

符号学译丛

从书主编

彭佳

方小莉



符号与传媒
Semiotics & Media

有人类的地方就有叙述

人们在消费各种媒介时，也在获取故事

即使是最简单的故事，其复杂性也常常令人吃惊

对此我们至今可能尚未参透

Narrative

叙述

〔英〕保罗·科布利/著
方小莉/译

 Routledge
Taylor & Francis Group

 四川大学出版社

四川大学哲学社会科学出版基金资助

丛书主编 彭佳 方小莉



有人类的地方就有叙述

人们在消费各种媒介时，也在获取故事

即使是最简单的故事，其复杂性也常常令人吃惊

对此我们至今可能尚未参透

Narrative

叙述

〔英〕 保罗·科布利/著
方小莉/译



四川大学出版社

责任编辑:喻 震
责任校对:陈 蓉
封面设计:米迦设计工作室
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

叙述 / (英) 保罗·科布利著; 方小莉译. —成都:
四川大学出版社, 2017. 3
(符号学译丛)
书名原文: Narrative
ISBN 978-7-5690-0436-6

I. ①叙… II. ①保… ②方… III. ①叙述学
IV. ①I045

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 064291 号

All Rights Reserved. Authorised translation from the English language
edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group.
Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover
are unauthorized and illegal.

四川省版权局著作权合同登记图进字 21-2017-114 号

书名 叙述 Xushu

著者	[英] 保罗·科布利
译者	方小莉
出版	四川大学出版社
地址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发行	四川大学出版社
书号	ISBN 978-7-5690-0436-6
印刷	郫县犀浦印刷厂
成品尺寸	170 mm×240 mm
印张	13.5
字数	257 千字
版次	2017 年 4 月第 1 版
印次	2017 年 4 月第 1 次印刷
定价	46.00 元



版权所有◆侵权必究

- ◆读者邮购本书, 请与本社发行科联系。
电话: (028) 85408408 / (028) 85401670 /
(028) 85408023 邮政编码: 610065
- ◆本社图书如有印装质量问题, 请
寄回出版社调换。
- ◆网址: <http://www.scupress.net>

目 录

第一章 开端：结尾	(1)
故事、情节与叙述	(2)
事件序列	(5)
空间	(8)
时间	(10)
种系发生与个体发生	(13)
第二章 早期叙述	(20)
叙述与历史	(21)
口述、读写能力与叙述	(21)
普遍性与叙述	(22)
叙述与身份	(25)
希腊与希伯来基础	(27)
杂糅与西方传统	(33)
通向自我的航行	(35)
第三章 小说的兴起与兴盛	(37)
模仿	(37)
亚里士多德之模仿	(40)
模仿、引用和身份	(41)
史诗、身份与混合模式	(43)
质询中世纪的声音	(45)
罗曼司之低态与小说的兴起	(47)
三重上升主题与其他	(50)
教导、讲述和叙述模式	(52)
第四章 现实主义再现	(56)
19 世纪的秘书	(56)
现实主义之争	(58)
《米德尔马契》与“古典现实主义”	(60)

全知全能叙述.....	(63)
现实主义与叙述中的各种声音.....	(66)
叙述与指甲下的泥垢.....	(68)
第五章 超越现实主义	(75)
身份与《黑暗的心脏》解析.....	(76)
帝国主义与压抑.....	(78)
帝国主义与性.....	(81)
叙述、帝国主义和西方身份冲突.....	(85)
读者和叙述.....	(86)
叙述层次.....	(88)
第六章 现代主义与电影	(93)
用光写作.....	(97)
电影与现代主义.....	(103)
仅是另一种“现实主义”？	(105)
第七章 后现代主义	(109)
“元”层次.....	(111)
历史.....	(113)
“宏大叙述”的衰落.....	(116)
新科技.....	(120)
第八章 结尾：开端	(127)
当下的叙述娱乐.....	(127)
解读叙述.....	(130)
多样性与体裁.....	(131)
结尾、逼真性与叙述符号.....	(138)
叙述符号的未来.....	(143)
第九章 什么是叙述？	(147)
社会科学中的叙述.....	(148)
叙述与认知.....	(153)
叙述与身份重访.....	(159)
叙述模塑.....	(163)
术语表	(169)
Bibliography	(184)
译后记	(210)

第一章 开端：结尾

在名为《遗传》（“Heredity”）的短篇中，诗人托尼·哈里森（Tony Harrison）对自己的天职给出了答案：

你成为诗人是多么神秘！

你的才能从何而来？

我说：我有两个叔叔，乔（Joe）和哈里（Harry）——

一个是结巴，另一个是哑巴。（Harrison 2006：111）

哈里森巧妙地打破了人们对遗传和进化的固有观念，不过他也证明了先在的因素如何迫使他不得不追求技巧。人类爱讲故事的习性也如是。我们是从其他主要的生命形式进化而来的。人类的祖先，无论是动物还是植物，并不具备讲故事的能力。这种能力从何而来也很难查明。然而从本书可得知，且最新的研究也表明，人类有叙述的冲动。

特别是在语言能力得到发展后，人类持续不断地讲述故事，描述事件，将世界的各个侧面压缩进叙述形式。

有人类的地方，就有叙述。人们讲述的故事不仅涉及人生经历（Gee 1991），也涉及精神（Shafer 1983；Spence 1987）。人们在消费各种媒介时，也是在获取故事，包括每日新闻（Kunelius 1994）。不同的媒介，例如乐谱，都可能传达故事（McClary 1998）。即使是用科学或是伦理的客观方式来思考世界，也无法避免故事化（Harré 1990；Levine 1997）。然而一旦我们更加仔细地观察这一现象便可发现，听故事与讲故事（或是阅读故事）的自然冲动显然并不简单。断言世界上有关人类经验的某些事件可以构成好的故事，无疑总是认为这些事件可以归纳出某些基本的原则，故事正是思考世界的“基本”方式。

致力探讨与之相反的假设，本书认为：即便是最简单的故事也被嵌入了复杂的关系网，这一关系网的复杂性时常令人震惊。这并非是说哪怕是最具学术性的学术头脑都无法理解这些关系，事实恰恰相反，那些最熟悉、最原始、最

古老以及看起来最直白的故事往往透露了最深的含义，我们至今都可能尚未参透。我们参不透常常是因为我们没有关注故事存在的关系网，但是这绝不是说我们无法分享这些故事的奥妙和它们产生的潜在愉悦。

到目前为止我们都在说“故事”，但是严格来说，在这个关系网中，我们的主要目标是聚焦于“叙述”（narrative）。它是指一种交流关系，常常与什么是故事的基本认识混为一谈。我们会认识到叙述是实现符号再现的一种特殊形式。在接下来的章节中，我们将要讨论叙述与事件序列（sequence）、时间与空间的密切关系。第二章回顾早期的叙述并处理一些在探索这些叙述中所涉及的棘手问题。第三章和第四章聚焦于小说这种可能是最突出的叙述形式。第五章继续关注印刷的虚构性作品，但是讨论由跨文化交流、科技以及现代主义的到来所引起的不同意识形式。随后，第六章讨论叙述的另一种体现——电影，讨论电影与现代主义的关系。第七章探讨被称作“后现代主义”的现象，讨论后现代主义如何影响了叙述的表现形式。第八章纵览近来叙述科技的发展，探讨开放与封闭，预测将来叙述符号的研究走向。最后，第九章提出过去几十年间出现的对叙述的一种新认识，促使人们重新思考“什么是叙述”这个问题。

贯穿全书，我们都将致力把叙述置于再现的一般过程中，这一再现发生在人类话语中。霍尔（Hall 1997）指出有三种一般方法可以用于处理再现所引发的问题。第一种是反映方式（reflective），它认为意义存在于真实世界的人或物中；某种再现，如叙述正是反映了这个意义。第二种是意动性方式（intentional），认为意义是由叙述这样的再现形式的发出者掌控。她/他通过再现来使世界产生意义。第三种是建构方式（constructionist），认为意义既不是受发出者掌控的也不是对事物的再现；反之，建构方式强调意义建构彻底的社会性。事实上是再现系统而不是使用者和对象促使意义发生。以下的各章节将主要从建构论的视角来讨论作为再现方式的叙述，但是同时也会兼顾一些有关反映论和意动论的争论。更具体地说，这些章节将同样会讨论促使叙述再现的构成元素发生变化的可能原因；其中一个时常与叙述混用的概念在这里必须先下定义，那就是“故事”（story）。

故事、情节与叙述

故事与叙述无疑是密切相关的，然而就算是最初步的调研也显示有三个基本概念，即使人们时常混用，但确实是不同的。这三个概念分别是“故事”（story）、“情节”（plot）与“叙述”（narrative）。我们在这里不对每一个概念

进行技术性描述，而是采用当代相当熟悉的一种说明方式。1999年，一部四集的英国迷你剧《奥利弗·特维斯特》(*Oliver Twist*) 在商业电视频道播放，即现在英国的 ITV1。在文学世界众所周知，《奥利弗·特维斯特冒险记》(*The Adventures of Oliver Twist*) 是查尔斯·狄更斯(Charles Dickens)的一部早期小说，最早于1838年出版。该故事(story)讲述了救济院长大的孤儿奥利弗闯入邪恶的世界并成为费京(Fagin)的猎物的经历。费京是个三流骗子，他主要的经济来源是靠指挥一群顽童小偷小摸。因此人物奥利弗·特维斯特、他的冒险、发生在他身上的事情以及与之相关的一切成了小说的核心。

《奥利弗·特维斯特》的情节(plot)，也就是将奥利弗卷入一系列具体事件序列的详细情况却与故事不尽相同。奥利弗之所以被费京及他的同伙欺骗，与其父母的身份有关。他是爱德温·莱福德(Edwin Leeford)与艾格尼丝·弗莱明(Agnes Fleming)非法结合的产物，奥利弗一出生他父母就双双去世了。莱福德在遇到艾格尼丝时正受困于一段不幸的婚姻，他和妻子已育有一子，名唤爱德华(Edward)。这个阴郁的年轻人别名蒙克斯(Monks)，后来一直不放过奥利弗；反过来，他也因为这个孤儿的存在而颇受困扰，因为这个孤儿的存在将会妨碍他获得莱福德的巨额遗产。蒙克斯决心要获得他自认为与生俱来的权利。因此他成为情节的主要催化剂，也同时成为故事事件的催化剂。

在狄更斯的小说中，将奥利弗·特维斯特带进这个世界的各种事件，以及他所陷入的事件网络事实上直到结尾才渐渐明晰。尽管这些促成了奥利弗出生的事件必然在时间序列上先于他经历的事件，但是“叙述”却选择先不揭示。简言之，奥利弗的故事的叙述以及推动叙述发展的情节仅仅是在第四十九章围绕叙述与情节宽泛地揭示了相关情况。“蒙克斯与布朗洛先生(Brownlow)终于会面了。他们的谈话和打断这次谈话的信息”，以及第五十一章“要为止一个谜团提供解释，还要理解甚少提及的一场求婚”，即便提供了这些解释，也可以看到该叙述用了一整个章节来讲述蒙克斯的死亡，从而将这些揭示谜团的章节分隔开。

1999年由艾伦·布利斯戴尔(Alan Bleasdale)改编的电视版本则有不一样的叙述。这个四集迷你剧的第一部分详细讲述了奥利弗的父母莱福德和艾格尼丝的恋爱经过。这个叙述不仅将他们的故事的真相移植到开头，而且还用第一手材料来描述事件。这个叙述中奥利弗的父母是通过对话、他们自己付诸行动的事件来讲述故事，而不是后来由蒙克斯和莱福德的朋友布朗洛来重述他们

的故事。电视版本的叙述还添加了一些附加信息：莱福德被谋杀^①，而且在后来的几集中莱福德的妻子一直存在。

我们从这个例子可以大概推断叙述如何不同于故事和情节。简单来说，“故事”包含所有要描述的事件。“情节”是因果链，它决定了这些事件如何相互连接，因此是按这些事件之间的关联性来描述的。“叙述”是对这些事件的展示或讲述，以及展示或讲述所采用的模式。如上所观，狄更斯有关奥利弗的小说叙述中有些关键的事件直到结尾才叙述，电视剧版本的叙述却让这些事件在开头展现。小说叙述倾向于通过蒙克斯、布朗洛和其他人给出口头证词的场景来“讲述”这些事件。然而有人可能会争论说这是“展示”，因为叙述是选择特定的人物来描绘特定的场景。电视版本展示了奥利弗父母之间发生的故事，是对事件描绘的第一手呈现。当然同时也有人可能会争论这是“讲述”，因为仅呈现了恋爱中的一些场景，交代了奥利弗的来历。叙述选择表现这些事件而不是其他事件。

这个例子证明叙述所维系的“展示”与“讲述”的区分是脆弱的，这个问题我们在后面还要多次讨论。然而我们也必须注意到对于要描绘什么的选择行为本身也对叙述过程有决定性作用，它证明了再现的一般事实：再现允许选择对某些事进行描述，而摒弃其他的。为了便于讨论与此有关的论题，请看以下的例子。电影《欢乐谷》（*Pleasantville*，1998）主要讲述了当代美国两兄妹在他们十多岁时发生的故事。在电影的开头，他们发现自己被写入了20世纪50年代末的情景喜剧世界中。这是一个自足的世界，黑与白分明，纯洁无瑕，思想上无异议。顺应他们的命运，他们扮演了虚构父母的儿子和女儿，也跟学校里的同学交朋友。但这并没有解决所有问题：在电影的开头，某个幽默的时刻，妹妹在用餐时想去厕所，她走出门却发现那里并没有厕所设施。这件小事讽刺地讲述了一件我们所有人都知道的事：在电视里，人们从不（或是甚少）上厕所。更精确地说，依据我们现在的讨论，我们可以说叙述选择了某些事件而省略了其他的。

这些评述应该可以提供一些有关叙述的初步见解，可以将它同与之常并置或混淆的概念——“故事”和“情节”区分开来。那么剩下的问题是叙述的基础是什么？它的主要构成是什么？根据上面对事件选择和（重新）组织的讨论，我们可以清楚看到事件序列（sequence）这个概念的重要性。

① 本书中斜体是遵从原著所加，后文中此种情况不再另行作注——译者注。

事件序列

用最简化的方式来说，叙述就是被叙述出来的事件序列。举一个例子，我们可以用任何的电视纪录片来举例。自1980年《地球上的生命》（*Life on Earth*）取得成功以来，英国广播公司BBC一套认定其秋季节目单会因大型的“生命”纪录片而熠熠生辉，如《生命之源》（*The Living Planet*, 1984），《鸟类的生命》（*The Life of Birds*, 1998）或是《冷血生命》（*Life in Cold Blood*, 2008）。通常我们会假设这些纪录片包含一系列图片，这些图片我们可以在荧屏上看到，同时还有画外音中的评论员的叙述。在有关野生动物的纪录片中，后者通常被认为是权威，比如大卫·阿滕伯勒阁下（Sir David Attenborough）。因此叙述看似是来自权威的画外音，但是有人可能会问荧屏上实际出现的画面以及这些图片如何被组织成一个序列是否也构成叙述。除了画外音的讲述，这种非语言的展示可能也同样具有一个叙述向度。

这个问题的提出并不是必然意味着语言叙述和视觉叙述是相同的。俄国的符号学家洛特曼（Jurij Lotman 1977）有效地说明了语言艺术，例如文学的特点就是事件序列，它们的单个元素本身就是意义的离散单元（单词或短语）。图像（iconic）或影像（pictorial）艺术则不同，其存在是作为孤立的整体来实现意义，而音乐则是通过其特有的序列，而不是通过单个元素或是孤立地存在。然而电影、电视和录像用另一种方法将这些特点组合起来。因此，如果试图用最简单的定义来涵盖所有媒介，也会随之产生严重的问题。

事实是我们可能甚少承认这些问题，因此我们认为叙述理所当然。或者我们甚至认为这是自然的，是为了我们片刻的满足而发生的。再者，有条理的故事也似乎是日常存在的固有结构（cf. Forster 1962）。另外，一旦我们开始稍微深入一些来思考这个问题，便可能很容易发现整个故事讲述的推动力是虚假的：乘坐公交车、跟朋友约会、工作中完成平凡的任务、观看足球比赛，除非我们赋予这些事件某种形式，否则它们无法实现故事的构成。

这些矛盾见解的耦合可以得出有关叙述构成最根本的观点：叙述是由符号构成的。任何种类的序列都存在于世，序列中包含的意义关系则由人类输入，序列需要被理解为由符号构成。例如，一只猫跳上墙，碰倒一个陶罐，陶罐落到墙另一边的地上，罐中所装之物洒出，罐也被摔得粉碎。这个行为序列存在，但只有当我被告知或亲眼见到破碎的陶罐，我才能将该序列阐释为是关于一只猫笨拙的爬墙活动的符号。

显然一旦我们努力看清事物之间的关系，我们就是在符号领域活动，而且这些完全是人类符号。毫无疑问，动物之间和内部的符号以及植物间的符号构成了这个地球上大量的交流；但是尽管有可能第二只猫经过那个损毁的容器，嗅到了来自第一只猫的气味符号，我们也无从得知这只猫是否能够像我们一样可以只凭破损的瓦罐就能给出解释。因此人类符号，或者说人类所认为的符号代替了世界上的其他事物。换一种说法，它们再现了世界（Hall 1997）。

这个动力（dynamic）如此明显从而易于被忘记，但文学理论家沃夫冈·伊瑟（Wolfgang Iser）却给出了精练的描述。参考再现的运作方式，他简明地提出“任何描写都不可能是它所描写之物”（Iser 1989：251）。从另一个角度哲学家大卫·凯尔（David Carr）如是说：“真实的事件并不具有我们在故事内事件中发现的特点，因此我们如果对待这些事件犹如它们真有这些特点，那么我们则没有真实地对待它们。”（1991：160）从第二段引文中我们可以看到识别再现中发生的变形非常关键。然而，“真实”世界不仅不同于再现的世界，也不同于再现系统，比如叙述总是力图将这些现象识别为序列和因果律，这一点即使是反映方式和意图方式也会承认。它们因人类的输入而促成意义关系发生。

再现的一般工作如我们所描述的，也可以由公认的非叙述形式来执行，比如雕塑艺术、摄影甚至音乐。因此这就迫使我们追问叙述再现有什么特性。简单来说，所有的叙述都是从一个起点移动到一个终点。叙述只是一个序列，它从起点开始不可阻挡地走向其终点。理解这一点就理解了叙述最重要的原则。当然，任何简单的从起点到终点的移动都难免会冗长乏味，然而我们大多数人通过婴孩时期关于童话的早期经历就已经意识到，叙述具有使人完全入迷的潜力。而且，即使是乏味的叙述也不可能是一个自由自在从A到B的旅程。这种不可能就如无法想象一个对象只有单一维度那般。即使是最不成熟和粗糙的叙述在开始和结尾之间也必然包含其他存在。

要解释叙述的主体是由什么构成，或开端与结尾之间存在什么，最好的方式就是举例子。我们将从当代流行叙述文化中可能最著名的作家斯蒂芬·金（Stephen King）（b 1947）说起。在他1972年的小说《杰罗德游戏》（*Gerald's Game*）中，杰罗德和杰西（Jessie）这对中年夫妇，有一个乡村小屋，远离尘嚣，用于周末度假。当他们在那里度假时，他们养成了玩施虐和受虐游戏的习惯。杰西总是被绑在床上，或是被铐在床上作为性交的前戏。然而在小说叙述的某一个场景中，杰西满身是汗，非常生气，要求杰罗德打开手铐。杰罗德认为她还在玩游戏，于是没有放开她，而是光着身子向床走去。这让杰西更加生

气，因此当杰罗德走到攻击范围内时，杰西一阵乱踢，踢中了杰罗德的腹股沟。

不幸的是杰罗德由于被踢中，引发心脏病而当场死亡，这造成杰西衣不蔽体地被绑在床上，而丈夫就死在旁边的地上。小说紧接着叙述了下面的序列，一只流浪狗进了小屋：

那只流浪狗开始慢慢进入房间，步伐小心翼翼，尾巴耷拉着，眼睛大张，黑亮黑亮的，嘴唇向后撇，显出了整口牙。关于“荒诞”这类的概念，它一无所知。

这只狗可算是之前的王子，八岁的凯瑟琳·萨特林曾经欢快地与其一起嬉戏（至少直到她过生日得到一个名叫玛妮的碎布娃娃为止，才对狗暂时失去了些许兴趣）。王子半是猎犬，半是牧羊犬，是混种狗，但是远非杂种狗。八月末萨特林在莱恩湾将它赶走时，它体重八十磅，皮毛光滑油亮，体格健壮。它的毛发夹杂着棕色和黑色（胸部及颈下有一圈明显的白毛，像是个围嘴），煞是招人喜爱。现在它的体重不到四十磅，用手摸其体侧，会摸到突出的肋骨，更别提它极速狂跳的心脏了。它的毛皮暗淡无光，湿漉漉的，还沾满了牛蒡。它的一边腰腿上，有条弯弯曲曲的部分愈合的粉红色伤痕，这是它在一处装有尖刺的篱笆下面爬行时所得到的痛苦纪念。它的嘴边插着几根豪猪刺，像是弯弯的胡须。大约十天前，它发现死豪猪躺在一段木头下，它一开始啃了满嘴的刺，便放弃了。那时它一直感到饥饿，但还不至于绝望。

现在，它又饿又绝望。它的最后一餐是一些长满了蛆的残羹剩饭，那是它在117国道旁边的一条沟里从一个人丢弃的垃圾袋里拱出来的，而这已经是两天前。这条狗曾经很快学会为凯瑟琳·萨特林捡球。萨特林把一只红皮球顺着起居室地板滚过去，或者让球滚进客厅，它会为她捡回来。但现在它真的快要饿死了。

是的，可是这儿——就在这儿，地板上，可以看见！有着成磅成磅的鲜肉，肉肥，骨头里满是甜美的骨髓。这就像是野狗之神馈赠的礼物。

这个凯瑟琳·萨特林一度拥有的宝贝继续朝杰罗德·伯林格姆的尸体迈进。^①（King 1992：77）

很显然这个无疑非常可怕的场景无须如此精确地呈现。采用最简化的方式

① 译文参考斯蒂芬·金：《杰罗德游戏》，梁山等译，珠海：珠海出版社，2000年。

来叙述这个场景可以这样写：“一只狗走进来开始吃那具尸体。”略微更令人满意的叙述可以是：“一只饥饿的狗犹豫不决地走进房间，见此处安全，便靠近尸体，被激起了食欲。”这个附加的词“饥饿”引入了一点理据性。

然而上文对叙述主体偏离得更远，对狗的近况给出了大量细节，所有细节都密切相关，很多听起来非常有趣。可能比仅提供信息更为重要的是，给出这些必要的细节，小说的读者将非常有可能在看到这条恶狗和地上这堆肉时，便可以确定将会发生什么事。尽管如此，微妙的平衡还是必要的：金本人承认他常常被诟病叙述过于啰嗦（King 1991: ix）。这些又都是选择的问题，但是有着进一步的重要性。

虚构叙述的进程必须也有必要被妨碍，而这就是关键。叙述必然需要某种延滞甚至是偏离、迂回和闲笔。它们能够让读者产生一定的愉悦感。然而至关重要是，这些延滞和闲笔不仅是能够保证愉悦的简单机制，且读者正是在叙述的开头与结尾之间展开阅读工作。而在这个简单的定义中，进一步产生了两个有关叙述的元素值得调研。它们是指叙述被认为在从开端到结尾的移动中存在“空间”问题，同时这些叙述在移动中体现了与“时间”的关系。

空间

叙述进程的整个概念或是叙述从 A 到 B 的运动暗示了“叙述空间”的存在。一个叙述必须向它的终点行进，同时又推迟其进程，在这个拖延的过程中就好像是叙述占据了一个“空间”。对于这个动力（dynamic）法国批评家和文化理论家罗兰·巴尔特（Roland Barthes）有非常贴切的表述：在其作品 *S/Z*（1974）中他分析了巴尔扎克的一个短篇故事《萨拉金》（*Sarrasine*）。他详细阐述了文本经过的五符码矩阵。第一个是行为符码，即动作（*Proairetic*）语码，是关于叙述事件的线性关系。第二个是人物特性符码，即“型符”（*Semic*）。第三个是二元对立符码，即根据某些潜在和对立的，无论是存在、意义还是“象征的”，得出特定的意义。所有这些符码都与叙述研究密切相关，从而有助于巴尔特对巴尔扎克的故事进行充分分析。但是第五个符码，阐释符（*hermeneutic*），对当前的讨论特别有益，因为阐释符在叙述空间的建立方面具有双重功能：推动叙述向前，去揭秘，但同时又通过含糊其辞、设置陷阱或给出错误的回复来延缓叙述进程。

彼得·布鲁克斯（Peter Brooks 1982）提出走向叙述结尾过程中发生的个体延迟（*individual retardation*）也可以被理解为迂回（*detours*）。巴尔特在

《萨拉金》的讨论中识别这种延迟，并通过阐释符来确认。迂回潜移默化地被编织进叙述，它们不会即刻明显地呈现为纯粹的拖延，而是通过断断续续的对话或是对事件序列的描写。比如在惊悚小说这种流行叙述类型中，迂回在叙述进程中是构成人们熟知的悬疑现象的成分。主人公是否能揭开所有阴谋？她/他是否能在受到威胁的情况下存活？这些都是关于不愉悦（displeasure）的根本问题，而造成不愉悦的则是叙述的中断、故事事件中的问题以及对愉悦的放弃。那么很明显，迂回在叙述中至关重要，它能够产生潜在的愉悦。

然而这一点并不总是容易理解。请看以下美国一位白描式作家米基·斯皮兰（Mickey Spillane）所作的陈述：

虚构故事就如笑话。你听笑话的原因是获得笑点。故事的节奏则像性行为：你开始是挑逗，然后逐步发展到粗野的行为，随后突然之间你真正进入了高潮节奏咚—哒—咚—哒—咚—哒—砰！大爆炸，然后你结束了。你能越接近最后一个词达到高潮越好。没有人读书是为了读一半，你读书是为了读到结尾，而且你也希望结尾足够好，这样才不枉你花费这所有的时间。（Miller 1989：36）

一方面，斯皮兰想要反驳这些我们目前为止证明的论点，即迂回的必要性及其潜在愉悦。但是另一方面，通过与性交的类比，他又不知不觉地证明我们的观点，因为他强调在任何叙述中组建（build-up）的必要性。对上面引文的另一种理解显示斯皮兰对性行为有非常有用的理解。

同样，延迟也不仅仅是简单地为了拖延走向高潮的过程。布鲁克斯注意到叙述中的揭秘过程，它的线性动态等同于转喻的诗性效果，各项之间是根据它们与部分或整体的共同联系来构成序列链的，比如电影里议会大厦和大本钟的镜头代表了“伦敦”，或者短语“五角大楼”可能被用来指涉美国的军事基地而不仅是其总部。在这里一物通过线性关联唤起另一物，从而将叙述进程连成序列。不过除此之外，布鲁克斯提出叙述也有隐喻性的一面，在这里期待项被不同之物取代。比如爱可能被呈现为一朵红玫瑰。因此，一方面通向结尾的过程被再现影响，这个再现用相对普遍的方式来进行文化编码；另一方面，通过转义，再现又被进行更具体的文化编码。

值得注意的是，为了继续这个讨论，布鲁克斯采用了形式主义者特有的两个概念（形式主义者是第一次世界大战后活动在俄国的一群文学理论家）。对他们来说，法布拉（fabula）指事件发生的时间顺序，构成故事的素材；休热特（sjuzet）是故事的组织方式。这里重要的是要承认这些颇有影响的术语通

常分别被翻译成“故事”和“话语”，期间也被翻译成“情节”和“叙述”（参见 Chatman 1978），尽管他们有时也被译作“故事”与“情节”（Shklovsky 1965；Hawthorn 1997）。无论是哪种，我们从上文知道它们陷入了困境。然而法布拉和休热特在叙述分析中是至关重要的术语，特别是对布鲁克斯来说。法布拉这个概念有用的原因是它指明了叙述的优先事件；然而同时，这些事件又总是通过某种方式组织起来，这种方法就像事件真实发生“一样”来呈现故事，当然，事实上非常“不同”。也就是说它们总是被重组，强调某些事件，而对另一些则轻描淡写，这是术语休热特指定的活动。为了叙述优先事件序列，布鲁克斯提出叙述因此是一种变形：就像隐喻，叙述是“同且不同”（the same-but-different），而这个方式引起的陌生化程度也会导致揭秘过程暂时停顿。

叙述中的某些再现建立在颇为熟悉或是预期的原则之上：转喻、序列；而另一些方面则创造新的联系：隐喻。尽管这种按照法布拉和休热特的二元公式构成的再现与我们将“故事”“情节”“叙述”确定为三个独立实体的划分方法不一致，但是当我们将它与前文所讨论的叙述是一整套符号集合的观点联系起来时，就会发现其颇有益处。我们所举之例表明符号指称世界的真实事物，这实际是可以观察到的。此外符号通过不同方式再现其指涉之物。同样，尽管符号指称之物并非能轻易获得（例如，乌托邦、夏洛克·福尔摩斯、联邦星舰企业号），即使如此符号仍然再现它们所指称之物。对法不拉和休热特来说情况就是如此。根据布鲁克斯的观点，法不拉与休热特结合的基本原理在于叙述的完成。但是，与斯皮兰轻率地将其看作一场心急通向高潮的性之旅的观点不同，布鲁克斯意识到在整个叙述过程中期待的“结尾具有构造力量”（1982：283），由此推断，迂回，所有那些在通向叙述结尾的过程中的迟延因素都必定会与终点密切相关。迂回因约束力而产生。因此“约束力”（binding effect）产生了那些叙述在走向结尾过程中的所有阻滞，即巴尔特在讨论术语阐释符码中提出的：“陷阱”“含糊其辞”以及“错误回复”。我们可以附加一条，故事事件将会陷入此困局，常常被情节限制在某个空间中。但是我们也必须明白与约束力相关的具体方式取决于叙述。

时间

叙述运动意指与空间有关，叙述当然也总是卷入时间。将一个足球从球场的一端踢到另一端，将打碎的陶罐从地上移到垃圾箱，以及在叙述中的运动都

是必须在特定的时间框架内进行的活动。如我们在第九章将要看到，我们早期对叙述时间的理解与身体的活动分不开。如果超越了日常的逻辑范围，时间的变迁则非常难以理解，特别是当人们倾向于通过离散的度量来理解时间：日、周、年以及我们被强加的方式——工作时间的规定、火车时刻表、许可时数（licensing hours）等等。关于时间特点最具影响力的讨论来自法国思想家保罗·利科（Paul Ricoeur），特别是他的三卷本《时间与叙述》（*Time and Narrative*, 1984—1986）。对利科来说，时间不只是叙述机制的一部分；事实上，他认为时间与叙述是密切相关的术语，因为叙述就是人与时间的联系。

这一点显然需要一些说明，因此我们要注意到有两种类型的时间（temporality）：客观时间与主观时间。“客观时间”与宇宙共存，它是天体运动固有的。它总是存在于那里，我们对其无所作为。对大多数人来说，这是一个很难掌握的概念，尽管它是现代物理的一部分（参见 Hawking 1988, Davies 1996 和 Gribbin 1999 的介绍）。“主观时间”是人类日常生活中经历的时间变化。这里一个很明显的问题出现了，客观时间离开了主观的人类度量则无法测量，或者甚至是无法概念化。同样，主观时间如果不能指称客观时间的某些可能性，则无法存在。这两者对于人类来说是相互联系，无法分开的，也正是因为这一点叙述得以产生。

史蒂文斯（Stevens, 1995）对利科的评论提供了一个例子来说明叙述在两种时间形式中的中介作用，即人类发明的日历。日历与天体的运动相对应，但是它同样是线性的叙述序列：星期二、星期三、星期四，三月、四月、五月，1886、1887、1888。这为弄清楚利科的推论开了个好头，但是本书接下来的部分要说清楚的一点是，从最开始，如日历所信奉的那种严格的线性序列在叙述中就一直不断被推翻。

利科有关时间与叙述的观点也属于阐释学，也就是说它建立的基础是理解现象解释所涉及的必要因素。关于时间，弗里曼（Freeman）如是说：

我们上班之前都力图重温清晨时光，或是重温头一天或是前一个月或是前一年；我们立足在当前，刚发生的过去帮助我们认识现在；我们专注于将来，不管是最近的还是遥远的未来。要与过去达成和解，我只能立足于现在，通过解释行为来实现。（Freeman 1998: 41）

对于利科来说，这种理解至关重要，特别是对时间与叙述关系的追问。

对于利科的三卷本著作，有两位哲学家可能对他的分析最为重要，他们是马丁·海德格尔（Martin Heidegger, 1889—1976）和圣·奥古斯丁（St

Augustine, 354—430)。圣·奥古斯丁的《忏悔录》(*Confessions*)的其中一篇通过介绍“三重性呈现”(three-fold present)概念,畅谈了该问题的阐释性特点:

我要唱一支我所娴熟的歌曲,在开始前,我的期望集中于整个歌曲;开始唱后,凡我从期望抛进过去的,记忆都加以接受。因此我的活动向两面展开:对已经唱出的来讲是属于记忆,对未唱的来讲是属于期望;当前则有我的注意力,通过注意力把将来引入过去。这活动越在进行,则期望越是缩短,记忆越是延长,直至活动完毕,期望结束,全部转入记忆中。(St Augustine cited in Ricoeur 1984—1986: 20)^①

必须要记住的是,奥古斯丁是生活在公元5世纪的基督徒,他想谈论一些静思中的永恒存在以及宇宙的起源问题。但是值得注意的是他选择用一个文本(text)来让人联想起阐释的三元素——“期待—记忆—注意力”。

利科坚持认为叙述中涉及的时间问题与奥古斯丁评论中所设想的解释模式关系更为密切,而并非是那种将其看成是按时间线来组织的一系列瞬间的陈腐观念。与布鲁克斯相同,他强调叙述终点的重要性,认为对叙述中的连续行为、思想和感觉的理解是由对结论的预测决定的。而且得出结论也可以让我们再去回顾导致这个结论的一系列行为(Ricoeur 1981: 170)。因此叙述不只是关注时间轴上的个体事件问题,它更重要的是关于“期待”和“记忆”:从开头读取结尾,也从结尾解读开头。

承认上述观点可以得出以下结论:叙述结构的基础是情节,或者大概是利科为了避免“情节、休热特、话语”困境而从亚里士多德那里借来的术语,叫作“情节”(muthos)或是“情节化”(emplotment)。情节化明确从整体上来控制故事事件的次序,从而“将我们置于时间和叙述的交叉点”(Ricoeur 1981: 167)。此外,对于利科来说这一点无论对虚构性叙述还是历史叙述都同样适用,有三点原因如下:第一,人类对世界的认识主要由叙述来建构。尽管如我们前面所说乘坐公交车、与朋友约会、完成工作中的平凡任务以及观看足球比赛本身不具有故事性,但是利科敏锐地指出“我们并非出生于一个满是孩子的世界……当我们还是未开口说话的婴孩,我们进入的世界早就充满了前人的各种叙述”(1981: 181—182)。“事实上我们获得世上大部分的事件信息都归功于道听途说”(1985: 156),而“这一行为已得到象征性的传达:文学在

^① 译文参考奥古斯丁:《忏悔录》,周士良译,上海:商务印书馆,1963年。