



British and American literature narrative theories

英美文学叙事理论研究

聂宝玉 著



西安交通大学出版社
XI'AN JIAOTONG UNIVERSITY PRESS

英美文学叙事理论研究

British and American literature narrative theories

聂宝玉◎著



西安交通大学出版社
XI'AN JIAOTONG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

英美文学叙事理论研究 / 聂宝玉著. — 西安 : 西安交通大学出版社, 2017.1 (2017.9 重印)
ISBN 978-7-5605-9383-8

I. ①英… II. ①聂… III. ①英国文学—文学研究
②文学研究—美国 IV. ①I561.06 ②I712.06

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第023993号

书 名 英美文学叙事理论研究
编 著 聂宝玉
责任编辑 乔 静 侯君英

出版发行 西安交通大学出版社
(西安市兴庆南路10号 邮政编码710049)
网 址 <http://www.xjtupress.com>
电 话 (029) 82668357 82667874 (发行中心)
(029) 82668315 (总编办)
传 真 (029) 82668280
印 刷 虎彩印艺股份有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16 印张 9.75 字数 220千字
版次印次 2017年2月第1版 2017年9月第2次印刷
书 号 ISBN 978-7-5605-9383-8
定 价 48.00元

读者购书、书店添货、如发现印装质量问题,请与本社发行中心联系、调换。

订购热线:(029) 82665248 (029) 82665249

投稿热线:(029) 82668133

读者信箱:xj_rwjg@126.com

版权所有 侵权必究

前言

当前叙事理论逐渐成为一门重要的文学理论，它的发展经历了经典叙事学和后经典叙事学两个明显的阶段。经典叙事学旨在建构叙事语法或诗学，对叙事作品之构成成分、结构关系和运作规律等展开科学研究，并探讨在同一结构框架内作品之间在结构上的不同。20世纪90年代以来的叙事学研究，是由经典叙事学向后经典叙事学的转变。后经典叙事学将注意力转向了结构特征与读者阐释相互作用的规律，转向了对具体叙事作品意义的探讨，注重跨学科研究，关注作者、文本、读者与社会历史语境的相互作用。这一新的理论范式，既继承了原有的相关理论资源，又使叙事学研究进入了一个更为深广的时期。这一范式是叙事学发展的必然要求，也为其发展开辟了更为广阔的前景。

在经典叙事学与后经典叙事学两者之间，存在着相互间的关联、继承、互补与共存。后经典叙事学不是要摒弃经典叙事学，开展一个与经典叙事学理论毫无关系的新方向，而是在已有基础上所进行的范式调整与转换。本书首先从叙事者、时空偏移等基本概念，以及研究现状和未来走向等方面对叙事学理论进行了简要介绍，接着阐述了经典与后经典叙事学之间的关系；在此基础上，分别对英美文学经典叙事理论（包括传统英美文学叙事理论和现代英美文学叙事理论）与后经典英美文学叙事理论进行了详细的探讨与深入的研究，进而，对后经典叙事学的发展前景做出展望。

本书共六章由河南农业大学聂宝玉撰写。在撰写本书的过程中，吸收了部分专家、学者的研究成果和著述内容。由于时间紧迫，水平有限，书中难免存在不足之处，恳请各位专家学者及广大读者批评指正，以便今后补充与完善。

序 言

叙事理论日益成为一门重要或者更重要的文学理论。叙事学作为一门独立的学科从 1969 年诞生至今不过四十余年，它的发展可以分为经典叙事学和后经典叙事学两个明显的阶段。20 世纪 60 年代中期，在结构主义大潮的影响下，叙事学产生于法国并迅速扩展到其他国家，成为一股国际性的文学研究潮流。可以说叙事学是作为结构主义理论的分支出现的，学界把这个时期的叙事学称为结构主义叙事学。经典叙事学主要指的就是 20 世纪 60 至 80 年代初期的结构主义叙事学，它以叙事作品文本为中心，将叙事作品视为独立的符号体系，着力探讨叙事文本的结构、模式、规律及其他各要素之间的关系，它的研究是封闭环境下的句法研究，属于纯文本研究。由于经典叙事学力图客观、科学地进行叙事研究，其研究方法带有很强的操作性、技术性、描述性，因而经典叙事学具有叙事科学的意味。

经典叙事学在兴盛之时隐含了无法克服的理论缺陷，使得在兴盛了二十年后趋向衰落，但并不意味着叙事学的“寿终正寝”，宣称叙事学死亡的人和那些宣称科学主义必将在人文学科领域取得彻底胜利的人一样是盲目的和短视的。叙事学经过短期的沉寂之后在 20 世纪 90 年代又出现“中兴”之势，诚如马克·柯里所言，“叙事学不过是经历了一次转折而已，而且是一种积极的转折”。90 年代以来，叙事学的研究重镇由欧洲大陆转到美国，这不仅是地域的转移而且还是研究方法的转向，新叙事学保留了经典叙事学的合理内涵，以开放的姿态借鉴了女性主义、新历史主义、解构主义、读者反应批评、接受美学、精神分析学和计算机科学等众多的理论成果，使新的叙事学和经典叙事学相比出现了显著差异，具体表现为研究方法上的多元共存、相互融通和研究成果上的层出不穷、各领风骚，叙事学这一术语也发生了构词法上的变化。戴卫·赫尔曼说：“经过这些年的积极发展，一门‘叙事学’实际上已经裂变为多家‘叙事学’，结构主义对故事进行的理论

化工作已经演化出众多的叙事分析模式。这些模式与结构主义传统形成批判和反思的关系,从自己意欲超越的分析传统中承接了颇为丰富的遗产。……换言之,叙事学已经从经典的结构主义阶段——相对远离当代文学和语言理论的蓬勃发展的索绪尔阶段——走向后经典的阶段。”80年代以来的叙事学是对经典叙事学的超越,它一方面保留了属于经典叙事学的理论话语,吸纳了经典叙事学“颇为丰富”的“遗产”,另一方面表现出开放性、多样性与差异性特征。所谓开放性,是它放弃了经典叙事学狭隘的理论视域,把研究对象由文本内部扩展到外部,注重社会历史、文化审美和意识形态的研究;所谓多样性,是它融合了多种理论成果,采用了多种方法论和多种视角;所谓差异性,是它克服了科学研究中求同排异的倾向,不否定文本的复杂性和异质性,并且容忍和主张这种复杂性和异质性。

经典叙事学与20世纪90年代以后的叙事学既有千丝万缕的联系,又有研究对象、研究方法、理论来源、关注焦点等诸多方面的不同,为了准确描述这种关系,赫尔曼把90年代以后的叙事学称为后经典叙事学。后经典叙事学是指20世纪90年代以后的叙事理论,主要包括女性主义叙事学、修辞性叙事学、认知叙事学以及非自然叙事学等,这些叙事理论与经典叙事学的最大区别在于它们不再将叙事作品视为独立自足的文本存在,而将它们视为历史文化语境中的产物,其研究关注性别、意识形态、读者,关注作品与其创作语境和历史语境的关联。

本书研究的目的在于对英美文学叙事理论进行分析探讨与研究。经典与后经典叙事学的出现绝不是简单的交替,而是叙事理论发展的转型过程,两者均是叙事理论螺旋式发展的一种阶段性展示成果。后经典叙事理论继承并运用了经典叙事的基本理论成分与核心概念范畴等,更可视为经典叙事学的进一步发展。此外,经典叙事学与后经典叙事学互相排斥或对立的表象下实际上正蕴含着深层次的互补性。

目 录

第一章 叙事学理论概述	1
第一节 叙事者概念	1
第二节 时间和空间的偏移	5
第三节 叙事学理论与艺术	13
第四节 叙事学的研究现状与未来走向	19
第二章 经典与后经典叙事学的关系	23
第一节 经典与后经典叙事学概述	23
第二节 叙事学的转型过程	27
第三节 经典与后经典叙事学之间的发展与共存	38
第四节 经典叙事学的发展	51
第三章 英美文学经典叙事学理论研究	62
第一节 经典叙事学的基本理论	62
第二节 经典叙事学的研究范围与类型	65
第三节 经典叙事学的范畴概念	68
第四节 经典叙事学研究的基本方法	71

第四章 传统英美文学叙事理论研究..... 76

 第一节 英国传统文学叙事理论..... 76

 第二节 美国传统文学叙事理论..... 88

第五章 现代英美文学叙事理论研究..... 90

 第一节 现代叙事理论的起源和发展..... 90

 第二节 现代文学叙事理论的呈现形式..... 92

 第三节 现代文学叙事模式..... 99

第六章 后经典英美文学叙事理论研究..... 103

 第一节 女性主义叙事学理论研究..... 103

 第二节 修辞性叙事理论研究..... 109

 第三节 认知叙事学理论研究..... 113

 第四节 非自然叙事理论研究..... 116

 第五节 后经典叙事学的发展态势..... 127

参考文献..... 146

第一章 叙事学理论概述

第一节 叙事者概念

近年来随着叙事理论研究的复兴，经典叙事学的一些概念得以重新审视或者解构，例如故事与话语的区分、叙事者、叙事者的不可靠性、隐含作者、受叙者等等。在将要辨析“叙述者”的概念之前，我们首先确立“作者”的概念。“作者”源于拉丁文 *autor*（指行为的主体、创立者、组织者、教师等），是以一定的方式描写存在、阐释现实并对其加以反思及评价的内在于艺术活动的主体。其一种内涵代表艺术作品的创作人——即具有特定的命运、生平、诸多个性特征之集合的实有之人；另一种内涵体现蕴纳于艺术文本中的创作主体形象，如作家、画家、雕塑家、导演对其自身的写照与塑造。

一、作者的引退与作者的介入

“作者的引退”作为被应用于文学批评实践中的一条标准，是莱斯利·斯蒂芬在评论菲尔丁时所揭示的“不偏不倚的观察者”，也是由更早之前的刘易斯所明确阐发过的：“运用戏剧式呈现的手法……不直接告诉我们人物是什么样的人，也不讲述他们的感受，而是展示这些人物，让他们自然地显露自己。”此话可以被看作当代美国文论家韦恩·布斯关于“讲述”与“展示”的著名两分法的先声。“讲述”是“作者”为读者提供的观看人物的视角，“显示”则潜藏着“讲述”功能，因而作者所“显示”的每一件事物都为“讲述”服务，“显示”也有赖于作者的

技巧性“讲述”。

声称文学家决不应当显出他控制的任何痕迹，意味着作者对所有价值秉持中立态度的客观性。然而，就文学的本性而言，作为作者创造的产物，每当文学家把所谓真实生活中没人能知道的东西讲述给我们时，人为性就会清楚地显露出来（如文学家将一个事件的梗概扩写成一个故事，其最后成型的效果就完全取决于作者的立意），或是当作者在进出于人物内心时，其存在与干涉的效果也会十分明显（像人物对一系列事件的评价角度，即是作者操纵手段的表现），因此，纯粹的不介入对于文学创作来说只是一种奢望，问题的关键也就从“介入与否”转到了“如何介入”上。

二、布斯的“隐含的作者”概念的提出依据及其正当性

布斯在谈到介入的技巧时认为，作者直接的、无中介的介入是拙劣的，他可以在一定程度上选择他的伪装，但却永远不能选择消失不见。为了能在文学写作的实际需要中实现一种更为复杂、隐蔽和精巧的介入，基于文学的阅读有“一种读者需要知道在价值领域中他应该站在哪里——即需要了解作者要他站在哪里”的基本要求的假设，布斯提出“隐含的作者”这一概念，亦即文学世界中一个作者有意无意所选择的材料的总和，一个理想的作者的“第二自我”，用其传感和判断承担诱导读者的功能。

（一）“作者的第二自我”与“作者”

作者的“第二自我”这一术语最早由维多利亚晚期的批评家多登提出，经布斯创造性地充实了它的内涵之后，成为理论中的核心观念。在布斯预设“作者的第二自我”=“隐含的作者”的前提下，接受美学家伊赛尔又进一步归纳出：“隐含的作者”≠“作者”，根据在本章开头确定的“作者”概念，从第一种内涵出发：作者代表艺术作品的创作人——即具有特定的命运、生平、诸多个性特征之集合的实有之人，对应文学家在现实空间的社会/职能身份的称呼；从第二种内涵出发：作者体现蕴纳于艺术文本中的创作主体形象，如作家、画家、雕塑家、导演对其自身的写照与塑造，对应通过文学空间的在场而显现自身创作能量的“作者的第二自我”，即“作者的第二自我”是“作者”进入创作状态的替身，他会因作品内容、作者人格化追求等不同而发生变化，但却远非生活中文学家本人的全部。

（二）“作者的第二自我”与“隐含的作者”

“隐含的作者”顾名思义，是强调作者以“隐匿”的方式存在于文本之中，其采取蔽身的掩体通常是纷繁人物所属的不同人称，尤以使用第三人称时的效果

最为显著。排除文本中多种人称交替的叙述掩映，试以最短的科幻小说举例分析：世界末日，地球上的最后一个人忽然听到了敲门声。故事中当主语只剩下“地球上的最后一个人”（这人显然不会是“作者”），“听到敲门声”的情状却是由作者与主人公一道感知。小说中主人公的存在、主人公听觉发挥作用的效能，在剥离复杂的作者与人物的关系之后，是相当于“进入创作状态的‘作者’”，的“第二自我”对主人公赋形赋神，其在虚拟的情境中显效的支配欲无处遁形，一目了然地暴露出“作者”公然介入文本的行为，拆穿“隐含的作者”这一概念的伪装和伪误，由“作者的第二自我”这一概念对其进行更替。

三、“隐含的作者”的概念变体：“叙事者”

当“隐含的作者”概念失效，我们对从属于“作者的第二自我”的“叙事者”的概念另行辨析。“叙事者”是叙述行为的承担者，他有时以“我”的口吻讲话，偶尔进入情节；有时是明确承担叙述职能的文学人物。布斯对“叙事者”人称重命名，原因就在于旧有的第一人称、第三人称等等的人称归类方式没有办法描述、体现出“叙事者”在文本中的作用，因此，他将“叙事者”划分为“非戏剧化”和“戏剧化”的两种类型。

（一）非戏剧化的叙事者

主要是针对无人称叙述，即：读者获悉情节，不是由“我”的内心传达“我”的意识，或用“他”的见闻来完成转述，而是像海明威的《杀人者》那样，取消第一人称和第三人称的使用，直接将体验的观察点置于读者和事件之间，类似伯贡奇所概括的“相机式”叙述，指叙述者自己的个性尽可能地深藏不露，仅仅是作为一个超脱的观察者，记录下周围发生的事件，属于“单纯叙事 / 叙述”。

（二）戏剧化的叙事者

主要是针对第一人称。“戏剧化”最早由刘易斯提出，并由詹姆斯和珀西·卢伯克等人逐步加以完善，是指作者把读者直接放到了看得见、听得着的事实面前，让这些事实本身来讲故事，类似伯贡奇所概括的“传记式”叙述（与“相机式”叙述相对应），是指叙事者以主要人物的身份，积极地卷入整个故事，将所经历所回忆的一切构成小说的基本内容，属于“摹仿叙事 / 叙述”（由当事人即人物自己来叙述，采用的是类似戏剧表演的姿态或口吻）。

（三）“传记式”和“相机式”叙述的概念缺陷

伯贡奇在给定“叙述”的两种类型时，“传记式”叙述由于使叙事者无法自然又令人信服地诉说自己心中最深处的情感，导致作者斧凿的痕迹暴露无遗——这也是“相机式”叙述更适合被应用在较小的生活范围内的原因：倘若叙事者在

广阔而复杂的社会图景中从不缺席，并能够观察及记录下每一个重要的事件，就会打破作者不存在于作品之中的幻觉，与“作者引退”的愿望背道而驰。

四、“叙事者”概念与其他概念的逻辑关系对位

（一）“叙事者”与“作者”

虽然“戏剧化”和“非戏剧化”的叙事者概念的提出，均是以“作者引退”为前提条件，但布斯却并未以这两个概念对照的差别真正指明“叙事者”与“作者”的关系。按照叙述学的理论，一般认为叙事者并不等同于作者，其区别在于：作者是真实的，叙事者是虚拟的；作者可能是一个集体，叙事者可能是一个个体；作者可能是男性，叙事者可能是女性。

（二）“叙事者”“作者的第二自我”与“作者”

“叙事者”与“作者”互为对方的镜像，后者将小说中的所有语言都归至一个单一的来源或逻各斯，是文本成型的保障和无所不在的意识；前者在这个具有独白性质（即使“作者的第二自我”以不同人物的身份出现，归根到底却是“作者”在扮作人物说话）的完全统一的封闭圈内被透视、理解和澄清。

鉴于“叙事者”和“作者的第二自我”在一定程度上与“作者”的身份重叠，我们可根据文本被落实的前中后阶段，将“作者”看作是主导创作的一个独立体，将“作者的第二自我”看作是介乎创作始终的具有导入效用的一个通道，将“叙事者”看作是“作者”施展其写作才能、“作者的第二自我”得以真正确立的一个载体，公式可归纳为：叙事者—作者的第二自我—作者，以此判定布斯此前所认为的“‘作者’与‘非戏剧化的叙事者’，并无区别”的论断有失严谨。

（三）“叙事者”与“人物”

“作者”应用调遣“叙事者”如安置他笔下的人物，这个结论不存在太大的争议，却也由此模糊了争议的焦点，即对“叙事者”和“人物”做出区分比对“叙事者”和“作者”做出区分更有助于我们明辨“叙事者”的“身份”。小说人物从其类型看大体可分为两种：纯粹作为被叙事者的人物，既是被叙事者又是叙事者或者既是被叙事者又是受叙者的一身二任的人物。叙事者的人称一旦出现在作品里，通常不太可能是第三人称“他”或第二人称“你”（但少数被叙事者当作对话的一方，也可以称之为“你”），而是采用第一人称“我”，热拉尔·热奈特针对这种情况区分了两种叙事：一种是叙事者用“我”叙事，却由于没有更多机会使用“我”而往往不进入情节，他所讲述的别人的故事是“异故事”；另一种是叙事者经常使用“我”，其本身就处在故事和场面中且兼具人物叙事，他所讲述的他本人和其他人物共同发生的故事是“同故事”。

J. 希利斯·米勒在分析《达维罗夫人》时说人物以一种奇特的方式依赖于叙事者，叙事者深入到单个人的心灵之中，将人物转瞬即逝的思绪、感觉、精神意象、内心话语保存下来，毫不费力地从一个有限的心灵转到另一个有限的心灵，从里面理解他们，却不受制于某个独一无二的心灵。故事中无所不知的叙事者是从个体存在的集体精神经验中脱胎而出的普通意识或社会心理，从这个意义上说，叙事者的头脑依赖于人物角色的头脑，只有当人物思考、感受、观察时，他才能思考、感受、观察，因此在小说中几乎找不到一个纯粹的叙事者个人声音出现的沉思冥想或描绘的段落，读者也难能不通过人物角色的眼睛而通过叙事者个人的眼睛见到世态百相。从表面上看，叙事者和个体人物的关系仅仅单向发生作用，正如那些可单向观望的窗户，对叙事者来说那些人物是透明的，但对那些人物来说，叙事者是晦暗无光的。在每一个体心灵的深处，这一单向的关系双向化了，最后，它不再是一种关系，而成了一种融合、一种同一。在纵深处，普遍心灵和个体心灵融为一体，两者位于镜子的同一面上，于是镜子消失了。

第二节 时间和空间的偏移

一、时间的偏移

（一）位移之叙事线条：直线曲线——最高的抽象和最高的现实主义

希利斯·米勒说，无论是在叙事作品中还是在词语中，意义都取决于连贯性及由一连串同质成分组成的一根完整无缺的线条，抽象画派就曾将直线曲线作为象征分析，用几何化的诠释方法将“纯艺术的”因素拔高到一种具有自足价值的地位，这种以最简练的表达完成最大力度的功能承担的做法为小说的情节、双重情节、从属情节、行动线索、事件链条等描绘出一个令人信服的意象的不同版本，使之被投射、标绘或者图解为连续不断的一根空间曲线或某种锯齿状的可视图形，帮助读者从杂乱无章的词句中发现叙事意义的秩序。

由于西方主导传统中逻各斯中心主义的假定，叙事被视为有开头、中部和结尾的因果相接的一串事件。线条的意象、比喻或者概念贯穿于西方涉及写故事和讲故事的所有传统术语，在这个特定的领域中可谓举足轻重。就小说中的一系列事件而言，某人一生或一段历史的书写，都可视为在重新追踪一根已经生产出来的线条，与劳伦斯·斯特恩理想中的“叙事线条应为一根完美的直线”的观点相对应，即小说自始至终都应一气呵成地讲述故事，中间没有任何插曲或离题之处，

其线条的生成过程与依据尺子画直线的过程合为一体。但这一合并本身就有其荒唐之处，因为叙事之趣味就在于插曲或节外生枝，而不可能平淡无趣地比照一条用尺子画出来的直线，倘若是那样的话，就不会引起读者的任何兴趣，所以，与毫无特色的直线相对照，弯弯的曲线成为组构情节、富有意义的符号（这些符号可以图示为圆环、结扣、线条的中断等），在对直线违规越界、偏离正道的同时给出一个 / 一组既不澄明也不遮蔽的最终难以解释的符号，借以用自我建构和自我改造的方式来探讨审美范畴内的具有弹性张力的时间。

（二）模糊性的时间序列：文本技巧中的过去、现实和未来的共时性并置

马原说，人通过位移来体会时间，比如观天象以判断时间的推移，发明钟表来推进指针的转动。“位移”在物理学中的概念本义是指质点从三维空间的一个位置运动到另一个位置，它的位置变化叫作质点在这一运动过程中的位移。位移是指方向由起点指向终点的大小等于起点至终点的直线距离的矢量，它只与物体运动的始末位置有关，而与运动的轨迹无关。如果质点在运动过程中经过一段时间后回到原处，那么，路程为零且位移为零。

根据位移的此项特征，时间可以被看成是流动着的循环往复，试以指针在表盘上转满一圈为例，24 小时继 24 小时的更替不过是一种归零后的闭合性运动。那么，假设我们据此取消“天”的概念，则“昨天”“今天”“明天”的划分就失去了意义，时间也将流失为无明确界限标定的模糊性序列，将过去、现在和未来之间的区别转入如爱因斯坦所说的幻觉，形成一种存在于意识流小说中的由多种时态交错、重叠、回溯的立体结构式的“心理时间”，以人物的思想活动和内心感受来推动情节发展，使传统的以时间为主导的叙事线索变为以时间为辅助的叙事线索，引起时态因自由转换而导致的线索轨迹错乱，表现在位移的具象图示中，如路径的方向感不定等等，并被小说家不动声色地收控在一个类似于玻璃茧子的真空中，在调动起蛰伏的各种官能和独创性的技巧之后，用意念开动内心的机智与灵巧，将看似放纵的无规则可循的情节路径毫无保留、毫无偏见地开敞，最终精妙地串联成一盏能够直射心灵的灯，并以心灵正在活动的现时能量使之散发出来具有穿透性的光芒，由想象力的抽象性产生的基本图案表示这样一种功能：作为一种组织方式，它给了艺术家的想象一个起点，在一种极为朴素的意义上传导着创作。基本图案推动、引导着艺术品的发展。从而使一个新的效果显现出来，一个新的创造——一个再现，一个物体的幻象出现。

这种将时间的无数条支流汇合成奔流意识流小说的特征，呈现出时间与意识的互渗方式——在融合之下运行，在运行之下融合，从而形成强弱之间没有切线与隔绝的情感状态的渗延，以“强度”与“情感”相匹配，将时间的“矢量”

转化为“能量”，如普鲁斯特在改造线性时间的尝试中，曾经试图在“保持现时的自我”“保留其本质的过去的对象物”和“鼓励我们再度寻求其本质的未来的对象物”之间建立起全新的结构网络来实现不同时空片段中的联系和沟通，但此种以跨时空的人物为实物坐标的重建时间的方式由于让时间倚赖于一种投注式的对应指认而使其存在的相对独立功能很难得到确证，因此，有必要考察时间在小说中的设置，明确叙事中的时间定位及其顺序的安排，便于掌握时间延伸的轨迹和承载的意义。

（三）竖直上抛运动及《百年孤独》开头的“共时性”时态分析

小说文本中的时间设置，通常分为常规和非常规的两种方式：常规的时间设置是指故事时间顺序和叙事时间顺序几乎完全一致，如《醒世恒言·乔太守乱点鸳鸯谱》的开头写道：“那故事出在大宋景佑年间……”，故事发展的时序依照叙事者开始讲述的时间点原原本本地进行，除去两处极简短的补叙外，没有任何时间的倒错，但现代派小说却颠覆了事件本身发展的固有时序，采用发生于前叙述于后的手法，丰富了非常规的时间设置的复杂性。

针对上述情况的后一种可能，以《百年孤独》的开头为例：“许多年之后，面对枪决行刑队，奥雷良诺·布恩地亚上校将会想起，他父亲带他去见识冰块的那个下午”，将小说的叙事时间用竖直上抛运动的轨迹划分为时间的现在、过去和未来，用物体的抛出点作为故事时间的初始点，物体在上抛后到达的最高点作为故事的起叙点，在这个区间之内，是“过去”向“现在”推进的过程，位移方向（向上）与速度方向（向上）一致，称之为小说手法中的“顺叙”；反之，当追溯由最初开始，起叙点与故事时间的初始点又会经历“现在”向“过去”的“倒叙”，这种从中间开始叙述的手法使得整出情节都是发展，既是开头又是中间的开端必然要以前面发生的事件为前提，将处于自身之外的自身的一部分视为“未来的先前”，在“顺叙”行至开头透露的情节时，给全文带来一种回顾性的整体感。

任何叙事的开头都巧妙地遮盖了源头的缺失所造成的空白。既然是开头，就必须有当时在场和事先存在的事件，由其构成故事生成的源泉或支配力为故事的发展奠定基础，作者需要给读者一种虚记忆或假记忆，让故事的开头既作为叙事的一部分身处文本之内，又作为先于故事存在的生成基础而身处故事之外，使事先存在的基础以先前的基础为依托，在一步步顺着叙事线条回溯时，引起无穷无尽的回退。

一个故事序列的进程，假设将其视作如劳伦斯·斯特恩所想象的完美直线，无限延伸则会在不可避免的万有引力的影响下，能动地变形为一段开口向上的抛物线，恰好与《百年孤独》的开口向下的抛物线图形相对。这种由引力的动因而

受制于与无穷远或者不在场的中心的关联，跟叙事序列暗地里受制于它所朝向的那个无穷远处隐而不见的中心极为统一，两种统一性之间的对照：一种为抛物线状的统一性，它受制于一个无穷远处的或者超验的逻各斯（精神上的）；另一种为内在逻各斯的统一性，它直接产生延续不断的故事（字面上的），后者的意义取决于相互之间的情节在主题和结构上的交相呼应，人物名字上的相似是这种呼应的一个公开迹象，族谱的有序系列随着叙述时间逐步向前推进的过程逐渐揭示。从表面上看，这种逐渐揭示可以回顾性地重新建构那一初始事件，然后便能以它为基础，依照前后顺序和因果关系将所有其他素材连为一体；前者的意义由开口相反的两条抛物线对照产生，《百年孤独》开头的反运行方式可看作是马孔多在脱离惯常的历史情境后的地点另置，霍·阿·布恩蒂亚与乌苏娜的结合即象征着伦理与叛离的违规，它将隐患从过去推向未来，建构了一个虚拟的永恒困境，使家族中的衍生、灭亡犹如位移般复位归零，并入人类兴衰的辩证循环。

系谱的从父到子到孙的血统上的连贯性取决于世代结合的带有偶然性的匹配，这种偶然性就好比将故事时间的初始点（物体的抛出点）搭接在竖直上抛过程中的任何一处形成结扣，重新确立的是引向尚未叙述的过去的追溯，实现的途径要经过内在的连续性的体验，使处于行动之外的事件不断与行动之中的某一部分相结合，在中间与开头的重复性的呼应完成之时引起共鸣的内部震荡，与故事总体结构的继续向前运行相抗衡至结尾，令一个姓氏循环完结的同时也是另一个姓氏循环的开始，让相异的子孙后代在自我建构的途中，通过似非而是的力量维系着与祖先们的体貌上的相似性。

一部小说作为某种构思的整体，每一个界线（书写规模）都既是开始，又是终止。具有结束功能的结尾一方面干净利落地将小说收住，另一方面又让读者用想象力将它打开。作为整个故事清晰度的基础和根据，它总是逃遁后退、消失不见，虽能拥有结尾的感觉，却无法归总结尾的实质，超越封闭的开放性使故事永远处于未完成状态，从过去和现在向未来嬗变运动的这一因素本身，由尚未实现、尚未终结、尚未全部的延续性再一次表征处于故事开始和结束之间的整个中间段，使抛物线向前后两端无穷尽地延伸（作者通过想象虚设的开头永远不可能为故事的发展建立一个事先存在的坚实桩基，这也意味着叙事作品不可能真正地开始），纯然作为对历史性、局限性提出的一种要求，通过时间尚未存在的范畴消解过去与现在的设定确证，通过目的和含义的范畴推动未来的有机延续和成长，形成无法闭合的残缺而不能填充完整的具有矢量之力的图示（其在无穷远处的控制点已超出任何图形的边界），在时态并置的位移中将现实空间变成一个既是实体又能加以穿透的双重结构。

二、空间的偏移

在解释空间的偏移之前，我们首先了解偏移的定义。

偏移的本义：

- (1) 从一个中间位置或轴线向外或向后的运动。
- (2) 通常在外界影响下发生空间偏离的运动或情况。

(一) 文本的“物理性”偏移

1. “本事”与“故事”——现实空间与小说空间的叠合误差

现实空间与小说空间是两相对照的立体界域。前者是作者进入创作的前提，后者是被落实成文字后的符号映像，这种前因后果就像是两间内容重复的画廊，一间里的陈设纯粹是外在现实情况自身的规定性及其轮廓，另一间里则是这同一些东西在有意识的个体里的翻译。这两者的关系就如球面与焦点：焦点自身映现着球面，呈现出经验及想象的空间与微缩提炼后的“成像”空间的差别，从而引出“本事”与“故事”的概念区分。

曹文轩界定“本事”为不可被复述的原初事实，而“故事”则为进入创作状态时的事实演绎，由于令小说空间得以确立的文字并不具备实存功能，因此小说家运用文字再现“本事”的过程，就只能是对“本事”的一次变异，即“故事”=“本事”+X/-Y，未知数“X/Y”由小说家的品性及创作技巧决定，使“故事”在“转述”的完成过程中，对可视形象中的现存实有而确定的“本事”进行添加或分割分解。

这种由两重空间叠合产生的错位是由“真实”的“本事”在演变为“真实性”的“故事”时所造成的合理性的误差。“真实性”基于“真实”存在，又不确然等同于“真实”，只是在被抽取为无形的关系、道理或恒定形式后，通过“真实”的被感知而达到“似真”或“仿真”的效果，例如在《变形记》中，格里高尔变成“甲虫”的“本事”的发生概率在现实空间里几乎为零，但卡夫卡却用逼真的细节营造出来的压抑感连通了一种被人类所熟识的共有体验，从而使“本事”的“真实”无从落实的因人物形体变异而产生的荒诞感，在借助读者想象力的前提下，由“故事”的“真实性”所营造的人与人之间的冷漠孤独的氛围弥合了小说/现实空间错位的裂隙。

2. “情节”与“主题”——以米兰·昆德拉为例

米兰·昆德拉曾将叙事的小说分为描绘的小说和思索的小说，在后一种类型中，叙事者通过想象出的人物对存在进行深思，提出一些问题，发展一定主题，使得主题存在于小说的故事之中并被不断开掘，或者独立于故事之外自行发展，