

比较诗学

——文学理论的跨文化研究札记

(美)厄尔·迈纳	著
王宇根 宋伟杰	等译
辜正坤 覃学岚	校

中央编译出版社

第四章 叙事文学

《日本书纪》(等史书),只是全部事实的一个片断。倒是你的物语很翔实。

——紫式部

只有人类不再能区分真与假、善与恶、美与丑、现在与未来时,艺术才可能走向终结。

——赫伯特·马尔库塞
(Herbert Marcuse)

同“戏剧”事件或“抒情”瞬间相比,“叙事文”的发展及终结似乎无关紧要。如果我们依赖于传闻,而不去理会现实生活究竟是什么样的,那么同“戏剧”和“抒情诗”的吸引力相比,单纯的叙事现在对我们似乎已没有什么意义。近来,人们对于叙事的兴趣似乎更多地来自描写令人沮丧的事实。确实,听众听到的故事与小

说家所讲的故事并不相同。看来应当承认地球上曾经有过巨人,而不必在意它只是昙花一现。间或有人提醒我们,在谈及文学叙事或史书时,“故事”一词曾经非常含糊,在意大利和西班牙,现在仍然如此。

从基本的现实主义观点和对它的挑战来看,当代的许多问题导致我们不仅怀疑某些文学理论,而且也怀疑西方和其他地方的文学实践,这并不足为奇。一旦现实以及我们对生活的感觉成了问题,叙事文学就能精彩地抓住我们的心灵。

封闭的心灵马上就发现了危险以及对刺激的专注。相对而言,叙事这第三种类型更难达到,因为它之上并未建立起普遍性的诗学。我们没有戏剧所提供的那种向导,即剧场演出的陌生化和情景化。我们也没有经过基于抒情诗的诗学体系检验的语言和情感论基础。而且,对于古老的叙事文学,现今又有多少研究呢?

连续性的实现

要把文学与生活的其他部分分开,必须首先能够证明叙事文学没有意义。根据从比较得来的证据判断,这种努力成功的可能性很小。从原则上说,它应当考虑到三个东亚国家,因为在她们的原创诗学中,历史叙事也被纳入了抒情论之中。然而,抒情诗却是一种比较高级的形态,因为事实表明,中国文人创作的抒情诗都被视为文学(或“文”)的组成部分,反之,仅仅只有某些

类别的历史著作才被视为文学。然而,日本文学为我们提供了一个显著的事实:在基于抒情诗的生成性诗学建立后的一个世纪内,出现了日本文学中最伟大的作品:《源氏物语》。它不仅是一部伟大的叙事作品,一部由女性创作的伟大的叙事作品——后一点在其整个文学中都是独一无二的——而且其中还包含有对艺术问题的讨论。

讨论之一是关于物语或叙事艺术本身的。主人公光源氏,在一个女人的帮助下,成功地将他的一位老友的女儿从灾难——对这样一个敏感而又有天赋的小姑娘而言肯定是灾难——中解救出来。(这个女人曾是他们的情人——先是其老友的情人,然后是源氏自己的情人。)她像一个迷失已久的女儿一样在他的宫殿里安顿下来,源氏对她简直须臾难舍,寸步难离。为了避开这些,为了度过梅雨季节,她——玉鬟——使自己沉浸于“物语”(翻译过来也就是“罗曼司”)之中。熟悉该书的读者会想起第二章,就在那个同样憋闷潮湿的梅雨季节,四个年轻人谈论起了女人。这一上下文有助于解释源氏喜怒无常的态度。

但接下来并没有按亚里士多德或康德的方式写下去。正是这一部分讨论了物语的艺术,比较而言,它与我们所说的基于叙事的原创诗学最为接近。我将省略前半部分,在前半部分中,源氏取笑玉鬟,说物语是虚假的,无聊的,尽管我们能够在其中找到“真实的感情和令人赞叹的故事情节”。玩笑之后,他又用她难以想像的语言为文学叙事进行辩护,这的确乃不同凡响之论:

他笑道:“我对你的物语真是粗暴和不公道,是不是?其实,它们记录和保存了自有神的年代以来发生的事情。像《日本书纪》等史书,只是全部事实的一个片断。倒是你

的物语很翔实。

“我们并不能如实地了解发生在特定的人身上的事情；而只有当人们说这是一件善事或这是一件恶事时，我们才开始了解它。人们对这些发生在生活中的事观之不足，听之不厌，代代相传。如果讲故事的人希望说得很好，那他就会选取善事；如果他想抓住读者的注意力时，他就会选取恶事，甚至穷凶极恶之事。善事与恶事都差不多，它们无非是这个世界上的事，并非世外之谈。

“别的国家的作家们处理事情的方法不同。我们自己的古典小说也不同于现代小说，其内容在严肃的程度上不同。若一概指斥为空言，也不符合事实。出自佛祖高尚的心灵的教义中，也有寓言，以便于婉曲地说明真理。《大乘经》中充满了寓言，但是要旨是同一个。彻悟和困惑的不同正如罗曼司中善与恶的区别一样。宽容一点来看，没有什么会是空洞无益的吧。”^{〔1〕}

“它们无非是这个世界上的事，并非世外之谈。”紫式部并没有将语言之网撒向其叙事的河流。

在上引第一段里，源氏将物语与《日本书纪》，然后与日本历史中最有价值的著作联系起来，其实在论前提显而易见。在第二段里（“我们并不能如实地了解……”），源氏将叙事作品与基于情感—表现诗学的大量抒情诗联系起来。有趣的是，叙事要求一种道德的情感论，而纪贯之以抒情为基础的诗学却没有提及这一点。

为什么叙事要求以道德特征为基础而抒情却不这样？答案当然存在于对叙事与抒情、叙事与历史的关系的假说之中。这

种假说可以在现代新马克思主义的著作中找到。正如哈贝马斯所写：“在社会学的课本中，对支系统的划分——即划分为经济与政治，社会与文化，科学、艺术与宗教——极容易被认为是永恒不变的：它常使我们忘记这种划分包含着许多‘价值范围’，这些价值倾向，正如马克斯·韦伯所了解的，只具有历史性的阶段意义。”^{〔2〕}赫伯特·马尔库塞的说法更具启发性：“只有当人类不再能区分真与假、善与恶、美与丑、现在和未来时，艺术才可能走向终结。那将是文明走向顶点时的一种十分残酷的状态。”^{〔3〕}是否采用历史性的假说非常关键，没有一个聪明人会愿意放弃这些假说而不考虑放弃它们的代价。

正如接下来的一段引文所示，紫式部很明白这些事情（“别的国家的作家们……”）。我们首先观察到，早期对历史的关注在这里被过早地导向了相对主义——真是早得惊人。（在英国直到德莱顿才出现这种现象。）这段文字也存在着文化上的相对主义：别的国家的作家们处理叙事文学的方式多少有些不同。紫式部对朝鲜有何了解不得而知——至少对我来说是这样。但是很显然她了解中国古典文学，并且与玉鬟不同，她还可能读过用汉语写的《日本书纪》。不清楚她是否阅读过中国的小说。有一些很短的故事已经通过外交使节从中国传了进来（其中有些后来在中国消失了）。但是想必她知道它们在中国的名气不大，所以没怎么当真（中国第一部伟大的散文叙事作品——《西游记》——直到五个世纪之后才出现）。可以肯定的是她对中国的历史了然于心，而且还很可能接触过一些六朝的传说。相对主义影响到了日本：此后其创作将增加某种新的东西了。

我们认识到当源氏避开历史转而将物语同佛经联系起来时，他是自陷险域。这一段有两种主要的解释。其中之一正如

这段引文所示，将物语视为同《莲花经》的寓言一样有益的东西，认为仁慈的佛祖想方设法使可怜的芸芸众生都能够彻悟。从嘲笑虚假愚蠢的作品开始，源氏最终将物语同日本最受尊重的历史著作联系起来，同中国的史传联系起来，同佛教经典联系起来。这是一个令人难忘的谱系。

反观这一插曲，我们看到它不仅适合而且拓展了紫式部所继承的那些情感——表现诗学，更重要的是它还证实了虚构的散文故事也具有历史的真实性（尽管它同时还容许历史相对论和文化相对论）。依此类推，佛祖的教诲中也就决非毫无真理。正像这一点所暗示的，讨论物语的虚构性已经成为这段插曲中作者的主要目的。就在那段引文之前，她让源氏毫不留情地拿物语的虚假和无聊取笑玉鬟。源氏用两个词（虚假和无聊——译注）来指代谎言，似乎想将二者区别开来，以利用其中的一个来指称虚构作品。但是，这不仅导致作者（如果不是批评家的话）有权声称虚构作品的真实性，而且，更进一步，令人惊讶地宣称虚构作品和历史具有同等程度的真实性。

我们不知道亚里士多德对建立在可能性或必要性之上的艺术的真实性有何看法，但没有什么像他对充满细节的历史和具有普遍性的文学的区分一样清楚明白。（紫式部的普遍性来自她基于抒情的诗学也来自宗教。）我们必须清楚，紫式部并没有说在虚构这一点上历史类似物语，而是说物语具有历史的本质属性。

我们没有引用的这一段话的结论部分非常精彩地强调了叙事和历史之间的联系。源氏提出一个计划：以他和玉鬟的恋爱经历共同创作出一部无可比拟（史无前例）的物语。这样不仅会有一部在她的卧室内写就的物语，而且它还是一部活生生的物

语。这当然同那段关于佛祖和文学有助于彻悟的推论有关系。意味深长的是，源氏写了首诗指责玉鬟不孝顺，玉鬟也针锋相对，写诗指责他不像一位父亲。他们两个人都说自己的指责是建立在历史调查的证据之上。在这一段的讨论中，甚至是作为日本文化的骄傲的抒情诗，也被要求与历史相符——这也是在此文化中实际发生的情形。任何一个对叙事文学感兴趣的人或迟或早都必须处理好关于这一艺术的最早的诗学所提出来的要求和问题。

在我看来，叙事的其他一些核心问题也可在这段梅雨时节

的独白中找到。对比较意义上的叙事文学理论来说，这个最重要的段落包括了三个连续的句子。在向玉鬟承认他非常不公平地对待了她非常喜爱的物语之后，源氏说它们“记录和保存了从有神的年代以来发生的事情。像《日本书纪》（等史书），只是全部事实的一个片断，倒是你的物语很翔实”。第一个句子假定了叙事具有连续性，其后的两个句子涉及到连续性的实现。《日本书纪》同民神万神殿有很多关系，它汇合了来自民众的许多传说，讲述了民族起源的神话，它还将神话中的天皇与历史上的天皇联系起来。就像我们在前一章中看到的一样，其时在位的天皇一条宽和提醒我们：《源氏物语》的作者可能读过《日本书纪》。

在下面的两句话里，紫式部让源氏声称物语应当继续那种连续性，尽历史之职。他认为物语不仅应当连接而且应当充实历史，以实现其完整性。

从这一段中，当然不限于这一段，我们可以得到对叙事的简单描述：实现了的连续性。我们也许可以称其为叙事运动——叙事不断向前运动，并且打动我们，最终得到完美的实现。叙事不仅有价值，而且还有运动：不仅能向前自我运动，而且能够动

人。当然这里必须作进一步的讨论。在实现(fulfillment)和连续性(continuity)这两个概念之中,后者远为复杂,因此我们首先讨论它是理所当然的。^[4]

在对物语和佛经的比较中,源氏提到了为南亚和东南亚所信奉的《大乘经》(与《小乘经》相对)。小乘经被视为教义的早期阶段,它后来被大乘经所发展和完善,并最终与大乘经合而为一。佛使芸芸众生彻悟当然是经义之主旨,是终极的目标,就像基督徒的救赎一样。

作者借主人公之口表达出来的这些观点,涉及一种字面上的神秘解释,一种由物语的实现所提供的非寓言性的精神意义。也就是说假定存在着一个目标,一个“圆极”(entelechy)。以与寓言有关的中世纪的诸多流行诗或更精确地说对《圣经》的寓言性阐释同样的方式,紫式部探讨了经文的意义:事物领向哪儿,我们就去哪儿,直到天国的顶点。就此而言,物语的不同之处在于我们没有必要去思考其最终的实现或寓言性的目的。对于叙事理论,这一点同样成立。

当然寓言性叙事确实存在,我们倾向于承认这一点,比如《仙后》与《天路历程》,这些寓言描述了迥然不同的世界,一个是表面的、可见的(这是斯宾塞最喜爱的词),另一个是形而上的、超验的。也有人旁征博引地指出中国小说(中国古典小说)也可以是寓言性的(尽管其根据与我们的并不相同)。^[5]但是,无论是是否是寓言性的,一个叙事必须有个结局。就拿戏剧来说吧,亚里士多德认为,为了保证其完整性,结局(同开端和中间一样)是必不可少的。

这里存在一个明显的悖论。很难想像,除了文本残缺这一原因外,还有什么其他原因可以使我们所认为的重要的剧作或

抒情诗不完整；而我们的叙事文（尤其是诗体叙事）却经常是不完整的，中断的。这个悖论可以被提高到某种程度。摹仿说对完整性的要求已经使人们对诸如《法萨丽亚》（Pharsali■）、《七日谈》和《仙后》一类简略而重要的著作不屑一顾，更不用说那么多熠熠生辉的浪漫主义作品了。另一方面，很难想到亚洲有与此相应的作品。一部著作不可能所有的部分都存留下来，但是从最古老的文学——梵语文学——开始，我们就有了与这个世界相像的叙事：完整但没有结局。一个中国的叙事开始时也许不完整，但后来的人会把它完成。人们普遍认为最优秀的叙事《红楼梦》至少就是这样。^[6]这一例外情形适用于中国，但很难想像日本的叙事传下来时会不完整。

这一悖论可以得到解决。要有结局这一西方叙事的重负已被证明是累赘，对西方人而言，摹仿论的负担太重。当负担过于沉重时，人们就会寻找抵制它的缺口。贝克特的《香黛传》和他的三部曲的任何一部中所表现出来的怪异的天才就是证明。贝克特要损坏每一部小说的结尾的强有力的措施反而强化了我们以前所发现的“圆极”。他采取了一种黑色的喜剧性的反抗，目标正是所谓的叙事的天才，他发现它令人难以忍受。

更有甚者，如果我们深入研究亚洲叙事的结局，我们将会看到《圣婆加梵歌》和《源氏物语》并没有提供简单明了的解决办法。印度和日本的佛教观念假定命运的因果关系永不停歇，除非在所有的大劫难之后找到超常的解决方法，或者能够彻悟。由于有了这种延搁，叙事的完整性并不能缝合情节链，叙事的实现也不要求产生“结局感”或最终的启示。这里隐含着更多的东西。总有更多的东西要说（梵语叙事特别长）。其目的是使因果关系继续下去，直到一个被延搁了的彻悟出现。这是一开始即

已确定下来的目标。

还有，正像紫式部所认识到的，完成一个故事也就是将必要的细节填充进去。两件事之间并不具有必然的逻辑联系：“m”之后并不必然是“n”。充实也许像对称一样能满足我们的需要。抽象的提纲没有一个活生生的事实那么重要。轻松随意的进展也许比径直敲响结局之钟更令人愉快。没有理由说明何以结局不能出现在故事的开头，比如《平家物语》就以一个缓慢而庄严地行进的送葬队列开篇，把“能剧”中诗歌的节奏改变为散文。

园精舍的钟声

鸣响

回荡

在一切短暂之物上。

一对对的柚木

艳丽如同鲜花一样

盛开过后便衰败

这是自然的规律；

显赫的人们也不例外

没有什么东西会经久不衰，

就像春天的夜晚

梦总是很短；

最强悍的人也不例外

终免不了毁灭；

如同遇上了暴风

像尘土一样被卷走。^{〔7〕}

印度庙堂的钟声(象征佛祖离去)回响在日本的历史和文学史之中。这个开头预示着结局。《平家物语》接下去说到许多人陷入堕落,笔调中透露出令人惊奇的同情。那些胜利者们,如同“最强悍”的平家家族以及那些金童玉女们一样,都会一个一个地化为尘土。

并不是所有的故事都像这个一样在开篇写出结局。也很少有像但丁的《神曲》一样结构的作品,它无论是大的布局还是小的枝节都用同一个单词“星星”(stelle)结尾。但是一种运动的趋向或结尾,充实或圆满实现,构成了叙事的特点。^[8]

这里要考虑的另一个特点是连续性(continuum)这种更为复杂的运动。让我们首先把话题岔开一点。通过与另外两种文类的比较,我们可以观察到某些明显的东西。叙事文有着一些与戏剧和抒情诗一样的特性。戏剧和抒情诗也不同程度地享有叙事的某些倾向或圆极,正如它们也享有叙事的连续性一样。像音乐一样,所有的文学——包括《希腊诗选》或单行诗和俳句——都具有一定的连续性。但是对叙事文来说,运动的连续性是如此重要以致成了与其他文类相区别的标志。就像源氏对物语的说法一样:“它们记录和保存了自有神的年代以来世上发生的事情。”

我们在前面一章里已经看到叙事是如何被融入抒情的,我们也可以很快地识别出戏剧中的叙事。有时候它并不明显,比如笨拙的舞台提示,过于依赖传信人或合唱队,或在舞台上大声朗读材料。但是这通常很有效果。《奥赛罗》(第1幕第3场)就有一个相当好的例子:贵族摩尔被控告以魔力和迷幻药使苔丝黛蒙娜爱上他,在公爵面前为自己辩护。要全部引用这一段会

太长。幸好大家都很熟悉，引用开头、中间和结尾的几行就足以安慰亚里士多德在天之灵了。

她的父亲爱我；常常邀请我；还老是问起我过去所经历过的年复一年的战争、围城和意外遭遇……

苔丝黛蒙娜总是出神倾听；

但有时家务事拖累她，

她总是尽力把事情赶紧办好，

然后就赶回来……

她为了我所经历的种种患难而爱我，

我为了她对我所抱的同情而爱她。

这就是我唯一用过的妖术。

她来了，让她为我证明吧。

在最后一行我们又回到了戏剧本身。叙事的连续性结束了，消失了。

奥赛罗的述说所产生的一个主要效果是当这一人物变成叙述者时打断了正常的舞台表演。我们注意到他使用的是过去时态并在最后一行回复到了现在时态。但是为什么说我们感到了舞台表演的中断？奥赛罗的陈述是这部戏剧的一个组成部分，而且确实是它的情节的重要组成部分。

无论如何，应当考虑除此二者之外更多的东西。这是一部戏剧，叙事必须服从于它的需要。虽然我们刚才确实是在静静地听着奥赛罗的陈述，但它们是写给在一个木制的圆型剧场里一个扮演奥赛罗的演员说的，不是用单调低沉的声音说，而是运用表情和动作抑扬顿挫地读，并且他还一会儿同这个一会儿又

同那个人物、主要是同公爵眉目传神。在这场出色的表演中,这个情节将产生戏剧化的效果。但它仍然是叙事,就像我们认识到的一样。因为尽管奥赛罗的陈述确实是这出戏的一部分,但它仍然区别于一般的舞台表演。之所以如此是因为莎士比亚觉得中断戏剧“现在”的表演去回忆一段“从前”的故事是很方便的。这一“过去”的事件的连续性,对他如何追求苔丝黛蒙娜的回忆,只能是叙事。

整部戏剧以及奥赛罗的这段演说都各有自己的情节,而且事实上它们又共同组成了同一个更大的情节。换句话说,我们必然得出的第一个结论是,情节并非叙事的区别性特征:它不是将奥赛罗的叙述与这部戏剧的其他部分区别开来的根据。在此,我们必须假设我们知道“情节”的含义,因为一下子讨论不了那么多。(当然我们以后还会讨论到情节。)

如果不是情节使我们识别奥赛罗的叙述,那又是什么呢?迄今为止,在这部戏剧中,我们是通过舞台上的表演,通过第二章里讨论的基本的陌生化和情景化,通过戏剧化装来识别的。我们暂时中止对奥赛罗这段演说的讨论。我们转向叙事和历史中延续很久的过去时态,多恩和赫伯特的抒情诗中也用了这样的时态。因为故事可以用现在时态来讲述,因此过去时态对故事来说并不是必不可少的。所以,是由过去时态所提供的东西(这些东西也可以通过别的方式来提供)标志着在这部戏剧中奥赛罗的演说是一个叙事的瞬间。转向过去会使我们找到一个时间点,叙事的连续性正是从这一点开始向前发展直到达到一个圆满的结局。正如紫式部所认识到的,这些是叙事文学至关重要的特征。可以说,正是这些特征,使我们能识别出一部包含回忆情节的戏剧中的一段持久的叙事性的演讲。

我们也注意到奥赛罗的身份状态——从非戏剧的意义上说,即他的作用——改变了。他的行动并未停止(否则这一段将非常乏味)。从他在作为法官的公爵面前的处境来判断,我们可以说他正在检验和祈求着法律的公正。我们的“叙事”(narrative)一词来自罗马修辞学家的“narratio”,指的是演说中的某个部分,在这一部分中,演说者通过引述事实,以证明到底发生了什么。

昆提利安为演说家区分了这样三类叙事:1. 故事(Historia):“对事实的展示”;2. 论证:“尽管不真,却很相近”;3. 寓言:“某事不仅不真并且与真理远隔”。〔9〕

只要有叙述行为存在,就必然会联系到被确认的或未经确认的某个人物。然而叙述者究竟做了什么与抒情诗的说话者不同的事情呢?可以说两者都肩负着某种隐含的责任。就叙事的连续性而非抒情强烈的呈现性而言,叙述者对所叙述的东西可以声称具有某种真实性。这明显地体现在奥赛罗的演说中(当然是在戏剧虚构的范围之内)。这也说明了为什么叙述(narratio)是演说的重要组成部分。控制所发生的事情的真实性要求很大的权威。我们当然知道或可以想像这样一种文学的和法律的情形,其中的叙述者并不完全知情,或者是错误的或不可信的。奥赛罗关于苔丝黛蒙娜的叙说之所以能产生那么大的效果,之所以能够有效地打动公爵,其原因之一在于他能够提供“道德的证据”:他叙述的是他的亲身经历。在双重的意义上他是这一经历的主体。这也就是为什么我们说叙事有某种“视点”,在没有相反证据(比如依阿古所提供的那种)的情况下,叙述行为具有历史的真实性。正如紫式部通过她的主人公之口所说的,物语基本上是一种可靠的历史。

序列与情节

我们已经看到情节(plot)之所以不能等同于叙事连续(narrative continuance)的一个例子。在进一步探讨该问题的过程中,确定某些简单术语的意义变得越来越必要。然而这种必要性容易使人当场露出破绽,所以大多数人完全回避了这一问题。这一部分有两个关键术语。

如果不是所有叙事连续都需要作为差异的情节(plot as differentia),那么我们必须关心我们所能发现的叙事连续所具有的任何稳定的特征。^[10]一个是序列(sequence),即按照一定次序进行的连续体。改变次序就是改动序列;它不是要破坏序列性(sequentiality)(也不可能破坏序列性),而是要创造另一个序列,另一个连续的统一体。

只要整体之内存在着一个连续的次序,序列性就存在。因为哪里有次序,哪里就一定有可理解性——不仅是人为设置的序列的特性,而且是依靠约定的成规和学术训练去加以识别的特征。

次序(以及由此而来的序列和叙事连续体)也隐含着单元和整体。如果各单元无法加以识别,那么就可能只有整体而没有连续。一个东西并不构成一个连续。没有整体,连续则是零,是不完全的,或者是无穷的。单元是可知的实体:如果它们不具有可知的特性,或者不成其为某物,我们也就不可能认识它们。

作为一个实现的连续体(fulfilled continuum),叙事首先需要序列性的所有这些特质,但这并不是说我们可以把叙事等同于序列性。情节也需要序列性,但我们同样不能把情节等同于序列性。^[11]虽然对于叙事连续体来说,序列性是必要的,而情节则不是必要的,但是序列性也不能等同于叙事或情节。另一方面,有情节的(plotted)序列性即使不是叙事连续体必要的、也是其常见的形式。当我们在一首抒情诗中偶然发现情节(多恩的《维纳斯听到我把此曲低哼》等),我们将其视为叙事而非戏剧,尽管戏剧具有情节。

如果情节需要序列性而不是序列需要情节,那么序列性在逻辑上就具有优先性。《失乐园》这部史诗从时间上看是如此紊乱,以至于直到第9卷我们才能推知其“真实”的纪年。其情节始终保持一致,不管在叙述中其序列到底是什么样的。^[12]当然,任何可能的次序都会有序列性,但是序列却并不相同。从本质上说,不改变序列就不可能改变“序列的序列”,但却可以不改变情节就能改变“情节的序列”。

第二个例证来自于中国的集虚构与历史于一身的散文体叙事文《三国演义》。^[13]《三国演义》在处理三个交替发展的情节时具有令人惊异的明晰性。两个(或更多的)事件不仅能够而且确实同时发生。在逻辑上所要求的是:同一时间的不同事件,发生在不同地点(如吴和魏)的不同人物身上。但是不能同时叙述两种或更多的同时发生的事件。一个事件必须要在其他事件之前或之后被讲述,或者相互交织。这一问题在《三国》中得到了非常完美的处理。无论相互交织的序列如何发展,情节始终如一,序列中的任何变化也同样如此。

与情节相比,序列性的这种逻辑优先性使序列而不是情节