

当代世界学术名著



术语评论

小说与电影的叙事修辞学



Coming to Terms
The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film

[美] 西摩·查特曼 (Seymour Chatman) / 著
徐强 / 译

 中国人民大学出版社

当代世界学术名著



术语评论

小说与电影的叙事修辞学

[美] 西摩·查特曼 (Seymour Chatman) / 著
徐强 / 译

中国人民大学出版社
· 北京 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

术语评论: 小说与电影的叙事修辞学/ [美] 西摩·查特曼 (Seymour Chatman) 著; 徐强译. —北京: 中国人民大学出版社, 2016. 7

(当代世界学术名著)

书名原文: Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film
ISBN 978-7-300-22999-7

I. ①术… II. ①西… ②徐… III. ①叙述学—研究 IV. ①I045

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 145634 号

当代世界学术名著

术语评论

小说与电影的叙事修辞学

[美] 西摩·查特曼 著

徐强 译

Shuyu Pinglun

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 010-62511242 (总编室)

010-62511770 (质管部)

010-82501766 (邮购部)

010-62514148 (门市部)

010-62515195 (发行公司)

010-62515275 (盗版举报)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京宏伟双华印刷有限公司

规 格 155 mm×235 mm 16 开本

版 次 2016 年 7 月第 1 版

印 张 16.25 插页 2

印 次 2016 年 7 月第 1 次印刷

字 数 222 000

定 价 45.00 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

“当代世界学术名著”

出版说明

中华民族历来有海纳百川的宽阔胸怀，她在创造灿烂文明的同时，不断吸纳整个人类文明的精华，滋养、壮大和发展自己。当前，全球化使得人类文明之间的相互交流和影响进一步加强，互动效应更为明显。以世界眼光和开放的视野，引介世界各国的优秀哲学社会科学的前沿成果，服务于我国的社会主义现代化建设，服务于我国的科教兴国战略，是新中国出版工作的优良传统，也是中国当代出版工作者的重要使命。

中国人民大学出版社历来注重对国外哲学社会科学成果的译介工作，所出版的“经济科学译丛”、“工商管理经典译丛”等系列译丛受到社会广泛欢迎。这些译丛侧重于西方经典性教材；同时，我们又推出了这套“当代世界学术名著”系列，旨在选译国外当代学术名著。所谓“当代”，一般指近几十年发表的著作；所谓“名著”，是指这些著作在该领域产生巨大影响并被各类文献反复引用，成为研究者的必读著作。我们希望经过不断的筛选和积累，使这套丛书成为当代的“汉译世界学术名著丛书”，成为读书人的精神殿堂。

由于本套丛书所选著作距今时日较短，未经历史的充分淘洗，加之判断标准见仁见智，以及选择视野的局限，这项工作肯定难以尽如人意。我们期待着海内外学界积极参与推荐，并对我们的工作提出宝贵的意见和建议。我们深信，经过学界同仁和出版者的共同努力，这套丛书必将日臻完善。

中国人民大学出版社

鸣 谢

感谢 1989 年度“全国人文学科捐助基金会”（NEH）“小说与电影叙事”暑期研讨班的诸位 [尤其感谢马西亚·汤普森（Marcia Thompson）]，他们评议了本书初稿。同样感谢我的好朋友罗伯特·奥尔特（Robert Alter）和恩斯特·卡伦巴赫（Ernest Callenbach）的付出。最重要的，我要感谢华莱士·马丁（Wallace Martin）在本书整体计划与好几章的具体细节方面不吝赐教。

第一章最初以缩略形式《文本类型的呈现》载于《文本实践》1988 年第 2 期，第 22~29 页。第三章的一部分以《何为电影中的描写》为题，载于《电影学报》第 23 卷（1984 年夏季号），第 4~11 页。第六章的一部分以《穿睡衣的人》为题，载于《语言状况 II》，里奥纳德·米切尔斯（Leonard Michaels）与克里斯托弗·瑞克斯（Christopher Ricks）主编（伯克利与洛杉矶，加利福尼亚大学出版社，1989）。第二章的早期版本曾以同一题目载于《解读叙事》，詹姆斯·费伦（James Phelan）主编（哥伦布，俄亥俄州立大学出版社，1989），第 40~52 页。感谢有关各方允许将上述部分收入本书。

西摩·查特曼

目 录

导言	1
第一章 叙述与其他两种文本类型	7
第二章 描写不是文本的奴仆	27
第三章 何为电影中的描写	45
第四章 影片中的论证：《我的美国舅舅》	64
第五章 捍卫隐含作者	82
第六章 工作中的隐含作者	102
第七章 文学的叙述者	124
第八章 电影的叙述者	141
第九章 关于“视点”的新视点	160
第十章 一种新的电影改编：《法国中尉的女人》	183
第十一章 “小说”“的”“修辞学”	210
索引	231
译后记	245

导 言

1

对于“叙事学”(Narratology)一词,亨利·詹姆斯一定会强烈反对,尽管他可能也会从它的关注对象中发现一点价值。时过20年,我有时端详着这个词的印刷体,仍然感觉到一种讽刺意味。一门关于叙事的“科学”,看起来像是一种无把握的甚至有点不可靠的追求。当然,“学”(ology)也可以意味着“关于……的理论”,而在当下,有谁敢于挑剔理论呢?不管怎么说,我们可以从最近这些年出版的好的叙事理论及其在文学与电影中的应用的著作当中获取勇气。^①

^① 仅美国就产生了很多重要著作,其作者有:罗伯特·奥尔特(Robert Alter),安·班菲尔德(Ann Banfield),大卫·波德维尔(David Bordwell),韦恩·布斯(Wayne Booth),爱德华·布兰尼根(Edward Branigan),彼得·布鲁克斯(Peter Brooks),尼克·布朗尼(Nick Browne),罗斯·钱伯斯(Ross Chambers),多利特·科恩(Dorrit Cohn),乔纳森·卡勒(Jonathan Culler),卢伯米尔·多利泽尔(Lubomir Doležel),弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson),布雷恩·亨德尔森(Brian Henderson),本杰明·哈尔肖(Benjamin Harshaw),琳达·霍琴(Linda Hutcheon),布鲁斯·卡文(Bruce Kawin),杰弗瑞·凯迪(Jeffrey Kit-tay),苏珊·斯尼亚德·兰瑟(Susan Sniader Lanser),史蒂芬·梅鲁克斯(Steven Mail-loux),大卫·米勒(David Miller),J·希利斯·米勒(J. Hillis Miller),布鲁斯·莫里赛特(Bruce Morrissette),托马·帕维尔(Toma Pavel),詹姆斯·费伦(James Phelan),玛丽·路易斯·普拉特(Mary Louise Pratt),杰拉德·普林斯(Gerald Prince),彼得·拉比诺维茨(Peter Rabinowitz),拉尔夫·雷德(Ralph Rader),大卫·里奇特(David Richter),保罗·



本书关注的是叙事学以及通常的文本理论的术语。它假定每一门学科都需要定期地检验自己的术语。因为术语不是纯粹的标签：它们“呈现”——在一定意义上说甚至是“构成”——一种理论。通过仔细考察它的术语，我们检验和廓清理论所提出的概念。通过这一廓清，我们能够更好地确定它究竟是促进还是妨碍我们的工作。

尽管本书探讨各种各样的主题，但它力求从两个角度将它们结合成为对于叙事术语学的统一化论述。前四章是第一个角度，它是外部的，关注的是叙述（Narrative）——尤其是虚构的叙述——与其他种类的话语或“文本类型”之间的关系。这与其说是一个关于文本的一般理论，不如说是一套区别，它们廓清叙述在诸文本类型中的地位。此外，为了解释诸如论证（Argument）与描写（Description）之类的其他文本类型如何安适于叙述框架——以及反过来，叙述框架如何安适于论证与描写，我提出了“服务”（service）这个概念。^②

（接上页）利科（Paul Ricoeur），罗伯特·肖尔斯（Robert Scholes），巴巴拉·赫恩斯坦·史密斯（Barbara Herrnstein Smith），苏珊·苏雷曼（Susan Suleiman），海登·怀特（Hayden White）等等。在国外，以下学者都探讨过叙事问题：米克·巴尔（Mieke Bal），罗兰·巴特（Roland Barthes），克劳德·布雷蒙（Claude Bremond），克里斯汀·布鲁克-罗斯（Christine Brooke-Rose），热拉尔·热奈特（Gérard Genette），A. J. 格雷马斯（A. J. Greimas），卢西安·达伦巴赫（Lucien Dällenbach），翁贝托·艾柯（Umberto Eco），罗杰·福勒（Roger Fowler），迈克尔·哈立德（Michael Halliday），菲利普·哈蒙（Philippe Hamon），斯蒂芬·赫斯（Stephen Heath），沃尔夫冈·伊瑟尔（Wolfgang Iser），大卫·洛奇（David Lodge），弗兰克·科默德（Frank Kermode），布雷恩·麦克黑尔（Brian McHale），克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz），施洛密斯·里蒙-凯南（Shlomith Rimmon-Kenan），弗兰兹·斯坦泽尔（Franz Stanzel），梅耶·斯滕伯格（Meir Sternberg），以及茨维坦·托多罗夫（Tzvetan Todorov）。当然，俄国思想之财富继续启示我们：艾亨鲍姆（Eikhenbaum），托马舍夫斯基（Tomashevski），特尼亚诺夫（Tynjanov），普罗普（Propp），什克洛夫斯基（Shklovski），巴赫金（Bakhtin）。华莱士·马丁（Wallace Martin）（《当代叙事理论》，伊萨卡，康奈尔大学出版社，1986）最近将很多这样的著作置诸历史角度下，另外还出现了一本有用的《叙事学词典》[杰拉德·普林斯（Gerald Prince）著，林肯，内布拉斯加大学出版社，1987]。我对这些作者的感激自不待言。

② 查特曼在本章提出的叙述（Narrative）、论证（Argument）、描写（Description）三种文本类型，是贯穿全书的关键词。Narrative 通常译为“叙事”（本书也一般按此翻译），但作为和“论证”、“描写”相并举的文本类型，本书译为“叙述”。为强调划分文本类型所依据的表达方式、表达行为这一基础，遵从中国现代写作理论术语惯例，将这一意义上的 Narrative 译为“叙述”。另外，全书中（包括查特曼在其他论著中）提及这三种文本类型中的每一种，查特曼都大写首字母，以示其专有意义。此外，还有少数重要范畴术语，作者也大写首字母强调，如 Discourse（话语）、Story（故事）、Exposition（解释）、Character（性格）等。凡此，中译文一律以仿宋体标出。——译者注

接下来的六章从一个内部角度走近叙事学。它们遵循我的《故事与话语》^①（以及晚近其他的叙事学著作）的顺序，检验了仍处于争议中的一些概念与公式：隐含作者，叙述者的本质（包括文学叙述者和电影叙述者之间的不同），人物“视点”或“聚焦”（我认为它应该有一个更好的名称，我提出的是“过滤者”）的概念，以及“不可靠叙述”与我所谓的“易错过滤者”之间的区别。整个论述中，我都从文学与电影两方面引述例证。我有一种特殊的责任感，就是应该比我在《故事与话语》中更详尽地讨论电影叙事；批评家们质疑那本书的副标题“小说和电影的叙事结构”，这质疑得很对，因为那本书对电影关注太少。在这样一个关头，如果我们想不仅仅概括叙述在各种媒介中的实现，同样也要概括叙述的一般原则，那么电影对于叙事学来说就有着特殊的重要性。只有一般叙事学能够帮助我们解释，从叙事意义上说，文学与电影的共性何在，也只有那样一个共性的意义，使我们能够理解什么是电影所独有的，什么又是文学所独有的。

最后，外部和内部两个角度都引导我产生这样的企图：通过重述韦恩·布斯的“小说的修辞学”这一概念，达到一种综合。

第一章试图区分三种话语或曰三种文本类型——叙述（Narrative）、描写（Description）与论证（Argument）〔顺带提及传统上称为“解释”（Exposition）的文本类型〕，并例证了每一种是如何服务于其他类型的。为了纠正“叙述以某种方式对论证占有优势”这一几个世纪以来的偏见，我提出没有哪种文本类型拥有内在的特权。多数文本利用一种主要的文本类型，但一般也有其他类型为辅。叙述可以很容易地发挥服务于描写之作用，反过来亦然。第二章更为具体地关注描写，既把它视为一种独立的文本类型考察，也在其与叙述之间的互动关系中考察。

在第三、四两章中，我提出了电影中的非叙事性（non-narrative）文本类型这一问题。关于电影的多数理论探讨，无论是作为技巧还是作

^① 西摩·查特曼：《故事与话语：小说和电影的叙事结构》，伊萨卡，康奈尔大学出版社，1978。【参见《故事与话语》中译本，徐强译，北京，中国人民大学出版社，2013。——译者注】



3 为惯例，都预设了它对于叙述的总体许诺。诚然，绝大多数电影——至少商业电影总体上是致力于故事一讲述的。但如果想把文本分析的权力从文学扩展到电影，我们就需要同样看一下其他文本类型的电影支派。第三章关注电影中的描写，这显然是一个因媒介本身的性质而变得困难的问题。有些人相信电影根本就不可能描写，他们辩称，描写行为——例如为了对象自身的目的而唤起对象属性——不能出现在电影中，恰恰是因为每一个刚过去的细节都已经是完全可视的。我从几条途径对这一宣称作出了回应。

第四章例证了电影中的论证与叙述之间的可能关系。它首先检核了对于电影中的叙述的传统的道德主义用法。弗兰克·卡普拉（Frank Capra）的电影立即浮现到脑海中，其纲领常常借标题宣告：《生不带来，死不带去》（*You Can't Take It with You*）、《人生多美好》（*It's a Wonderful Life*）。^① 这些电影与电影现代主义之间具有一种考古学关系，类似于寓言或 18 世纪小说与现代及后现代小说之间的那种关系。但在截然不同的欧洲艺术电影之语境中，电影可以适应复杂程度不亚于现代小说的那种文本混合性。我通过分析一部影片来加以例证：阿伦·雷乃的《我的美国舅舅》（1982），它的文本结构有着悦人的诡变。

在往内部角度过渡的过程中，我转向在叙事学领域内部正在酝酿的诸问题。我跳过了看来已经合理解决的问题（诸如故事时间与话语时间的关系，反映人物的内心生活的文学叙事之宏大技巧等）。感兴趣的读者如果愿意，可以在注释中或者在马丁或普林斯等的著作中找到足够的引证，以探索这一话题。

第五、六两章针对各种攻击，为“隐含作者”辩护：第五章通过理论途径辩护；第六章则为这一概念的解释力提供例证。我有意汇集了有最大差异可能性的例子，甚至搜索了杂志广告这一充满智慧的模糊世界。

下一章，处理了我所谓的故事之“传达”（transmission）。第七、

^① 弗兰克·卡普拉（Frank Capra, 1897—1991），意大利裔美国导演。他的这两部电影，中文习译为《浮生若梦》《风云人物》。兹作如此改译，以显示原标题的命题性质。——译者注

八两章，分别是关于文学与电影叙述者的，重审了模仿与叙述之区别，主张一种足够宽泛的叙述定义，以突出戏剧、电影与小说的共性。它们企图表明：在各种文本类型中，情节（双重顺序的）、人物与背景是只属于叙述的特征，这些特征在“显示”的文本中出现的并不少于“讲述”的文本中出现的，因此在文本层级的某一层次上，表演性与语言性叙事之间的相似比它们之间的区别更重要。我认为那些在舞台或银幕上表演的故事之叙事性，不少于由文学叙述者讲述的故事之叙事性。在最抽象的文本层次上，它们与其说更像论证与描写，不如说更像史诗、长篇小说和短篇小说。一部剧场化的戏，首先是一个叙事，然后才谈得上是一部模仿性的而不是叙述性的文本。我最后提出此一观点，以利于解决像“电影叙述者”之类概念的问题。有些批评家断言不能笼统地说电影是被“讲述”的，我赞同他们，但我认为那不意味着它们不是“被叙述”（narrated）的——如果它们是被叙述的，那它们就具有叙述者。（这似乎表现了我的观点的退缩，在《故事与话语》中我曾赞成存在着“非被叙述”的叙事。）

第九章始于亨利·詹姆斯所开启、经韦恩·布斯与热拉尔·热奈特推陈出新的“视点”（point of view）这一概念的探讨。通过进一步分离热奈特在“谁叙述”与“谁看”之间所作的重要区别，我提出为叙述者的“视点”（我称之为“倾向”）和人物的“视点”（我称之为“过滤者”）创造单独的术语。此处最重要的，同样不仅仅是名字的问题。例如我认为，“聚焦”（focalization）这一术语只是转换了问题的背景，而没有解决它。叙述者不会用与人物相同的方式去“看”故事世界中的事件；任何术语，如果它不加区别地一方面运用于话语的提供者，另一方面又运用于故事世界的居民，就会使我们辛苦厘清的“谁讲？”与“谁看？”之间的区别模糊化。我进一步认为“不可靠”（unreliable）这一术语仅适用于叙述者，人物身上的类似现象需要另一个术语，我提出的是“易错性”（fallibility）。

第十章离开一般叙事学，提出了有媒介特性的话题：长篇小说之电影改编问题。我特别关注**想象性**（imaginative）电影的改编，即致力于



转换不太容易适合于电影媒介的那些文学性质（例如叙述者评论）的那一类。我把《法国中尉的女人》之电影版这部极漂亮的影片作为例子。

5 这一章关注的不是对原作的“忠实度”这一声名狼藉、对我而言也颇为空洞的话题，而是两种媒介使叙事特性丰满化所经由的独特手段这一问题。

在解决了某些迫切的叙事学问题（至少达到我自己的满意）之后，我在第十一章中检验了布斯著作标题中的每一个词语，试图回答“在何种意义上我们可以真正谈到小说的‘修辞’，亦即为什么我们应该把小说理论家的所作所为称为‘修辞学’而不是别的？”这一问题。我提出“修辞学”在其传统的“说服”这一意义上最富有内涵，只要我们理解了这一术语不仅处理叙事的内容，也处理它的形式这一点。

企图阐明和理顺叙事学这一复杂而广泛的领域之术语系统，这不是一件容易的事情，我无法举重若轻地对付这一任务。我对同仁不敢苟同之处，都是出于对他们的成果与结论之尊敬才如此做的。假如我在热情宣扬自己观点时似乎对他们的观点有所贬低，我深表歉意。显然，叙事学家族也像小说本身的家族一样，有很多宅邸。不同的公式概括有不同的长处，而其中有一些，如果遵循它们的话，又总是冒着忽视甚至歪曲之风险。我呈现出我的解释，是出于延续辩论（正是这一辩论，把叙事学保持为学术舞台上较为活跃的话题）的考虑。

最后，关于电影讨论做一点说明：我没有用剧照或者复制品作我的讨论之插图。我感觉它们过于经常地将静态画面作为一种艺术，而这种艺术毕竟又仍适于被称为“电影”（movies）^①。取而代之的是，我选出从录像带上极易得到的例子。我理想的读者不仅拥有一台带很好的暂停键的录放像机（VCR），而且还应在一个片源丰富的录像带出租店开有自己的账户。

^① 这里用 movies 一词，强调电影的“运动”特性。从词源上看，movie 是 moving picture 的缩写。

第一章 叙述与其他两种文本类型

6

“什么是叙事？”这与“什么是一个叙事？”是不同的问题。多年以来，我关注的都是这样一种话语类型，或者叫“文本类型”（text-type），我称之为“叙述”（Narrative）。我逐渐认识到，对于叙述，也像对很多其他事物一样，最好对比着“它不是什么”来理解。为叙述进行定位的一个区域在划分它与其他文本的那一界限之内。^① 为深化对小说与电影中的叙述之理解，我们需要思考其他种类之特性。^② 在这个过

① 热拉尔·热奈特（Gérard Genette）《叙事的界限》即是如此，见玛丽-罗斯·劳根主编：《文学话语体态》，阿兰·舍瑞丹英译，128页，纽约，哥伦比亚大学出版社，1982。[法文原文原载《交流》，1966（11）：152-163。] 罗兰·巴特在《叙事作品结构分析导论》中也认为需要有一种文本类型理论，见《图像·音乐·文本》，斯蒂芬·赫斯英译，79~124页，纽约，黑尔、王出版公司，1977。“建立一种话语形式的类型学正是这样一种语言学的任务之一。我们暂时能够区分三种大的话语类型：换喻（叙事）、隐喻（抒情诗、格言）和（理智的、推断的）三段论省略形式。”（84页）【参见张寅德中译文，见《叙述学研究》，6页，北京，中国社会科学出版社，1989。——译者注】

② 诸多世纪以来人们就已经对“形式”或“话语模式”加以区分，但在当代叙事学讨论中这个问题又突然出现。比如，罗斯·钱伯斯在《记叙性描写》这篇颇有意思的论文中所说的“语域”（register）似乎就是指它们。参见《意义与意义性：关于文本分析与阐释的研究》，见《法语论坛专题论文集》，第15集，90~101页，肯塔基州列克星敦市，法语论坛，1979。钱伯斯区分出三种主要语域：叙述（narrative）、描写（description）、议论（commentary）。不过，像热奈特一样，他的概括通过给叙述以优先权来解释诸种文本类型。相反，我则谋求从一个不给予任何类型及媒介以优先权的视角，来解释诸文本类型之间的关系。



程中，我们会更好地理解文学与电影总体上运用文本类型的方式之不同。

把叙述与其他三种文本类型相区分，这是惯例。这三种文本类型是：论证、描写、解释。但解释与其他诸种的区别稍微有点问题。解释通常被定义为“陈述、阐明或解说之行为”（《美国大学词典》）或“旨在传达信息或解释难以理解的问题的话语……与批评、议论、引申不同”（《韦氏第三版新国际词典》）。但是有些修辞学家相信，没有哪种陈述或解释不需要某种程度的描写与议论。阐释（Expounding）就其详细列被解释的主体之属性这一点而言，它是描写性的，而就其隐晦地强调“所解释的情境或对象正像呈现的那样”这一点而言，它又是论证性的。我们仍然倾向于把稍逊于法庭辩论的论证称作“解释”，而把需要逻辑组织的论证（尤其是抽象问题的）称为描写。^①

所幸的是，叙述、论证、描写这三个术语足以服务于我自己的目标。由于这三个术语也支持不同的有时还是互相冲突的意义，所以当我指的是文本类型之种类时，我把首字母大写，而用以代表这些类型的个例时，我用小写。^②

现在来界定一下我心目中的“文本”（text）之意义。我希望把它确定为两种交流客体之一。在莱辛的著作中我们已经看到空间媒介与时间媒介中的传达之区别。^③ 我用“文本”一词意指“在时间意义上控制着受众对它的接受”的任何传达。这样，文本就区别于诸如（非叙事性的）绘画与雕刻之类的交流客体，后者并不管控观众感知之时间流动与空间方向。的确，看一幅画或一件雕塑是需要“花费时间”的，但这个时间不受制于那件人工制品。一幅（非叙事性的）绘画可以说是在一瞬间呈现它本身的全部，而我们可以以自己喜欢的任何顺序自由地观摩或

① 解释的这一意义，当然与其在叙事学中的特殊意义（即情节事件正式开始之前的说明）无关。见梅耶·斯滕伯格：《小说中的解释模式与时间顺序》，巴尔的摩，约翰·霍普金斯大学出版社，1978。

② 对作为范畴的关键术语之字体处理方式，参见本书导言第一条译者注。——译者注

③ 戈特霍尔德·埃弗莱姆·莱辛：《拉奥孔 智者纳旦 米娜·冯·巴尔赫姆》，威廉·A·斯提尔英译，伦敦，登特出版社，1930。

“阅读”它（从左到右，从上到下，从中心到周边，从细节到整体效果）。另外，绘画或雕刻中没有任何信息告诉我们阅读过程何时开始、何时终结。不过，我所说的文本，需要我们从它所选定的开端（第一页，影片第一个镜头，序曲，序幕）开始，随着其时间的展开，一直到它所指定的结尾。当然，此处我指的不是表面的生理过程而是铭刻在作品中的时间“程序”。当代心理学实验显示，阅读图片时眼睛的实际运动与阅读印刷纸面时的眼睛运动没有根本区别。正如玛丽安娜·托格弗尼克（Marianna Torgovnick）所指出的，心理学家“已经证实了，眼睛并不真正整体地感知绘画作品，也并不连续地感知词语”^①。

很显然，看一幅绘画时，找到自己的方向感需要花费时间。鲁道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）解释道：“对一件艺术作品的知觉不能突然间就完成。更为典型的是，观看者的欣赏往往从作品的某一部分开始，但开始之后便急于把握整个作品的主要骨架，寻找到它的重点，用一种试探性的行为刺探它的整个结构，以便判断出它是否与它表现的总体内容相适合。如果这种探察成功了，作品看上去便处于一种与之协调一致的结构中，这种结构能充分向观看者阐明该作品的意义。”^②

然而文本理论关注的，不是眼睛的生理与心理，而是话语的结构。绘画把自身呈现为仿佛它们是一个整体，文字叙事则把自身呈现为仿佛它们是线性的。无论任何特定观看者或读者如何开始其对任何特定作品的感知，它们都是如此。结构是一回事，对它的感知是另一回事。时间性在叙事文本中起到赋予特征的作用，而在绘画中则不然（就此而言，在非叙事性的文字文本中也是如此）。^③ 时间性仅仅在观看者对一幅绘

8

① 玛丽安娜·托格弗尼克对此学说作了便利的概括，见《视觉艺术、画报与长篇小说》，31页，普林斯顿，普林斯顿大学出版社，1985。

② 鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，35页，伯克利，加利福尼亚大学出版社，1969。转引自托格弗尼克：《视觉艺术》，32~33页。【采滕守尧中译本，见《视觉思维》，84页，北京，光明日报出版社，1987。略有改动。——译者注】

③ 因此，我不同意托格弗尼克的下述论点：“把时间性排除在视觉艺术性质之外，这种做法不比另一种做法更有意义，即强调当我们注视一本未打开的书并感觉其维度时我们也就从空间上感知了文学。”（《视觉艺术》，33页）



画进行感知的行为中才被涉及；它不是绘画本身的一部分。但时间性内在于叙事文本，它是叙事文本的一个成分。文字（或其他）叙事所发挥的控制作用，在对（非叙事性）绘画或雕塑的感知中没有对应物。读者或观众，即使跳过一些页码、快放录像带或者在第二场中出去抽一支烟，通过询问或推断，也能知道在那一期间发生了什么。

音乐同样是一种时间管控结构，因此也是我的意义上的“文本”。例如在西方古典音乐中，倒数第二个和弦倾向于解决到主音。就此而言，它们控制了听者的期待。但音乐的文本性是不同于文字的文本性的另外一类。多数美学家认为音乐是非符号的（至少是“非微型符号的”）。它不呈现下列两者之间的稳定的指涉关系：一是它的每一个要素——音符、乐句、乐章，二是真实或想象世界中的另外一些东西，因而我们无法把前者看作是能指、把后者看作是所指。然而，其他多数文本则的确有此种指涉关系；它们限定了指示符号之关联的连续统一体。“猫”（cat）表示一个指示对象，“坐”（sat）表示另一个指示对象，“席子”（mat）则表示第三个指示对象，而“猫坐在席子上”则建立了三者之间的符号学组合。

文本的与非文本的这两种不同的交流，可以互为对方服务地运行（恰如我将指出的，各种不同的文本类型之间也是互为对方服务地运行）。因此，一幅绘画名作的复制品挂在舞台背景上，可以有助于文字、姿态与运动构成的戏剧文本。或者出自某音乐名作的一个渐强段落可以有助于视听觉的电影形象，强化情节的深入人心之感。当然，在这种“附属性”功能中，绘画和音乐段落失掉了其某些自主性。当莫扎特的《费加罗的婚礼》前奏或小约翰·施特劳斯的《蓝色多瑙河圆舞曲》伴随电影叙事出现时，我们很难聚焦于其纯粹音乐结构上 [例如，前者伴随《颠倒乾坤》（*Trading Places*）的镜头以表现年轻的农产品经纪人的愉快生活；后者在《2001 太空旅行》中暗示宇宙飞船降落登月港时的优雅]。电影音乐大部分是被指定的。实际上，如果我们开始倾听乐曲，那大概就意味着我们已经失去了对叙事的兴趣。

但我的论题不是文本交流与非文本交流的关系，而是叙述与其他文

本类型之间的关系。正如当代叙事学已经明显确立的，使得叙述在诸种文本类型中有独特性的是它的“编年—逻辑”，它的双重时间逻辑。叙述需要穿越时间的运动，不仅是“外在”的时间（长篇小说、电影、戏剧呈现之跨度），而且还有“内在”的时间（组成情节的事件序列之跨度）。前者在所谓话语（Discourse）〔或“叙事”（*récit*）、“休热特”（*sjuzhet*）〕这一叙事维度上运行，后者在所谓故事（Story）〔或“故事”（*histoire*）、“法布拉”（*fabula*）〕这一叙事维度上运行。^① 在传统叙事中，内部的或故事的逻辑限定了因果性这一附加原则（事件 a 导致事件 b，b 导致 c，等等），或者更微弱的，可以称为“偶然性”（a 不直接导致 b，b 也不直接导致 c，但它们协同作用，引起某种情势或事件之状态 x）。

非叙事性文本类型没有内在的时间顺序，哪怕阅读、观看、倾听它们显然需要花费时间。它们的潜在结构是静态的、无时间性的——是共时的，而不是历时的。举例来说，论证是力图使受众相信主张之合理性的文本，它通常在一条演绎的或归纳的线索上进行。描写表现事物的属性——典型的是（尽管未必是）可以通过感官看到或想象到的客体。它们“描绘”、“刻画”或“再现”。尽管描写这个术语可以用于抽象物及其他非可见实体，它却经常被视为油画和素描之文字性相似物。不过正像米歇尔·博儒尔（Michel Beaujour）指出的，“描述”（describe）在英语中经常被用为非常宽松的意义，模糊了所有我试图作出的这种可能性的区别。米歇尔·博儒尔发现，“词典提供了一些让人费解的同义词，即下列斜体的词语：再现（*represent*），勾画（*delineate*），讲述（*relate*），详述（*recount*），叙述（*narrate*），表达（*express*），解释（*explain*），刻画（*depict*），描绘（*portray*）”^②。

如果把描写视为叙述（或解释）的同义词，那么显然就没什么可说的了。但我们并没有被逼进这个术语学的死胡同。铸造新的术语和校正

① 严格说来，这些术语并不等同，但它们之间的家族相似性，足以允许我们以此粗略方式在它们之间画等号。

② 米歇尔·博儒尔：《关于描写的若干悖论》，见《耶鲁法语研究》，1981（61）：27。