法则”进行了大量的研究,叙述理论研究在他们那里也就上升为叙述学(叙述学曾经是法国结构主义批评的别名)。应该承认,西方的叙述理论研究或叙述学在解决“叙述是什么”上取得了丰硕的成果,由于设立的范畴比较客观,对类别与层次的划分相当严谨,他们对一些根本性的问题有非常深入的认识。然而,他们又忽视了“怎样叙述”这个问题。本来探讨“叙述是什么”,在相当大的意义上是为了回答“怎样叙述”,可是有两种原因使他们没有正视这个问题。第一是批评家的傲气。在当今这个“批评的世纪”,西方批评家已从作家的附庸发展成为与作家分庭抗礼甚至是睥睨文坛的重要角色,他们信奉文学批评的独立自足性,因而不屑于面向创作方面讨论“怎样叙述”。第二是职业的封闭性。西方从事文学批评的人大多是大学教师,大学的学术氛围强化了他们的理论思维,使他们对实践性问题更不感兴趣。而且,叙述学或叙述理论作为一门课程在大学里讲授,这种“自产自销”的封闭型循环也容易使人忘记教室外面的叙述实践。所以,西方的叙述理论研究又存在着一种严重的脱离实际的“务虚”倾向,人们在研究中不厌其深,结果形成了许

多大大超过了实际需要的“过剩”产品。一些探讨叙述问题的论著，实际上探讨的是叙述的哲学、叙述的符号学或叙述的语义学，读者在跟随着作者进行艰难的理论跋涉时常会自我纳闷：认识如此繁复微妙、缠绕不清的符号体系或语义生成过程等是否必要？除此之外，随着结构主义向后结构主义、解构主义思潮演变，某些人的注意力钻入了寻找叙述内在矛盾的牛角尖：叙述的媒介为语言，语言的多义、含混和不确定性必然导致叙述成为一种嗡嗡乱响的通讯！据此，对“叙述是什么”的回答就有可能变成“叙述是不知所云的通讯”，这种高明之极的玄谈至少在目前不是我们所需要的。

有鉴于中西两方面的得失，本书在讨论中不敢偏于一隅。这也就是说，为了兼顾两个问题，我们要在讨论中吸取两者之长。我们要像古代的评点派批评家那样，永远铭记自己是为阅读方面提供某种向导，为创作方面提供某种借鉴；同时，我们又不能忘记，只有像普罗普等人那样致力于思考叙述本身的“法则”，才能真正提供有深度的向导与借鉴。具体说来，我们将吸收西方叙述理论研究中的有益成分，特别是那些有利于深入开拓的范畴和概念，在此基础上进行不脱离创作实践的讨论。我们的讨论将力戒空疏，既有务实的风格与强烈的专业性色彩，又争取能与既有的概念体系相衔接。总之，本书希望能为批评方面提供一系列衡量叙述艺术的范畴、标准与方法，更希望能为创作方面，为形形色色的故事讲述人带来一点启迪，为提高我们这个民族的叙述艺术作一点贡献。

当然，“叙述是什么”和“怎样叙述”实际上是由许多更小的问题组成，具体的讨论主要是面向它们。对于别人已经讨论过并有详尽解答的问题，如“谁在叙述”（真正的作者？暗含的作者？叙述者？）、“向谁叙述”（叙述接受者？暗含的读者？真正的读者？）等等，本书将不正面涉及，以避掠美之嫌。对于那些与创作、批评距离较远的问题，以及一些过分琐细的问题，本书亦将付诸阙如，以便集中讨论我们认为较重要较有意义的问题。这样，本书的讨论安排便

是循着下列思路进行：

第一章（以上三部分）开宗明义，先行从总的方面提出对“叙述是什么”的认识——叙述是一种虚构的艺术，为后面的讨论定下基调与基础。

第二章讨论“叙述中产生的是一个什么样的世界”，以及与此有关的两个问题：“怎样构建这个世界”和“这个世界与真实的世界关系如何”。叙述中的世界是一个非常重要的问题，故尔放到一开始来讨论。

第三章讨论“叙述中事件是怎样组织（结构）起来的”，这个问题类似于语言学中的语法研究，故以“语法”名之并放在较前的地方讨论。

有语法问题就会有章法问题，与此邻近的还有动力问题，因此第四章讨论的是“叙述动力、叙述章法的构成及其运用”。

叙述是一种时间中的艺术，从第一章到第四章都未就此展开专门的讨论，因此第五章集中回答“叙述如何受时间的约束”以及“叙述如何利用与挣脱这种约束”。

叙述又是一种设置“标示”的艺术。航道上须有航标，叙述中也应设置种种“标示”，以免阅读成为无向导的瞎闯。第六章讨论“叙述中哪些成分属于标示”以及“如何设置不同的标示”。

第七章讨论人们已经讨论太多并且还在讨论的叙述角度问题。与别人不同的是，本书将叙述与观察（即通常所谓视角）作为一对有紧密联系的范畴来考虑，因此我们讨论的问题实际上成了“叙述中‘看’（观察）是怎样影响到‘说’（叙述）的”。

人物更是文艺学中永无休止的话题，不过，第八章讨论的是“叙述中人物如何生成”，这个话题追根寻源，直到指向“叙述为什么具有‘可读解性’”这个终极性问题。相信这种“旧调新弹”能引起读者一点兴趣。

第九章讨论叙述中的复调现象，试图说明“参与叙述的有哪些

第二章

叙述中的世界

因素”以及“这些因素是怎样介入叙述的”。像上面许多问题一样，这两个问题既关系着叙述的基本理论，又属于叙述技巧的探讨。

如果说第九章像看待音乐那样看待叙述，第十章则将叙述与数学挂起钩来，讨论“叙述如何与数学有关”这个问题。这并不意味着我们已从艺术向科学飘移，既然叙述中存在数量关系，那么讨论这个问题就是叙述理论研究的题中应有之义。将这一章放在全书最后，表明我们希望叙述理论研究能尽可能地走向精确。

最后有必要说明，既然是专门讨论叙述问题，本书涉及的一切都要从叙述角度给出定义划定归属，这里没有想当然的或不受检验的对象，更不允许有“此亦一是非，彼亦一是非”的模糊逻辑。因此，本书讨论中使用的概念术语，不管与既有的是否相同，都要从叙述角度考虑其内涵，希望读者对此保持一定的敏感。

文学叙述的定义虽然是传播带有虚构成分的事件，但这些事件不是发生在我们这个世界中，因此，叙述中的世界应该比事件本身更早提出来讨论。不管以何种形式讲述故事，故事讲述人总要向故事的接受者打开一扇门或窗，让他们窥见虚构事件发生其中的世界。故事讲述人和我们一样生活在真实的世界，但他们却握有通往另一世界的门窗的钥匙，我们对故事讲述人的敬意大概就是由这一点产生。在接受叙述的时候，与其说我们对事件或故事发生了兴趣，不如说我们对叙述中的世界产生了好奇之心。当我们被故事“骗”出了眼泪或笑声时，我们实际上是过分“投入”了叙述中的世界，暂时忘记了我们自己并不居住其中。叙述在我们心中唤起种种美感，其中有一条（这一条对某些读者来说具有特别重要的意义）就是暂时将我们从真实的世界的羁勒中释放出来，获得一种心灵上的松弛与解脱。阅读小说在许多人来说是

一种精神上的外出旅行,这种旅行同样能使人摆脱日常生活中不可避免的烦恼。

本章对人类心灵常去旅行的这个世界展开专门讨论。第一节着重探讨这个世界的构成,第二节从模态逻辑角度理出这个世界内部的组织秩序,第三节将它与真实的世界放在一起观照。

第一节 叙述——营造“虚构的世界”

叙述中的世界即“虚构的世界”,它与真实的世界判然有别,有独特的边界、规模(疆域)、维度和密度等。本节将对这些问题展开具体的讨论。凡有叙述,必有“虚构的世界”存在,在这个意义上,可以将叙述看成是构建“虚构的世界”的一个过程。将“虚构的世界”作为叙述中一个重要问题来研究,有利于我们正本清源,廓清笼罩在文学批评中的迷雾,并进而深化我们对叙事文学本质的认识。例如文艺真实论是一个讨论得很热烈的课题,但不从“虚构的世界”入手探讨,就无法从正面解释文艺真实性的种种问题,也得不到较为切实的讨论结果。过去有些讨论甚至出现越谈离题越远的局面。鉴于“虚构的世界”这个概念在我们这儿是初次出现,本节拟从最基本的范畴出发,对这个世界作一形态上的描摹。

1. 一个“可能的世界”

“虚构的世界”与“可能的世界”的理论密切相联,欲知前者,必须对后者有所了解。

“可能的世界”这个概念并非新近提出。莱布尼兹认为,一个世界如与逻辑规律不相矛盾,就叫“可能的世界”,“可能的世界”有无限多个,神从中挑出最好的一个予以实现,于是就有了我们这个世界。^① 莱布尼兹的神创说虽荒唐可笑,但他提出的范畴引起后人更深的思索。既然真实的世界只是一个实现了的“可能的世界”,那么一定还有许许多多“可能的世界”以其它形式存在着。神话、传说和梦境中存在着“可能的世界”,物理学中的“反世界”以及乘坐超光速飞船驶入过去或未来,也属于“可能的世界”。这些世界都未实现,但彼此又有不同:有的永远不能实现,有的差一点实现,有的有可能在未来实现。显而易见,“虚构的世界”也是“可能的世界”中的一种,这是一个未实现的“可能的世界”。亚里士多德早就告诫过诗人不要在乎事件是否发生,而要注重事件是否可能——“诗人的职责不是叙述已发生的事件,而在于叙述可能发生的事件,即按照可能律与必然律是可能的事。”^② 这说明他对文学叙述的深刻洞察力。

“可能的世界”的对立面是“不可能的世界”。对于什么是“不可能的世界”,人们有不同的意见,这很自然,因为各人心目中“可能”

^① 参见罗素:《西方哲学史》(下卷),中译本商务印书馆1982年版,第116——117页。

^② 《诗学》第九章,中译本中国戏剧出版社1986年版,第19页。

与“不可能”的标准不尽相同。滚烫的冰块、三角形的圆圈和子在父先等等,应该说属于“不可能的世界”。然而这并非定论,我们的标准建立在常识之上,常识不是永恒不变的真理,科学的发展经常冲击我们那不大靠得住的常识。在发现鸭嘴兽和光的波粒二像性之前,它们就属于“不可能的世界”。有趣的是,“虚构的世界”虽然是一种“可能的世界”,但在叙述中“可能”的标准已不同于生活中的常识,因此它可以容纳许多看起来是不可能的世界。例如《五灯会元》中有这样的诗句:“三面狸奴脚踏月,两头白牯手拿烟,戴冠碧兔立庭柏,脱壳乌龟飞上天。”

莱布尼兹说“可能的世界”中最好的是真实的世界,这一站不住脚的观点引起后人讥诮,然而我们却可以肯定地说,在所有未实现的“可能的世界”里,“虚构的世界”具有无可比拟的优势。优势之一是形态稳定。叙事作品在某种意义上“固化”了“虚构的世界”,读者通过文本接触到叙述,于是“虚构的世界”迅即在读者心目中闪现。虽然接受有个体上的差异,但叙述唤起的图像大体上还是相同的。与其相比,其它“可能的世界”缺乏如此稳定的载体,因而或虚无缥缈,或转瞬即逝,或变化多端。优势之二是内容丰富。叙事作品的篇幅几乎没有限制,短篇之上有中篇,中篇之上有长篇,长篇之上有卷本长篇,更有大型的连续性作品总集(《人间喜剧》、《卢贡—马卡尔家族史》等)。其它“可能的世界”,根本不能在容量上与用这样大的文本篇幅展示的“虚构的世界”相比。而且,每一部叙事作品中都至少有一个“虚构的世界”,每个世界中又有许多人物(《人间喜剧》中有两千多个人物),它们加在一起,构成了一个在气势和规模上、在丰富性和复杂性上都欲和大千世界分庭抗礼的巨大系统。所以伟大的作家会被称为创世主般的人物,其它“可能的世界”与他们笔下生灵众多、气象万千的世界相比,无不显得苍白单薄。优势之三是自由度大。“虚构的世界”是叙述有目的有意识地建立起来的“可能的世界”,叙事作品的作者可以自由地利用每

一种可能性,将其敷演为“虚构的世界”。简单地说,在我们这个世界上有各种各样的颜色,也有各种各样的花朵,但不是每种花都有各种各样的颜色;而在“虚构的世界”里,有什么样的颜色,就可以有什么颜色的花朵,上帝(大自然)的疏忽不会影响到作者。而且,作者可以自由地设立新的“可能”的标准,这样叙述中不仅可以出现大自然中没有的奇葩异卉——例如大仲马笔下的黑郁金香^①,还可以有匪夷所思的荒诞图景——例如李白的“狂风吹我心,西挂咸阳树”。

从上已可隐约看出,“虚构的世界”是一个可以探讨而且值得探讨的对象。它的稳定形态,使其可以供人把握;它的丰富内涵与巨大的活动自由,又使它显得波谲云诡,不下大气力不能将其把握。对于这样一个对象,仅作如上那样的勾勒是远远不够的。以上仅仅是将它放在“可能的世界”系统中作一初步的定位,以下将从各个侧面进行探讨,让人看看这只凤凰如何从叙述之火中飞腾而出。

2. 边界

表明一个实体存在的首先是边界。边界有有形与无形之分:长城、围墙是有形的边界,赤道、国际日期变更线是无形的边界。边界又有明确与模糊之分:国界往往比较明确,而村庄之间的边界则模糊难辨。“虚构的世界”的边界自然是无形与模糊的,在感觉到“虚构的世界”存在的同时,我们谁也看不见它的边界,也划不出一条清楚明确的边界,把“虚构的世界”圈在里面。

^① 《黑郁金香》出版时,人类尚未培育出黑色的郁金香花。

然而这条无形而模糊的边界又的确存在。根据前述“可能的世界”的理论,“虚构的世界”与其它世界共处于一个世界大家庭中,它和邻近的世界之间必然存在着界限。首先,作为未实现的“可能的世界”,它与已实现的“可能的世界”之间有边界。将叙述设想为弥漫我们心目的汪洋大海,这海的边缘就是边界;每当捧起叙事作品,居住在真实的世界中的读者就“越界”进入了“虚构的世界”。入乡随俗,“虚构的世界”自有其独特的逻辑规律与“可能”的标准,读者倘无视它们,便享受不到观光客的种种便利。其次,作为人类有意识地构建起来的“可能的世界”,“虚构的世界”与其它未实现的“可能的世界”之间也有边界。与梦境、神话世界(存在于远古初民心目中,尚未进入叙事作品中的)和宗教世界(巫祝与教民心目中的)等相比,“虚构的世界”显得更有秩序、更生动丰富、更类似已实现的“可能的世界”,于是秩序性、生动丰富性与仿真性,又构成“虚构的世界”与这些世界之间的边界。再次,作为“可能的世界”之一,它与“不可能世界”之间也有边界,这边界就是“虚构的世界”内设的“可能”的标准及其独特的逻辑规律。这条边界往往被混同于另一条边界——真实的世界与“不可能世界”之间的界限,当人们对一部叙事作品喊出“这不可能!”时,他们是用生活中的“可能”代替了叙述中的“可能”。

此外,“虚构的世界”之间也有边界。叙事作品中往往出现不止一个“虚构的世界”,特别是在故事套叠的叙事作品中,几个“虚构的世界”并存的情况非常醒目。莫泊桑的小说中常常有两个“虚构的世界”并存(《一个儿子》、《旅途上》和《真实的故事》等),故事讲述人所处的是一个“虚构的世界”,他讲的故事又展开另一个“虚构的世界”。倘若这个人物讲的故事中又有人在讲故事,那么又会出现第三个“虚构的世界”。《坎特伯雷故事集》、《天方夜谭》、《十日谈》中不乏这样的例子。在这种情况下,叙述层次构成“虚构的世界”之间的边界。还有另一种情况,同一叙述层次(“叙述者”未变

化)中出现几个“虚构的世界”:《红楼梦》中贾府为一“虚构的世界”,“太虚幻境”为另一“虚构的世界”;《西游记》中李世民等世俗人士所处的为一“虚构的世界”,神佛妖鬼所处的为另一“虚构的世界”。这种情况下的边界,表现为各世界内部成分、结构的不同,以及“可能”的标准和逻辑规律的差异。因此,其中有的世界更接近真实的世界,有的则背道而驰。

边界后面的世界有不同,边界本身也有各种各样的差别。有的边界宛如铜墙铁壁,令其隔开的世界无法交流。例如鲁迅《狂人日记》中“狂人”所处的“虚构的世界”(通过日记中的叙述所展示),就不能沟通于小说中另一个“虚构的世界”(通过引言中的叙述所展示)。但这样的边界毕竟属于少数,多数边界都留有通道,供特殊身分或特殊机缘者通过。《西游记》中,唐僧可以上西天,观音可以下长安;《红楼梦》中,贾宝玉可以梦入“太虚幻境”,那一僧一道也可以从大荒山来到贾府。还有的边界本无通道,但为了叙述的方便,不得不作一次性的、单向的(只让外面人进去)开放,陶渊明的《桃花源记》、斯威夫特的《格列佛游记》和《聊斋》中的《画壁》等就是如此,这使得“虚构的世界”中的“虚构的世界”(桃花源、大人国小人国和壁上世界)显得格外神秘。

“虚构的世界”之间的边界较为稳定,而“虚构的世界”与其它世界之间的边界则往往游移不定,令人难以把握。按理说,“虚构的世界”与真实的世界之间应该泾渭分明,然而叙事作品(特别是小说)定型之前,人们对“虚构的世界”尚不习惯,作者也尽力淡化这条边界,目的在于借助真实的世界来支撑“虚构的世界”。我国唐代传奇一般展示的是“虚构的世界”(其中不可能为第三人见的事件显然出诸想象),但叙述却采用了实事实录的口吻,并引入了包括作者自己在内的许多真实人物以冲淡其虚构性。笛福的《鲁滨孙漂流记》序言中有一段画蛇添足的话——“编者相信这本书完全是事实的记录,毫无半点捏造的痕迹”,这也表明了作者对“虚构的世界”