

叙事虚构作品：当代诗学

厦門大學出版社

需要全本请访问 www.ertongbook.com

译 者 序

由于文学作品的构成因素是多方面的，因此批评家可以从各个角度来阐释文学作品的价值和意义，并对其作出评价。但是，批评家所面对的文学作品毕竟不同于哲学和科学著作，也就是说，文学的构成因素和表现方式具有它自身的特点。况且，文学作品还有样式的差别；各种样式又具有自身的特点，比如小说不同于抒情诗，也不同于戏剧。因此文学批评，不管从哪个角度着手，都应该考虑文学本身的特点。这样的批评才是真正的文学批评。过去，我们的文学批评有个很大的弱点，就是忽视了文学本身的特性。我们较注重文学和社会历史的关系（特别是文学和现实中的政治、伦理道德的关系）以及文学和作家的世界观的关系。诚然，关于这些方面的研究，对评价一部作品是至关重要的；但是，我们若不了解文学作品的构成及其表现规律，这些探讨就有偏离文学作品的特性的危险，这是被过去许多蹩脚的评论所证实了的。那么，文学作品自身的特点是什么？更进一步说，小说、叙事诗这类“叙事虚构作品”有何特点？它和文学批评有何关系？由于种种原因，过去我们对这些问题很少进行深入的探讨，译者奉献给读者的这本小书《叙事虚构作品：当代诗学》便从叙事虚构作品的性质入手，分析了它的构成因素和特点。作为“导论”，它的确使我们对叙事虚构作品的特性

有了更明确的认识。

本书作者施洛米丝·雷蒙-凯南(Shlomith Rimmon-Kenan)是以色列希伯莱大学的英国文学和比较文学教授。尽管在这部导论性专著里,作者没有提出一套新奇的理论,但是她在综合现成的各派理论和阐发叙事虚构作品的原理时,提出了许多精辟的见解;而且本书作为一部理论专著来看,也有许多值得称道的特色。

首先,本书对叙事虚构作品的特性作了有益的探讨,较为科学地阐明了叙事虚构作品不同于一般叙事作品和虚构作品之处,从而揭示了叙事虚构作品原理与一般叙事学的联系和区别。

其次,作者综合地考察了现代西方影响较大的文学批评流派(包括以色列的特拉维夫批评学派),如俄国形式主义、英美新批评、法国结构主义以及现象学批评,力图扬其所长,避其所短,从而在一定程度上纠正了这些批评理论关于叙事虚构作品过于片面、偏颇的观点,例如,本书既论述了叙事虚构作品的普遍规律,又考虑到每个作品本文的特殊性。

再次,本书的例证极其丰富,几乎每讲到一个重要的观点都引用某篇名作的有关部分做例子来说明,这样就避免了理论著作通常易犯的抽象、玄奥的毛病。因此,即使对这方面的知识了解不多的读者,读起来也不至于有太大的困难。

还有一点应该提到:本书不是系统介绍各个流派的理论主张,而是按照叙事虚构作品的组合成分及其特点来综合各派的理论,并在综合过程中提出作者自己的见解。因此,统贯全书的是叙事虚构作品的特性和作者在这方面的见解。因而这是一本具有高屋建瓴气度的叙事虚构作品原理的入门书,而不是综合现成理论的一般评介。

还有一点应该着重指出:本书所遵循的基本上是文艺本体论

观点，这只要看一看它的目录就清楚了。除了“绪论”和“结语”之外，作为本书主体的八章论述了叙事虚构作品的四个问题：(1)故事：事件和人物；(2)本文：时间、人物描写和聚焦；(3)叙述：层次和语态以及语言表现；(4)本文与读者的关系。前面三个部分，侧重分析叙事虚构作品的构成因素；后一部分似乎超越了文艺本体论范畴，其实不然，它着重论述的还是本文。诚然，要了解叙事虚构作品的特性，必须探讨这些问题，但是，由于作者在总体观念上受到文艺本体论的牵制，因此对叙事虚构作品的特性未免有揭示得不够充分、不够全面之嫌。此外，本书主要对叙事虚构作品作共时的、横向的考察，而没能揭示其历史的发展变化，在这方面，本书显然未跳出结构主义方法论的窠臼。

最后，有几个具体问题要顺带说明一下。原作后面所附的每章的注释，凡是与书中论点有关的均已译出，且为了读者阅读便利起见，一律以方括号([])标明，放在文中有关内容后面。对书中个别显得较烦琐、无关紧要的段、句，译者作了适当删节。本书引述的作品，凡有中译本的，一律采用流行的书名，但为了保持本书译文风格统一起见，引文一律由译者重译(个别引文参照了现有的译本)。本书作为例证引述的作品甚多，有些作品译者未曾寓目，书名和引文的翻译难免有不够妥贴之处，恳望读者批评指正。

译　者

目 录

译者序
一、绪论 …… (1)
二、故事：事件 …… (7)
〈一〉故事的自足性问题 …… (7)
〈二〉叙述语法概念 …… (10)
〈三〉深层叙述结构 …… (13)
〈四〉表层叙述结构 …… (15)
Ⅰ描述问题(15) Ⅱ表层结构的组成单位(18)
Ⅲ结合原则(20) Ⅳ两种描述模式(21)
三、故事：人物 …… (31)
〈一〉人物消亡了吗？ …… (31)
〈二〉人物的存在模式：两个问题 …… (37)
Ⅰ人还是话语？(37) Ⅱ存在还是行动？(40)
〈三〉人物怎样依据本文重构？ …… (43)
〈四〉人物分类 …… (47)
四、本文：时间 …… (51)
〈一〉概述 …… (51)
〈二〉次序 …… (55)

需要全本请访问 www.ertongbook.com

〈三〉跨度 …… (60)
〈四〉频率 …… (66)
五、本文：人物描写 …… (69)
〈一〉直接解说 …… (70)
〈二〉间接表现 …… (71)
Ⅰ行动(71) Ⅱ话语(74)
Ⅲ外表(76) Ⅳ环境(77)
〈三〉类比的强化作用 …… (78)
Ⅰ类比的名字(79) Ⅱ类比景色(81)
Ⅲ人物之间的类比(81)
六、本文：聚焦 …… (83)
〈一〉聚焦与叙述 …… (83)
〈二〉聚焦的类型 …… (87)
Ⅰ与故事相关的位置(87) Ⅱ持续程度(90)
〈三〉聚焦的各个侧面 …… (91)
Ⅰ感知层(91) Ⅱ心理层(93)
Ⅲ思想层(96) Ⅳ各个侧面之间的关系(97)
〈四〉聚焦的言语标志 …… (97)
七、叙述：层次和语态 …… (101)
〈一〉参与叙事信息传达的成分 …… (101)
〈二〉叙述与故事的关系 …… (105)
Ⅰ时间关系(105) Ⅱ从属关系：叙述层次(107)
〈三〉叙述者的分类 …… (111)
Ⅰ叙述层次(111) Ⅱ参与故事的范围(111)
Ⅲ知觉度(113) Ⅳ可靠性(118)
〈四〉叙述对象 …… (121)

八、叙述：言语表现…… (124)
〈一〉历史简述：叙述与模仿 …… (124)
〈二〉模仿问题…… (126)
〈三〉言语表现的各种类型…… (127)
〈四〉自由转述…… (129)
Ⅰ语言特征(130) Ⅱ功能(131)
Ⅲ在诗学中的地位(132)
九、本文及其读解 …… (136)
〈一〉读者的作用…… (136)
〈二〉阅读动力学…… (139)
〈三〉本文对读者的矛盾态度…… (143)
Ⅰ本文的可理解性——读者如何理解本文？(143)
Ⅱ本文如何吸引读者继续阅读？(147)
十、结语 …… (152)

一 绪论

新闻报道、历史著作、小说、电影、连环漫画、哑剧、舞蹈、闲言碎语以及一段精神分析，不过是我们在生活中随时随地可见到的一部分叙事。作为本书论述对象的却是一种称为“叙事虚构作品”(narrative fiction)的叙事，它的形式是长篇小说、短篇小说或叙事诗。

但是，叙事是什么？什么东西使下面这首五行打油诗成为叙事？

有位尼日尔的年轻贵妇
笑眯眯地骑着老虎。
他们从林间小道回来，
贵妇已在老虎腹中，
老虎脸上露出笑容。

我们如何区分这首打油诗与下面的一段表述呢？

玫瑰，红艳艳的，
紫罗兰，蓝蓝的，
糖，甜津津的，
而你，正象它们一样。

为什么后者不是叙事？

那么，叙事虚构作品是什么？它与其他叙事有什么区别？象“昨天，牛津街的一间仓库烧掉了”这则叙事，从什么意义上说是新闻报道，而不是叙事虚构作品？把一段话变为叙事本文，有什么特征？叙事虚构作品的基本方面是什么？它们彼此如何发生作用？人们如何理解一个具体的叙事本文，又如何向别人叙述？本书自始至终要详细地考虑这些问题和别的问题。不过，刚开始时把书名涉及的带关键性的术语作些说明很有好处，这样可以为下一步的考虑提供一个构架。

诗学(poetics)是

> 把文学作为文学系统地加以研究。它涉及“文学是什么”和由此而产生的一切可能的问题，例如：语言艺术是什么？文学的形式和种类是什么？某个文学流派或思潮的性质如何？各个诗人具有什么样的“艺术”或“语言”系统？故事是怎样构成的？文学作品的各个具体方面是什么？它们是如何组成的？文学本文如何体现非文学的现象？等等。①

我所说的“叙事虚构作品”是指一连串虚构事件的叙述。这个定义似乎是不言而喻的，但是它包含了对诗学中的某些基本争端的明确见解。先说叙述这个术语吧，它意味着：(1)一种传达过程；在这过程中，叙事作为说话者传达给听者的一种信息；(2)传达信息的媒介是言语(verbal nature)。叙事虚构作品与电影、舞蹈或哑剧这些以其他东西为媒介的叙事的不同之处就在这里[从这个意义上说，我的研究对象比通常所说的“叙事学”既更广泛，又更狭窄。更广泛在于，比那种可变换媒介的叙事学探讨了叙事虚构作品

---

① 本雅明·赫鲁晓夫斯基：《诗学、评论与科学：论文学研究的领域与职责》，见《诗学与文学理论》(一)，Ⅱ，第35页。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

中更多方面的问题；更狭窄在于，我只限于探讨与文学表现相关的可转换的(transferable)诸方面问题，而不涉及别的媒介。当然，并不是所有理论家都把"叙事学"局限于叙事的可转换方面(例如托多罗夫(Todorov)的《叙事语法》、普伦斯(Prince)的《故事语法》便是如此)。有些人用这个术语表示有关叙事的一切方面的研究，例如麦克·贝尔(Mieke Bal)的叙事学便主张，叙述(加上见解)是叙事学的突出(parexcellence)问题]。

这个定义进一步表明了叙事虚构作品和其他文学本文，例如抒情诗或阐述性散文的区别。叙事虚构作品不象后者，它要表现一连串的事件(a succession of events)。[①] 在我们刚开始讨论时，可以不大严格地把事件解释为发生的某件事情，某种能用动词或动作名称加以概括的事情(例如骑—或骑在虎背上)。尽管单个事件的叙述从理论上说(或者从经验上说)是可能的(参阅第二章)，但是我之所以说一连串事件，是为了表明，叙事通常包含不止一件事，因此在那首打油诗中，那个贵妇起先骑着老虎，回来时却被老虎吃掉了。

本书的旨趣始终在虚构事件的叙述。因此在这里我不考虑闲话、法律证词、新闻报道、历史著作、自传和个人信件这类非虚构的言语叙述。我认为，事件的虚构状况是重实效的结果。值得争论的是，历史著作、新闻报道和自传，在某种意义上说不比习惯的分类更少虚构性。事实上，用于分析虚构作品的某些程序也许适用于习惯上确定为"非虚构作品"的本文。但是，因为这类本文也有其自身的具体特点，它们便不属于本书讨论的范围。

---

① 参阅鲍里斯·托玛谢夫斯基：《主题学》，见莱芒与里斯所编《俄国形式主义：四篇论文》，那不勒斯加大学出版社，1965，第66页。

以上关于叙事虚构作品的界定引起其基本方面的分类问题：各种事件、它们在言语上的表现以及讲或写的行为，按照热奈特(Genette)区别"历史"(histoire)、"故事"(récit)和"叙述"(narration)的精神(见热奈特《修辞格》Ⅲ，第71—76页)，我分别把这些方面称为"故事"(story)、"本文"(text)和"叙述"。

"故事"指的是被叙述的事件；它从本文的排列中被抽取出来，按照它们发生的时间顺序，与这些事件的参与者一同被重新建构而成。鉴于"故事"是一连串的事件，"本文"便是以口述或书写的方式讲述事件的话语。简言之，本文就是我们所读到的东西。在本文中，事件不一定按照时间顺序来表现，参与者的特征渗透于整个事件之中，而被叙述的内容的各个方面都经过折射体或观点(聚焦点)的过滤。

既然本文是口头的或书写的话语，它便包含某个说或写这些话语的人。这个制作的行为或过程就是第三方面——"叙述"。叙述既可以认为是真实的，也可以认为是虚构的。在经验的世界中，作者是制作和传达叙述的动作者。但是，经验的传达过程对于叙事虚构作品诗学说来不如它在本文中的相对物来得重要。在本文之中，传达涉及把叙事传达给虚构的接受者的那个虚构的叙述者。

在叙事虚构作品的三个方面中，只有本文才是直接对读者有用的。正是通过本文，他或她才获得关于故事(它的对象)和叙述(它的制作过程)的认识。不过，另一方面，叙事本文自身却受到其他两个方面的限制：本文若没讲故事，那就不是叙事；故事若没有被叙述或写，也不成为本文。故事和叙述确实可以被看成是本文的两个转喻；前者通过它的叙事内容引起本文，后者则通过它的制作引起本文。在叙事虚构作品的整个研究中，将侧重这三者之间的关系，而这些方面的区分则贯穿于各章之中。

到此为止，对于绪论开头提出来的那些问题，除了最后两个之外，我已初步作了解答。这两个问题与一切叙事虚构作品的共同特点没有多大关系，而和各个本文的特征的关系却颇密切，因此它们与其他问题有所不同。这两类问题的并存，确实表明了本书的双重目的：一方面，我想对支配一切叙事虚构作品的系统加以说明；另一方面，我希望简要地说明可把单个叙事作品当作这一系统的特殊表现来研究的一种方法。

这双重的意向既要求在理论上进行探讨，又要求从叙事虚构作品取得例证。当然，有些问题通过例子来说明更清楚，而另一些则需要作更抽象的探讨。范例的分布也相应有所变化。由于篇幅有限，种类繁多，我不打算详细分析范例的整个本文，宁愿广泛地讨论一下不同时期、不同国家的许多文学作品的节录。有些范例在不同的上下文中重复使用。这样做不仅是由于加强论证的需要，而且为了强调本文的各个组成部分是多种组合原理的交叉点，而不是说现成的实例只适合某一原理，而不适合别的原理（不过，特别适合于某一原理，这完全是可能的）。分析要求强调所考虑的问题，但是本文比任何孤立的某一方面都要丰富。

我在论述中吸取了英美新批评、俄国形式主义、法国结构主义、希伯莱的特拉维夫诗学流派以及阅读现象学的观点。但是，本书不是按照"流派"或个别理论家的学说而构成的，而是围绕叙事虚构作品的不同特性（例如事件、时间、叙述）来组织的，对某种批评方法及其具体方面的偏重，意味着个人对各种有争议的问题所采取的立场。这立场不仅含蓄地表现在论述过程中，而且常常体现在对各派理论明确的评论和修正方面。但是，本书并不提出一种独创的理论。在综合现成的理论与表现个人的观点过程中所出现的张力，确是综合工作难以避免的。同样，我们有必要吸取每种理论

的有价值之处，却大可不必体现它的全貌或遵循它的整套主张。希望读者能从本书得到鼓舞，继续在这个领域里从事探索，从而填补它的某些空白。

二 故事：事件

（一） 故事的自足性问题

前面已把故事界定为从本文中概括出来的被叙述的事件和它的参与者。按照这种情况，它便是更大的构成物的一部分，因而被有些人归到重新构成的（或“被表现的”）世界（或“层次”）。也就是说，故事中的人物假定生活在虚构的“现实”中，而它的事件也假定发生在其中。实际上，故事是更大的构成物中的一根轴线——按时间组织的轴线。居于支配地位的这根轴线使表现这个世界的本文成为叙事本文，因此我们的讨论只限于这个范围，而不考虑非特殊叙述的更广泛的构成物。

由于故事是个被概括的构成物，因此读者不能直接享有它。实际上，本文才是言语叙事唯一可见的，如同物体的方面，因而把它看作探讨其他方面的固定点似乎才有意义——我要在第四章、第五章和第六章中作这种探讨，而在本章和下一章中，我认为有必要单独讨论一下故事。

我不但不把故事看作是与素材毫无差别的东西，反而强调它的结构特性，强调它由独立的成分构成，因而具有形成内在关系网络的潜力。根据这个观点，完全有理由使形式(form)脱离被叙述的内容的实质，成为一个特定的叙述形式。[①] 从理论上说，概括故事形式的可能性也许和处理故事的直观技巧一致：既然能够重述故事，便可以认出同一故事的各种变体，并把以不同手段表现的故事看成是同一个，等等。正是根据这种直觉，叙事学学者遵循符拉基米尔·普洛普(Propp)的观点，提出下述主张：至少为了便于说明起见，可以把有时称为"叙述性"的内在的故事结构独立出来。布瑞蒙(Bremend)认为，普洛普在《俄国民间故事形态学》中所研究的，就是"意义的自主层"。他进一步阐明这个原理：

> 一篇故事的题材可以当作一个巴蕾舞的梗概，而一篇小说的题材可以被搬上舞台或银幕，一部电影可以被讲给没有看过它的人听。人们读到的是词语，看到的是形象，译解的是各种姿势，但是人们通过这些理解的却是故事；也许是同一个故事。[②]

格雷玛斯(Greimas)采取更坚决的态度。在他看来，承认布瑞蒙的观点

> 等于承认在表现与分析两个层次之间必然有根本的区别：一种是表面的(apparent)叙述层次；在这个层次上，叙述的表现形式服从于它们借以表达的语言实体的特定要求；另一

---

① 这是一个传统的结构主义步骤。参阅路易斯·雅姆斯里夫：《语言学导论》第47—60页，罗朗·巴特：《符号学的成分》第30—41页，格雷玛斯：《结构语义学》第25—27页。

② 克劳德·布瑞蒙：《叙事信息》，《通讯》四，1964，第4页。

种是构成一种共同的结构主干的内在层次(immanent level)，叙述性处于这个层次之上，而且它还未被表现就组织好了。这样，就把普通的符号层看作与语言层不同，而且把前者看成是在逻辑上先于后者，不管被选作表现形式的语言是什么。①

上述表明，故事是一种抽象形式，它来自：(1)所讨论的作品本文的特定文体(例如亨利·詹姆斯(Henry James)晚期作品的风格——从属句不断扩大；或福克纳(Faulkner)对美国南方方言和它的音韵的模仿)；(2)作品本文所采用的语言(英语、法语、希伯莱语等)；(3)媒介或符号系统(词语、电影镜头、姿势等)。只有从故事本身出发，而不是从表现它的本文出发，故事才能被理解为可以从一种媒介转换为另一种媒介，从一种语言转换为另一种语言，而且在同一种语言范围内也可以转换的东西。

许多有文学修养的读者会根据相反的、同样直观的信念反对上述观点。他们深信，即使不把故事排除在外，文学作品在释义或"翻译"过程中也会"失去某些东西"(在好莱坞式的描述中还不止失去某些东西哩)。换句话说，故事以微妙的方式依赖于风格、语言和表现手段。托多罗夫在他前期的著作中对此作了有力的论述：

意义未被明确地表达和理解时并不存在……表达方式不一样，意义便不一样。②

假如这个见解可取的话，那么它意味着翻译的准确性是有限的。实际上，盲从"释义的邪说"(heresy of paraphrase)(这是克里安

---

① 格雷玛斯：《叙述语法成分》，《发音符号学》七，1977，第23页，法文原版1969。

② 兹威坦·托多罗夫：《文学的正确意义》，巴黎，拉劳斯，1967，第20页。

斯·布鲁克斯(Cleanth Brooks)于1947年发明的一个词语)的读者就不喜欢用这种方法研究故事。

可是,若仅仅使用所谓自然的语言,而对叙事结构即不会因释义或"翻译"而丧失的某些东西缺乏某种(潜在的)能力的话,还是不能制作或译解故事的。这种能力是通过阅读和讲故事的广泛实践而获得的。在这里我们面临的是把对立的本质和事实连结在一起的辩证认识论(例如,在索绪尔(Saussure)的语言学中语言(langue)与言语(parole)相对,在乔姆斯基(Chomsky)的语言学中"能力"与"行动"相对,参阅库勒(Culler):《结构主义诗学·结构主义、语言学与文学研究》第8—10页,豪克斯(Hawkes):《结构主义与符号学》第21—22页)。面对这种困境,至少要把故事结构或叙事性是独立的这一假设当作前提。但是,这并不意味着,不管从逻辑上说还是从本体论上说,故事对本文具有无可争辩的优先地位(假若非决断不可的话,我宁愿取后者)。

(二) 叙述语法概念

尽管故事超越了本文言语的局限,但是它常常被要求具有与自然的语言相似的性质,要经得起应用于语言学中的分析模式的检验。这种分析常常采取叙事"语法"(grammars)结构形式,或是象托多罗夫的《<十日谈>的语法》(1969)一样,在某种意义上变为语言学方法和术语隐喻式的直接应用,或是成为象格雷玛斯所说的一种更宽泛的"语法"概念:

> 语言学家不会不注意到叙事结构一再显著地显现的特征;这些反复出现的特征被当作可辨认的规则记录下来,就构

需要全本请访问 www.ertongbook.com