导　言

在已经过去的二十世纪，文学理论不仅吸引了人们的广泛注意，而且它和文学批评一起几乎成了一种特有的文学体裁，以独立的姿态活跃在文学领域中。在众多的文学理论中，叙事理论占有不可忽视的地位。华莱士·马丁（W. Martin）在 1986 年出版的《当代叙事理论》（*Recent Theories of Narrative*）一书中开门见山地指出："在过去十五年间，叙事理论已经取代小说理论成为文学研究主要关心的论题。"① 应该说，这一势头依然在延续着。迄今为止，对于叙事理论的重视在理论潮流中仍是一个引人注目的现象，而且其发展仍有向纵深扩展之势。

在二十世纪的文学理论发展中有一个引人注目的现象，就是对文本本身的关注。自二十年代俄国形式主义开始，尤其是普洛普（V. Propp）在《民间故事形态学》中所运用的理论和方法以及雅各布逊（R. Jakobson）所提出的"文学性"、即文学作品能够成其为文学作品的基本要素的探讨以来，中经英美新批评，直到法国结构主义文论，其核心均着眼于文本批评。我们这里所说的叙事理论，也就是通常所说的叙述学，同样将它关注的核心投向了文本之内。叙述学，说得简单一点，就是关于叙述本文的理论。它在对意义构成单位进行切分的基础上，探讨叙述本文内在

① 华莱士·马丁：《当代叙事学》，伍晓明译，北京大学出版社 1990 年版，第 1 页。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

构成的机制，以及各部分之间的相互关系与内在的关联，从而寻求叙述本文区别于其他作品的独特规律。

在文学理论发展的过程中，有时会看到一些十分有趣的现象。某些新的理论或新的学科在它出现之前就已经为一些理论家所预言，有的甚至为这一将要出现的理论或学科赋予了名称。而科学的发展完全证实了这一预言的正确性，经过一定的时间，一门新的学科或理论应运而生。比如，符号学，这是一门有着广泛影响、涉及到许多领域的学科，而首先预示这门学科将要产生的是瑞士语言学家索绪尔（F. de Saussure）。在这门学科实际得以形成之前很早的时间，他就这样预言：

> 我们可以设想有一门研究社会生活中符号生命的科学；它将构成社会心理学的一部分，因而也是普通心理学的一部分；我们管它叫符号学（sémiologie，来自希腊语 sēmeion“符号”）。它将告诉我们符号是由什么构成的，受什么规律支配。因为这门科学还不存在，我们说不出它将会是什么样子，但是它有存在的权利，它的地位是预先确定了的。语言学不过是这门一般科学的一部分，将来符号学发现的规律也可以应用于语言学，所以后者将属于全部人文事实中一个非常确定的领域。①

尽管索绪尔关于符号学的建议并没有马上被接受，但到二十世纪中，也就是在索绪尔的《普通语言学教程》发表了许多年之后，人们开始认识到这些建议的重要性，并且在各个学科按自己各自方式的基础上，按照索绪尔的设想，建立起综合性的符号学，在范围广泛的领域里发挥着它的作用。

与上面所提到的符号学相比，叙述学是一门更年轻的科学。

① 索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆 1999 年版，第 38 页。

尽管早期的一些相关学科以及学者的研究对叙述学的形成产生了有益的推动力，比如普洛普二十年代在俄罗斯民间童话的基础上所进行的研究以及他所采用的方法，就被视为现代叙述学诞生的一个早期标志之一，但是，叙述学的真正形成，是一个远为晚近的事实。有趣的是，它也经历了类似索绪尔建议构建符号学的这样一个过程，虽然与索绪尔相比，从建议的出现到这一学科的形成，其时间要短得多。

1969 年，法国文艺理论家托多罗夫（T. Todorov）在他所发表的《〈十日谈〉语法》一书中这样写道：“……这部著作属于一门尚未存在的科学，我们暂且将这门科学取名为叙述学，即关于叙事作品的科学”。① “叙述学”这一学科的名称由此得以确定。而在此前约三年，巴黎的《交际》杂志 1966 年第 8 期出版了以“符号学研究：叙事作品结构分析”为题的专集，在这一专集中包括了罗兰·巴特（R. Barthes）的《叙事作品结构分析导论》，克洛德·布雷蒙的（C. Bremond）《叙述可能之逻辑》等重要论著，它实际上已经涉及到此后为人们所关注的一些叙事理论的重要原则。1972 年，热奈特（G. Genette）发表了他的《辞格之三》，其中包含了占该书三分之二篇幅的重要著作《叙事话语》，它通过对普鲁斯特卷帙浩繁的《追忆似水年华》的分析，建构出一套可以应用于分析其他叙事作品的理论体系，从而为叙事理论的建立添上了一块基石。上述这样几个事实，可以作为叙述学这一学科理论得以确立的标志。

叙事理论在其逐渐发展与最后确立的过程中，无疑受到过此前二十世纪一些重要的相关理论研究的影响，比如列维一斯特劳斯（C. Lévi-Strauss）对人类学与普洛普对民间故事的结构研究，索绪尔与乔姆斯基（N. Chomsky）等现代语言学家的研究，以及

① 托多罗夫：《〈十日谈〉语法》，转引自张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社 1989 年版，第 1—2 页。

在二十年代开始由俄国形式主义如托马舍夫斯基（B.Tomashvsky）、什克洛夫斯基（V.Shklovsky）等所进行的对叙事作品诗学的研究，此后英美新批评主要以诗歌为对象对本文的“细读”所进行的研究等。在这些研究以及其他研究中所采用的研究方式与出现的相关概念，对于现代叙事理论的形成具有重要影响。就相关的重要概念而言，重要的有诸如语言与言语的概念，深层结构与表层结构的概念，故事与话语的概念以及肌理与肌质的概念等。①

语言（langue）与言语（parole）：语言与言语这一对概念是索绪尔在语言学研究中所作的一个重要区分。在索绪尔看来，语言和言语活动不能混为一谈。语言是一种约定俗成的东西，人们同意使用什么符号，这符号的性质是无关轻重的。它既是言语机能的社会产物，又是社会集团为了使个人有可能行使这机能所采用的一整套必不可少的规约。因而，语言本身是一个整体、一个分类的原则。言语则属于单个人的讲述活动，它是个人的意志和智能的行为。言语活动是异质的，而语言却是同质的：它是一种符号系统，一种表达观念的符号系统。② 这样一种区分可以用以描述叙事研究中的两个不同的层面：一个倾向于建立起基于所有叙事作品并制约着这样的叙事作品的系统，另一个则是在单个的叙事作品框架中对这一系统的体现。罗兰·巴特的《叙事作品结构分析导论》，克洛德·布雷蒙的《叙述可能之逻辑》，托多罗夫的《〈十日谈〉语法》实际上都是在这一区分的启发下所进行的研究。

深层结构（deep structure）与表层结构（surface structure）：这

① Shlomith Rimmon-Kenan, “A Comprehensive Theory of Narrative: Genette’s *Figure III* and Structuralist Study of Fiction.” *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1 (1976): 33—37.

② 索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆 1999 年版，第 30—37 页。

是一对出自语言研究中转换生成语法的概念。这种语法涉及到确定有限的深层结构规则和把一套深层结构变为表层结构的转换规则，并用这些规则来列举一种语言的无限组句子。在叙事研究中，人们也可以在抽象的基本结构（深层结构）与在单个叙事作品中的具体体现（表层结构）之间进行区分。这种区分促使格雷马斯得出这样的结论：“必须区分两个不同的表达和分析层次：一个是叙述的表面层次，在这一层次，叙述过程通过语言实质表达并受其特定的要求所约束；另一个是内在层次，它像一个共有的结构主干，在表达之前叙述性就在此存在并得到组织。这样，共同的符号层次就同语言层次区分开来；不管表达时选择什么语言，从逻辑上来说，符号层次总先于语言层次。”① 列维一斯特劳斯对于神话的深层结构的探讨以及托马舍夫斯基等人在这方面所作的努力对于叙事理论的拓展都是具有启发的。

故事（récit）与话语（discours）：这是一对由法国结构主义所首先采用并为结构主义者所广泛接受的概念。在结构主义者看来，故事是被叙述的基本材料，它自身是由时间的先后顺序与逻辑顺序所制约、与实际发生的状况相类似的，因而独立于其已被进行的艺术组合，而且它可出自不同的媒介，并可以在不同的媒介之间相互转换。话语（托多罗夫称之为 histoire）则与之相反，属于将故事结合进其中的艺术组合与结构，这种组合与结构借助于诸如视点、时间变形、类比等手段来进行。在这一层次上，读者所看到的不再是按顺序出现的事件本身，而是从叙述者的角度对它们所作的讲述。

与故事和话语相关联的一对概念是此前俄国形式主义者什克洛夫斯基所使用的，即“法布拉”（фабула，英译为 fabula，中译通常为“故事”）与“休热特”（сюжет，英译为 sjužet，中译通常

①格雷马斯：《叙述语法的组成部分》，王国卿译，载张寅德编选《叙述学研究》，第 96 页。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

为“情节”）。“法布拉”所指的是一系列以所发生时间的先后顺序排列的事件与被叙述的状况，它属于故事的基本材料；“休热特”则是在叙述中实际呈现的一系列事件与叙述状况，它属于对事件所进行的特定安排。什克洛夫斯基使用这一对术语所强调的是未经加工的材料必须经过“陌生化”的变形才能成为艺术作品，作为实际材料的一连串事件、即“故事”在变为叙事作品的“情节”时，只有在经过创造性的变形，具有陌生、新奇的面貌之后才有可能实现。在结构主义与叙事理论中使用什克洛夫斯基的这一对术语时则更多地强调事件的编年顺序与其在叙述中实际呈现的顺序和状况有所不同，实际上也就是在故事与话语这一相对的意义上来看待它的。

肌理（paraphrase）与肌质（texture）：“新批评”派的兰色姆使用“肌质”这一术语指诗中无法用散文转述的部分，或者说非逻辑的部分。而在结构主义分析中，肌质所指的是特定的叙述本文中所具有的形式、风格上的独特性，而肌理则是指超越语言表现的、相对于内容方面来说不变的成分。对于“故事”的研究更多地与肌理相关，因为它涉及到从特定作品的具体、特别的行动中抽取出一般的行动。而对于“话语”的研究在不同的研究者那里，则既可与肌理、也可与肌质相关联。

上述这些概念实际上涉及到当代叙事理论形成以前或形成过程中一系列相关的理论研究成果，正是承继着这一系列相关的成果，并在受到它们启发的基础上，叙事理论得以发展出它自身一整套完整的理论系统来。从上述一系列对叙事理论具有重要影响的概念和术语中，实际上已经可以看到前者在理论发展上所表现出来的倾向。这种倾向就是要通过具体的叙事作品，也就是所谓“言语”、“话语”、“表层结构”等，寻找出构成这些“言语”、“话语”、“表层结构”的要素，并探讨其具体的构成机制，用叙述学家的话来说，就是要从大量的叙事作品中，探寻所谓叙事语法。这种趋向在二十世纪六十年代叙述理论的早期发展中就已显

示出来。1966 年巴黎《交际》杂志第 8 期所进行的研究，集中考察的实际上就是这样一些问题，如叙述“语言”的可能性，深层结构或者说表层结构的抽象层面，“故事”，由故事中所抽取出来的行动功能，以及这一行动功能的肌理层面等。① 正是由于这一趋向，在早期的叙事研究中常常采用相对说来较为简单的叙事作品，如民间故事、侦探小说等来进行理论描述，这种描述在其早期的研究中应该说取得了可观的成果。而在此后进一步的研究中，由这些较为简单的叙事作品所归纳出来的相关理论模式对于更为复杂的叙事作品就显得力不从心了。这种情况实际上也就成为推动叙事理论一步步向前发展的动力。前面所提到的热奈特的《叙事话语》，就是在对普鲁斯特远为复杂的长篇叙事作品《追忆似水年华》进行研究的基础上所建立起来的叙事理论系统。迄今为止，这样的探讨不仅没有结束，而且有继续向纵深发展的趋势。

由对“言语”“话语”的分析归纳中所形成的“语言”“故事”，或者说从具体的叙事作品的分析归纳中所形成的叙事理论，具有可操作性的特点，也就是说，人们可以运用这一理论，对作为研究对象的特定叙述本文进行分析与研究。这样，不仅可以从不同的侧面对同样的研究对象作不同的研究，而且可以进一步深化与发展理论自身。叙事理论这种理论与实践相互促进的作用，在当代文学理论的发展中是引人注目的。也许正因为如此，当不少曾一度行时的理论湮没无闻之时，叙事理论仍然在理论与实践的结合上延续着自身的发展，并始终以独立的姿态立于文学理论之林。

本书试图在叙事理论的框架之下，探讨涉及到这一理论的诸

① Shlomith Rimmon-Kenan, “A Comprehensive Theory of Narrative: Genette ’s *Figure III* and Structuralist Study of Fiction.” *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1 (1976): 37.

多重要问题，诸如叙事框架的构建，叙述交流过程，叙述与叙述者，聚焦与聚焦者、聚焦对象，叙事时间，行为者（人物）结构模式与人物描绘等，所有这些问题在叙事理论的构架中都是必不可少的。除此而外，本书也试图对自早期的叙事理论开始的发展轨迹作一个粗略的描述，尤其是对自所谓经典叙述学（classical narratology）以来的叙事理论所出现的发展作一个探讨，并对迄今为止这一理论向纵深发展的趋向稍作展示，从而希望对这一无论在国外还是国内都产生了较为广泛影响的理论有一个较为全面的把握。同时，也在此基础上，提出笔者本人对叙事理论发展众多分支的某些构想。

与任何其他理论一样，在叙事理论的发展过程中，同样也出现了众多的不同意见，不同的描述方式，存在着无时不在的理论争辩。当然，在这一过程中，也在人们广泛探讨与争论的基础上，出现了不少为叙述学界所共同接受的较为一致的看法。由于本书的意图在于对叙事理论的基本要素进行阐释，因而，一般地不准备过多展开所出现的争论，而希望将那些经过理论和实践检验的、在笔者看来具有合理的理论内核的东西加以描述，希望这样的理论描述能够经得起时间的考验，至少能够在理论发展的过程中不致出现大的谬误。

如前所述，叙事理论的发展从一开始就是与对具体的叙事作品联系在一起的，是对具体的叙事作品分析归纳的结果。因此，与那些具有大量抽象的推演的理论相比较，叙事理论尽管也离不开抽象的推理与某些抽象的模式的构建，但同时它也包含着大量的基于具体的叙事作品的例证。本书在对叙事理论进行阐释的过程中，同样离不开以中外古今的大量叙事作品作为分析的例证。

1987 年冬天，笔者在荷兰阿姆斯特丹大学时曾经访问过西欧的汉学重镇莱顿大学汉学院。当时，该院一位年轻教师正在撰写博士论文，她所作的论文是运用当时在叙事理论中所广为关注的自由间接话语分析中国当代作家王蒙、张洁、张抗抗的小说。

她对笔者当时所说过的一句话始终让人难忘，她说：“任何叙事作品，都可以用叙事理论来进行分析，并得出与过去的分析决不雷同的结论。”几个月以前，2001 年的冬天，笔者在阿姆斯特丹大学时，在临近阿姆斯特丹大学校本部的一家书店里买到了米克·巴尔（M.Bal）教授的英文版《叙述学：叙事理论导论》一书。该书的英文版于 1985 年首次出版，它被称为“对系统的叙述本文理论的基本要素的一部经典性介绍。”笔者所购的是该书1997年仍由多伦多大学出版社出版的修订第二版，但已是 1999 年的第二次重印了。这一新的修订版比原来的版本在篇幅上增加了近三分之一。在第二版中，巴尔扩展了理论模式的范围，更新了有关文学叙事的章节，并从文学研究的领域以外增加了许多新的例证。这说明叙事理论的发展在不断持续，也说明人们对这一理论的关注依然不减。在国内理论界、评论界、不少高校以及不少读者中，对叙事理论与实践的关注也是一个引人注目的现象。人们不仅试图对叙事理论进行新的阐释，并且也试图探寻中国文学传统中所具有的叙事理论的资源，同时，运用当代叙事理论来对叙事作品进行分析也一直在持续不断地进行着，并一直受到人们的欢迎。希望笔者眼下所作的这一努力能够在人们对叙事理论关注的过程中起到一点作用，如果这一期望能够或多或少达到的话，就使人感到十分欣慰了。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

第一章　叙事框架的构建

一、本文与故事

叙事理论的基本研究对象是叙事本文。毫无疑问，对于任何研究者而言，所面对的分析对象，是呈现在其面前的具体的“本文”（text）无论是一篇小说，一首叙事诗，一个童话……，或是含有叙事因素、以其他媒介出现的“本文”，如一本连环画，一部电影，一部电视剧……。在叙事作品中，它通常是以所谓“叙述本文”或“叙事话语”的形式出现的，它所指的是叙述代言人在其中进行叙述，讲述特定的故事的本文。

就“叙述”而言，我们知道，它属于人们的交流过程，这种交流过程既可以采用言语的方式，也可以采用其他方式，如手势、眼神等，或者以不同于语言的其他媒介形式来表达。这种叙述必然包含一方向另一方传递某些内容或者说某些信息。因此，可以说，叙述指的是将叙述内容作为信息由信息发送者（addresser）传递给信息接受者（addressee）的交流过程。当然，这是在广义的意义上而言的。这种叙述，可以是真实的，也可以是虚构的。就叙事理论来说，所着力探讨的自然是后者而非前者。也就是说，它所要探讨的是出现在叙述本文（narrative text）或叙事虚构作品（narrative fiction）中所出现的叙述过程。在这样的过程中，人们所关注的不是在实际的交流过程中所出现的由实际的发话人向实际的受话人进行交流的情况，也不关注叙事作品

的创作者、即通常意义上的作者通过作品进行交流或传达自己情感的过程，它所关注的是在叙事作品内部所出现的一个相应的过程，这就是一个虚构的故事讲述人、即叙述者向虚构的或隐含的叙述接受者传达叙述内容的交流过程。从体现在叙述本文中的这样一个交流过程我们可以看到，叙述者依其在叙述中所处的位置、参与或不参与故事及其程度等多种因素可以具有各种不同的状况，而所呈现出来的叙述也必定要经由特定的视点的过滤，所叙述的内容则会以与其原来所发生的状况不相一致的形式重新组合而出现。这样组合的结果，就构成叙事“本文”。它是语言符号或以其他媒介符号所组成的一个有限的、被组合的结构整体，即口头讲述或书面描述这些事件的“话语”（discourse）。

在本文或话语这一层面上，有一个与之相对应、或者说潜藏在其下的层面，这就是“故事”（story）。需要注意的是，在叙事理论中，我们所说到的“故事”与通常对这一词语所理解的是有所不同的。在《辞海》中，对“故事”一词所作的相关定义有两个，一个是：“叙事性文学作品中一系列为表现人物性格和展示主题服务的有因果联系的生活事件，由于它循序发展，环环相扣，成为有吸引力的情节，故又称故事情节。”另一个则是：“文学体裁的一种，侧重于事件过程的描述，强调情节的生动性和联贯性，较适于口头讲述。生动的故事作品中的主要人物，也能给读者留下鲜明的印象。”这里的阐释，与我们对“故事”的理解有某些相类似的地方，但同时也与我们在“话语”与“故事”层面所进行的区分相互纠结，分别具有这两个层面所包含的某些意义。可以这样说，如果将“话语”理解为叙述文的表达与叙述层面的话，“故事”就属于所述或被叙述的层面。话语具有质体、即一种表达媒介（比如口头或书面的语言，移动的画面，肢势等）以及形式（由一系列联贯的叙述所组成，这些叙述讲述故事，并决定着情境与事件的表达顺序，制约描述的视点，决定叙述速度、评论的类型等）。而故事则是叙事文中所描述的存在物

与事件。[①] 换句话说，故事指的是从叙述本文或者话语的特定排列中抽取出来的由事件的参与者所引起或经历的一系列合乎逻辑的、并按时间先后顺序重新构造的一系列被描述的事件。说得简单一点，本文就是我们所读到、看到的东西。在叙述本文中，事件不一定按时间顺序出现，事件参与者的个性特征遍布全文，每一个叙述内容都经过一个聚焦的过滤或视点的观察。而故事对于读者来说则属于潜藏于本文之下的构造，一种抽象物，它对于读者来说并不是可以直接读到的，但它可以通过其他方式，诸如对故事情节的复述等重新加以构建。故事作为一种构造，有它自身构成与相互结合的基本原则。

二、叙事功能、事件与序列

叙述的内容可以多种多样，但在叙述本文中，无论出现什么样的内容，都离不开事件（event）。事件所指的就是一件所做或所发生的事，它引起状况发生变化。当变化是由行为者所引起时，事件可以是一个行动，比如“弟弟打破了一个杯子”；而如果变化并未为行为者所引起时，它就是一件所发生的事，比如“天上响起了雷声”。无论出现的是上述哪种情况，对事件都强调它所发生的变化，强调它是从一种状况到另一种状况的转变。也就是说，它是一个转变的过程。

对于事件来说，有一个与之相关又有所区别的概念，即俄国学者普洛普所使用的“功能”概念，我们首先对此作一探讨。普洛普在他的《民间故事形态学》中将“功能”（function），即故事中主要人物对情节发展有意义的行动，作为故事的基本因素。在他对俄罗斯民间故事的研究中，他发展了这一概念，表明即使行

① Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987, pp. 21, 91.

为者的身份发生变化，而其“功能”仍可保留不变。对于普洛普来说，功能构成了任何俄国童话的深层结构的基本成分，而且，没有一个功能排除其他任何一个功能，它们当中的许多可以出现在一个个单个的童话故事中，而且是以一种同样的顺序出现的。它们的数量是有限的，共有三十一种。他比较了下列事件：

1. 一个沙皇给了一位英雄一只鹰。鹰把英雄带到了另一个王国。

2. 一个老人给了苏申科一匹马。马把苏申科带到了另一个王国。

3. 一个魔术师给了伊万一条小船。船把伊万带到了另一个王国。

4. 一个公主给了伊万一枚戒指。从戒指里出来的年轻人把伊万带到了另一个王国。等等。

这四个事件中惟一始终不变的成分就是某人凭借从另一个人手中获得的某样东西到达另一个王国，尽管在不同的情况下事件参与者的身份可以发生变化。普洛普通过对将近二百个俄罗斯童话故事的异同所作的比较，得出了如下四条结论：

1. 人物的功能是故事中恒定不变的因素，无论这些功能是如何以及是由谁来完成的。它们构成了故事的基本成分。

对于童话故事而言，功能的数量是有限的。

功能的排列顺序总是完全相同的。

4. 所有的童话故事在其结构上都属于一个类型。①

① V. Propp, *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press, 1968, pp 19—23

普洛普逐一比较各个童话，发现每个童话总是包含这三十一个功能中的某一些功能，尽管并不一定是全部功能。这三十一种功能包括了童话里所有的典型情节，如主人公的出发探险，与妖魔搏斗，取得胜利，以及最后赢得幸福等等。

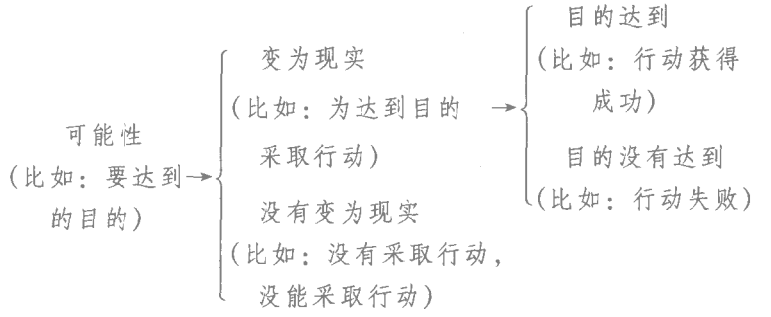
普洛普认为，童话中的人物具有的三十一种功能，分别属于六个阶段：准备阶段，复杂化阶段，转移阶段，斗争阶段，返回阶段，认出阶段。每一个阶段分别包括几种功能。而完成这些功能的情节被归纳为七种“行动范围”，这七种行动范围涉及童话故事中相应的七种不同的角色。这些角色在童话中可以由各种人物担任，有时同一个人物可以担任几个角色，也有时几个人物共同担任同一种角色。

普洛普提出的每一种功能，实际上可以被看作为对各类事件所作的一个叙述命题，以这样的叙述命题，也就是事件，按一定的原则组成为故事。普洛普通过众多的童话找出了一个由角色和功能构成的基本故事。现存的一切童话都不过是这基本故事的变体或显现。普洛普所进行的这一概括超出了表面的和经验的范畴，他所揭示的童话的结构实际上可以延伸到其他的叙述本文中，对于理解所有的叙事作品不无帮助。普洛普在童话分析中所提出的这一功能概念对于现代叙述学具有重要意义，它促进了对于叙述本文的结构分析，并成为许多其他有影响的叙事结构模式的出发点。

从普洛普对俄罗斯童话分析所得出的结论中可以看出，通过具体的叙事作品，可以将体现在其中的功能，或者说事件，从叙事作品中分离出来。不仅如此，人们甚至可以将体现在不同媒介中的事件分离出来，而且在不同媒介中有时所看到的是同一个故事。就像人们在从小到大的不同时候，从父母的故事讲述、动画片、连环画、舞台表演、直到叙事作品等看到或读到同一个孙悟空大闹天宫的故事。除此而外，在俄罗斯民间童话中所表现出来的功能，其排列顺序总是一致的，这又促使人

们从另一个角度得出结论，即事件总是以一定的原则结合的。如果不是以特定的结构原则结合，就无法形成故事，也无法让人看懂。

普洛普是在俄国童话的基础上概括出其功能序列结构的。这是一种在许多叙事作品中所可能出现的结构，但并不是惟一的结构。在不同的叙事作品，尤其在一些更为复杂的叙事作品中，可能会出现与之不同的情况。比如说，这些功能在序列中不要求一个功能发生以后，后一个功能一定要跟随发生。相反，开始序列的功能出现以后，叙述者既可以使这一功能进入实现阶段，也可以将它保持在可能阶段。另外，叙述者可以把这一行动或这一事件化为现实，也有可能让变化过程发展到底或者在发展的过程中结束，也就是说，行动可能达到目的，也可能达不到目的，事件可能发展到底，也可能不发展到底。但无论是以怎样的形式出现，序列都是不可少的。一如布莱蒙所说：“任何叙事作品相等于一段包含着一个具有人类趣味又有情节统一性的事件序列的话语。没有序列，就没有叙事”。布莱蒙在普洛普序列结构模式的基础上，列出了如下一个与之不同的展示叙述可能发生的基本序列网络：[①]



①布莱蒙：《叙述可能之逻辑》，张寅德译，载张寅德编选《叙述学研究》，第154—156页。

如果将上面所出现的基本序列结合进行动和事件，它就能产生一个故事。比如，按照这一结合原则我们可以展现如下这样可能的故事：

A. 张立想马上见见他的女朋友；
他给她打电话；
没人接，他只好作罢。

B. 张立想马上见见他的女朋友；
他给她打电话；
他的女朋友接到电话，说她一会儿就出来。

这里所出现的是最基本的故事所可能发生的基本形式。布莱蒙采取普洛普的意见，仍将故事的基本单位看作功能。功能和行动与事件有关，行动与事件组成序列，便产生故事。三个功能一经组合便产生基本序列，而这一个三功能组合是与任何变化过程的三个必然阶段相适应的。这就是： 1. 一个功能以将要采取的行动或将要发生的事件为形式，表示可能发生变化； 2. 一个功能以进行中的行动或事件为形式，使这种潜在的变化可能成为现实；3 一个功能以取得结果为形式，结束变化过程。

在叙述本文中所出现的故事有时可能并不这么简单，但这并不影响事件与序列继续按它们特定的原则组合下去。基本序列之间互相可以结合，从而产生复合序列，这些结合的实现可以呈现出不同的形式。而这些过程可以一个接一个发生。这样，头一个过程的结果也是一个新的过程的开端。由此推动故事情节不断向前发展。

在结构分析中还可以看到，事件可以结合为小的序列，小序列可以结合为大序列，所有大的序列又共同构成一个完整的故事。在大序列和故事之间，人们有时区分出一个中间单位，这个

需要全本请访问 www.ertongbook.com