

叙述者的广义形态：框架—人格二象

赵毅衡

在任何叙述中，必须有叙述者作为叙述信息的源头。至今对叙述者的研究，只是在小说、电影等体裁中分别进行，尚无人做出一般规律的理论总结。确定广义叙述者的一般形态相当困难，是因为叙述各体裁差异极大。本文从叙述者的人格化程度，将所有的叙述分为五类进行讨论，其中叙述者形态各异，从极端人格化叙述者到非人格框架叙述者。其共同特点是：叙述者既是一个人格，又是框架，兼有二象，才使叙述者能完成传达功能。

一、叙述者之谜

叙述者，是故事“讲述声音”的来源。至今一个多世纪的叙述学发展，核心问题是小说叙述者，包括其各种形态，以及与其他叙述成分（作者、人物、故事、叙述接收者、读者）的复杂关系。卡勒说：“识别叙述者是把虚构文学自然化的基本方法……这样文本的任何一个侧面几乎都能够得到解释。”^①这种“基本方法”，适用于任何叙述体裁：确定叙述者，是讨论任何叙述问题的出发点。

叙述者形态，至今似乎只是个小说研究的课题，在小说之外，如历史新闻、戏剧电影、幻觉梦境里，几乎无法找到叙述者：如何在个别体裁中找到叙述者，已经是争论不休的难题。而要建立广义叙述学，就要找到各种体裁叙述者的共同形态，就更为困难。一旦走出小说，各种叙述形式都显得相对简单，但叙述者的形迹似乎完全消失了。

叙述者是叙述的发出者，若找不到通用的叙述者形态规律，对各种叙述就只能做个别的描述，而无法说明它们的本质：如果我们不能在一场梦、一场法庭庭辩、一出舞剧、一部长篇小说之间找到共有的叙述者形态（不管它们差异有多大），就不可能为各种叙述建立一个共同的理论基础，也就不可能找出叙述的一般性原则。

本文为2011年度四川大学中央高校基本科研业务重大项目“当代文化发展的符号学研究”（批准号 SKQY201121）阶段性成果

分门别类讨论各种叙述体裁,不总结共同规律,这种做法已经延续了一个世纪,何妨照旧?但理论思维应有的彻底精神不允许我们敷衍了事。更重要的是,只有找出这样一个叙述源头的共同形态,才能看到各种叙述体裁与总体规律的关联方式,才能见到其特殊性。

寻找叙述者,是建立一般叙述学的第一步,却也是最困难的一步。在国际学界,建立一般叙述学的努力至今没有进展,因为无法找到叙述者的一般形态规律^②。这个被叙述学界称为“讲说源头”(illocutionary source)或“垫底叙述者”(fundamental narrator)^③的功能,是叙述的先决条件之一。找出这个广义叙述者的形态规律,理解叙述本质的工作就开了一个头。

二、叙述源头

从信息传达的角度说,叙述者是叙述信息的源头,叙述接收者面对的故事必须来自这个源头;从叙述文本形成的角度说,任何叙述都是选择材料并加以特殊安排才得以形成,叙述者有权力决定叙述文本讲什么、如何讲。

从这个观点检查各种体裁,我们可以看到叙述者呈二象形态:有时候是具有人格性的个人或人物,有时候却呈现为框架。两种形态同时存在于叙述之中,框架应当是基础的形态,而人格形态会经常“夺框而出”。什么时候呈现何种形态取决于体裁,也取决于文本风格。这种二象并存,很像量子力学对光的本性的理解:光是波粒二象,既是电磁场的波动,又是光子这种粒子。两个状态似乎不相容,却合起来组成光的本质。

检查各种体裁中叙述者的存在,首先要说清什么是叙述。自然状态的变化不是叙述,对自然事件的经验也不构成叙述,自然变化如水冻成冰、地震、雪崩,如果不被中介化为符号文本,就不构成叙述。而且,叙述作为一种文化表意行为,必须卷入人物,描述不卷入人物的自然变化,是科学报告。简单地说,用某种符号(文字、言语、图像、姿态等)组合成文本,描述卷入人物的事件,才形成叙述。

因此,叙述必然是某种主体安排组织产生的文本,用来把卷入某个人物的变化告诉另一个主体。满足以下两个条件的符号文本,就是叙述:(一)叙述主体把有人物参与的事件组织进一个符号文本;(二)此符号文本可以被接受主体理解为具有时间和意义向度。

叙述包含两个主体进行的两个叙述化过程。第一个叙述化,是把某种事件组合进一个文本;第二个叙述化,是在文本中读出一个卷入人物的情节,这两者都需要主体有意识的努力。两者经常不相应,但接收者解释出文本中的情节,是叙述体裁的文化程式的期盼。叙述文本具有可以被理解为叙述的潜力,也就是被“读出故事”的潜力:单幅图像(例如漫画、新闻照片)文本中似乎无情节进展,只要能被读出情节,它们就是叙述。

这样的叙述文本本身,不一定能告诉我们叙述源头在哪里。乌莉·玛戈林(Uri Magolin)在讨论小说叙述者时提出,文本叙述者可以从三个方面寻找:语言上指明(linguistically indicated),文本上投射(textually projected),读者重建(readerly constructed)^④。小说的叙述者可以被“语言上指明”,即是所谓“第一人称”、“第三人称”等人称代词指明。对于非语言的叙述文本,这个源头叙述者可以从以下三个方面加以考察:

“文本构筑” 文本结构暴露出来的叙述源头;

“接受构筑” 叙述接收者对叙述文本的重构,包含对文本如何发出的解释;

“体裁构筑” 叙述文本的社会文化程式,给同一体裁的叙述者某种形态构筑模式。玛戈林说的“语言上指明”,应当泛化为“体裁上规定”。

叙述者就是由此三个环节构筑起来的一个表意功能,作为任何叙述的出发点。当此功能绝对人格化时,他就是有血有肉的实际讲述者;当此功能绝对非人格化的,就成为构成叙述的指令框架。叙述者变化状态的不同,是不同体裁的重要区分特征。本文提议把全部各种叙述体裁按叙述者的形态变化分成五类:实在性叙述及拟实在性叙述,记录性虚构叙述,演示性虚构叙述,梦叙述,互动叙述。这五种分类,要求五种完全不同形态的叙述者。这个排列顺序中,叙述者从极端人格化变到极端框架化。

三、实在性与拟实在性叙述 叙述者与作者合一

实在性叙述(新闻、历史、庭辩、报告、口述报告等)及拟实在性叙述(诺言、宣传、广告等),无论是口头的还是书面的,都具有合一式的叙述者:作者即是叙述者。历史学家、新闻记者、揭发者、忏悔者等各式人等,文本就是他们本人说出或写下的,整个叙述浸透了他们的主观意志、感情、精神、意见以及他们对所说事情的判断甚至偏见、谎言,这些偏见和谎言都无法推诿于别人。除了文内引用他人文字外,没有其他人插嘴的余地。与实在性叙述构成对比的是,在小说中,所有的话是叙述者说的,没有作者说话的机会。

当然,实在性叙述的作者—叙述者可能反悔,可能声称讲述该文本时“受胁迫”、“受蒙骗”、“一时糊涂”等。主体意图会在时间中变化,因此应当说这个叙述者是作者在叙述时的第二人格,即叙述时的执行作者,不一定是作者全部和整体的人格。

既然此类文本的所叙述内容被理解为事实,必须要有文本发出者具体负责。所谓“实在性”,不一定是“事实”。“事实”指的是内容的品格,“实在性”是文本体裁与文化整体的关系定位。具体说来,是文化规定叙述接收者把此类文本看成在讲述事实,这就是笔者在另一篇文章中提出的“接受原则”^⑤。

此种约定的理解方式,是文本表意所依靠的最基本的主体间关系。内容是否为“事实”,不受文本传达控制,要走出文本才能验证(证伪或证实)。可以用直观方式提供经验证实(例如法医解剖),或是用文本间方式提供间接证实(例如历史档案)。不管是否去证实,作者—叙述者必须为实在性叙述负责,法庭上的证人对其案情叙述负责,新闻记者对其报道负责。对于非实在性叙述的文本(例如说者言明“我给你们说个笑话”),则无法追责,也无法验证。

“泛虚构论”(panfictionality)曾一度盛行于学界,此说认为一切叙述都是虚构。提出这个看法的学者根据的是后现代主义语言观:“所有的感知都是被语言编码的,而语言从来总是比喻性的(figuratively),引起感知永远是歪曲的,不可能确切(accurate)。”^⑥语言本身的“不透明本质”使文本不可能有“实在性”。

这个说法在学界引发很多争议。很多历史学家尖锐地指出,纳粹大屠杀无论如何不可能只是一个历史学构筑^⑦,南京大屠杀也不可能是。多勒采尔称之为对历史叙述理论的“大屠杀检验”^⑧。历史叙述必须是实在性的:不管把李鸿章说成卖国贼还是爱国者,在文本构成上都必须基于事实。尽管历史学家引证材料必然有选择性,或者说偏见(否则历史学家之间不会发生争论),但体裁上既然为实在性叙述,哪怕编造历史,也必须作为事实性叙述提出。正如在法庭上,各方有关事件的叙述可以截然相反(因此不会都是“事实”),却都必须是实在性的,都要受到对方的质疑,最后法庭根据叙述所确定的事实进行裁决。

同样,对于日记或笔记之类写给自己看的实在性叙述,如果写者捏造一个故事记在日记里,此段日记是否依然是实在性叙述?这就像法院判某本小说犯诽谤罪,叙述者—作者心里明

白他在写的已经不是日记,而是虚构,这是超越体裁的犯规。

固然,在实在性叙述中,作者—叙述者依然可以有各种规避问责的手段。例如记者转引见证者,律师传唤证人,算命者让求卦人自己随机取签。这些办法都是让别人做次一级叙述者。不管用什么手法,作者—叙述者依然是叙述源头,必须对文本整体的实在性负责。

那么,如何看待所谓“匿名揭发”或“小说诽谤”?此时法庭就必须裁定该文本已经脱离虚构,成为实在性叙述。涉及诽谤的如果是传记、历史、报告文学等文体,庭审就直接按案情处理,不需要文体鉴定这道程序。

因此,蒙混过关的检讨、美化自己的自传、文过饰非的日记、逻辑狂乱者的日记,依然是实在性的(虽然不是事实)。因为这是体裁要求的文本接收方式,接收者面对这个叙述,已经签下文化契约,把它当作事实来接受。正因为如此,他才有资格心存怀疑,才会去检验此叙述是否撒谎。

谣言或“八卦”也是一种实在性叙述,人们不会对已经宣称不是事实的故事感兴趣。2011年7月,默多克集团的《世界新闻报》卷入窃听丑闻,其中一项罪名是用电话窃听来确认流言。一旦确认流言确凿,该报社就会拿原谣言去讹诈有关人物⁹。正因为谣言是实在性叙述,其是否与事实对应才值得去确认。

预测、诺言、宣传、广告,这些关于未来事件的叙述,谈不上是否是事实,而是拟事实性未来叙述。作为解释前提的时间语境尚未出现,因此叙述的情节并不是事实,但是这些叙述要接收者相信,就不可能虚构。因此这些是超越虚构/非虚构分野的拟实在性文本。之所以不称“拟虚构性”,是因为发送主体不希望接收者把它们当作虚构。因此,预言将来会发生某事件,是拟实在性叙述,其叙述者就是作者本人,正因为作者用自己的人格担保,而且听者也相信预言者的人格(例如相信算命者的本领),才会听取他们的叙述,而且信以为真。

四、记录性虚构叙述 叙述者与作者分裂

任何叙述的底线必须是实在性的,如果不具有实在性,叙述就无法要求接收者接受它。叙述接收者没有必要听一篇自称假话的叙述。那么,如何解释人类文明中大量的虚构叙述呢?的确,虚构叙述从发送者意图、意义,到文本品质,都不具备实在性。此时,叙述必须装入一个框架,把它与实在世界隔开,在这个框架内,叙述保持其实在性。例如在小说这种虚构叙述中最典型的文体中,作者主体分裂出来一个人格,另设一个叙述者,并且让读者分裂出一个叙述接收者,把这个文本当作实在性的叙述来接受。此时叙述者不再等同于作者,叙述虽然是假的,却能够在两个替代人格中把交流进行下去。

例如,纳博科夫虚构了《洛丽塔》,但是在小说虚构世界里的叙述者不是纳博科夫,而是亨伯特教授,此人物写出一本忏悔,给典狱长雷博士看。书中说的事实是不是实在的?必须是,因为忏悔这种文体必是实在性的。在小说框架内的世界里,亨伯特教授的忏悔不是虚构,所以《洛丽塔》有典狱长雷博士写的序:他给亨伯特的忏悔一个实在性的道德判断:“有养育下一代责任者读之有益。”¹⁰

作者已经说谎(虚构)了,他就没有必要让叙述者再说谎,除非出于某种特殊安排。麦克尤恩的小说《赎罪》魅力正在于此。叙述者布里尼奥小时候因为嫉妒,冤枉表姐的恋人强奸,害得对方入狱并发配到前线,使她一生良心受责。二战期间,她有机会与表姐和表姐夫重新见面,她同意去警察局推翻原证词以赎罪。但是到小说最后,她作为一位年老的女作家承认说,这一

段是她脑中的虚构,表姐和表姐夫当时都已经死于战争。

这里的悖论,也是此小说的迷人之处,就在于:无论实在段落,还是虚构段落,都是小说中的虚构,那一段是虚构的实在性叙述中的非实在性段落。但在这个小说虚构世界中,赎罪依然必须用实在性叙述才能完成,当事人(哪怕作为人物)已死,就无法做到这一点。叙述者作那一段叙述时,是靠想象让自己的人格再次分裂出另一个自己作叙述者,她对自己编出一段作为事实的虚构,用来欺骗地安慰自己的良心。

我们百姓在酒后茶余,说者可以声明(或是语气上表明):“我来吹一段牛”,听者如果愿意听下去,就必须搁置对虚假的挑战,因为说者已经如钱钟书所言“献疑于先”^⑩,即预先说好下面说的并非实在,你既然爱听就当作真的。所有的虚构都必须明白或隐含地设置这个“自首”框架,此时发送者的意思就是:你听着不必当真,因为你也可以分裂出一个人格来接受,然后我怎么说都无“不诚信”之嫌,我分裂出来一个虚设人格作叙述者,与你的虚设人格进行实在性的意义传达。

五、演示性虚构叙述 框架叙述者

叙述文本的媒介可能是记录性的(例如文字、图画),也可能是演示性的(舞台演出、口述故事、比赛等),两种媒介都可以用于实在性的或虚构性的叙述。如果是实在性叙述,无论是记录性媒介(例如书面汇报)还是演示性媒介(例如口头汇报),本质相同,叙述者与实际发送者合一。

一旦用于虚构叙述,记录性媒介与演示性媒介情况就很不同,上节已经讨论过以小说为代表的记录性媒介。在演出性媒介虚构叙述中,表演者不是叙述者,而是演示框架(例如舞台)里的角色,哪怕他表演讲故事,他也不是讲述源头。

我们可以从戏剧这种最古老的演示性叙述谈起。戏剧的叙述者是谁?不是剧作家,他只是写了一个稿本;不是导演,他只是指导了演出方式,他和剧作家在演出时甚至不必在场;不是舞台监督,他只是协调了参与演出的各方,也不是舞台,它是戏剧文本的空间媒介。

我们可以设想一个场面,舞台上有个演员在谈此剧排练经历,此时他在给出一个实在性叙述,他是这段叙述的作者—叙述者。然后出现演出开始的指示符号隔断(例如灯光转暗或锣鼓声起),舞台就不再是一个物质场所,一个叙述框架已然罩下,把讲述变成戏剧叙述,该演员就成了角色。一直到谢幕时,他退出这个叙述框架,返回演员身份。所有的演示性叙述,都需要这样一种框架:连儿童都知道从某个时刻开始,泥饼就是坦克,竹签就是士兵,而从某个时刻起,虚构结束,一切返回原物。几乎所有的当场演示(非记录媒介演示)叙述都必须在这个框架里进行。

就因为两种再现方式的明显差别,亚里士多德认为史诗是叙述,而悲剧是模仿。西方叙述学界至今认为亚里士多德的这个区分有道理,至今坚持戏剧非叙述^⑪。这样就必须把电影、电视等当代最重要的叙述体裁排除出叙述学研究范围。而本节讨论的演示虚构叙述,目的就是要把戏剧和电影拉回叙述研究的范围之内。

电影的叙述者是谁?是《红高粱》中那个说“我爷爷当年”的隐身的声音?或是《最爱》中那个一开始就死于艾滋病的半现身鬼魂孩子?或是《情人》中讲述年轻时的故事的老作家?这些讲故事的人格,如希腊悲剧与布莱希特戏剧的歌队,元曲的副末开场,电影的画外音都是次级叙述者,而不是整个文本的源头叙述者。可以设置,但不一定必须设置。大部分电影没有画外

音叙述者,哪怕有也只是用得上时偶然插话,其叙述并不一直延续,因此这个声音源不能被认定为是源头叙述者。

在电影理论史上,关于叙述者问题的争论,已经延续大半个世纪。1948年马尼提出的看法是:电影如小说,导演—制片人就像小说家,而叙述者就是摄影机^⑬。这看法很接近阿斯特鲁克的“摄影机笔”(camera-stylo)论,他认为导演以摄影机为笔讲故事^⑭。50、60年代盛行“作者主义”(auteurism)理论,巴赞是这一派的主要理论家,他认为“今天我们终于可以说是导演写作了电影”^⑮。以上理论,忽视了故事片作为虚构叙述的特点。如果是纪录片、科教片等实在性叙述,才可以这么说:影片的拍摄团队集体组成的电影作者,就是影片叙述者,纪录片必然有的画外音讲述者,是代表这个集体性作者—叙述者的声音。但是故事片、动画片等虚构电影,上一节已经说过,作者与叙述者是分裂的。

70年代后,“作者主义”理论消失了,出现了抽象的“人格叙述者”理论。布拉尼根认为:“理解文本中的智性体系,就是理解文本中的人性品格。”^⑯科兹洛夫提出电影的叙述者是一个隐身讲故事者,可以称作映像创造者(image-maker)^⑰。麦茨认为,电影叙述者类似戏剧中的司仪,他称为“大形象师”(grand imagier)^⑱。但电影文本的构成不只靠形象,电影有八个媒介:映像、言语、文字、灯光、镜头位移、音乐、声音、剪辑。此后拥护“人格论”的论者,则把电影叙述者理解为一个综合的拟人格,90年代列文森提出电影叙述者应是一位“呈现者”(presenter),这个叙述人格“从内部呈现电影世界”^⑲。古宁则把这个人格称为“显示者”(demonstrator)^⑳。

当代西方电影理论家,则开始转向“机制叙述者论”。提倡“新形式论”的波德维尔,提出“电影叙述最好被理解为构筑故事的指令集合(set of cues),这样,先决条件就是信息有接收者,但是没有任何发送者”^㉑。他的意思是演出性叙述不需要有人格叙述者。

笔者认为,按照本文的叙述者框架—人格二象理解,这两种看法并非不可调和,而是相反相成。波德维尔的“指令集合”机构叙述者论,与列文森等人的“呈现者”人格叙述者论,可以结合成一个概念:电影有一个源头叙述者,他是做出各种电影文本安排、代表电影制作“机构”的人格,是“指令呈现者”。电影用各种媒介传送的叙述符号,都出于他的安排,体现为一个发出叙述的人格,即整个制作团队“委托”的人格。

而非虚构的纪录片,与上述故事片叙述者不同。纪录片也有创作班子,也有各种媒介如何结合的指令集合。但没有这样一个框架把电影叙述切出来:拍一部纪录片,所有拍摄下来的材料,在本质上(而非美学价值上)都可以用进片子里。而拍一部虚构的故事片,不按指令进行的部分(例如演员忍不住笑出来,例如不应进入叙述框架的物象或声音),必须剪掉。如果保存,像《大话王》或《杜拉拉升职记》的片尾,会把穿帮镜头放到片尾。这个部分超越了虚构叙述框架,是实在性的“纪录片”。

体育比赛,某种程度上说,也属于此类演示叙述。比赛指令有严格的规则,在框架内运动员可以努力影响比赛的叙述进程,运动员只能在这个框架内尽力表现,争取按规则取得胜利。但一旦超出虚构的实在性对抗,例如拳王泰森咬伤对手的耳朵,曼联队长基恩踩断对方的腿,就超越了虚构叙述框架,而裁判的任务就是把互动叙述进程限定在框架之内。

六、梦叙述:叙述者完全隐身于框架

梦叙述(梦、白日梦、幻觉等)无法追寻叙述者。人们常说,做梦像看电影,这种直观感觉是对的,幻觉者不是叙述者,而是接收者,我们说自己在做梦,是因为梦的叙述者也在我们的主

体之内,是主体的另外一部分。做梦者接收的梦,是梦主体发出的叙述,只是这个叙述者隐藏得很深,需要释梦家或精神分析家来探寻。梦中的情节再杂乱,也是经过“梦意识”这个叙述者挑选、组合、加工的结果,渗透了叙述者的主体意识。因此从远古起,释梦就是窥探主体秘密的重要途径。

对梦叙述的叙述者,我们了解最少,因为无法直接观察。做梦者经常没有意识到自己处于做梦状态,有时候会朦胧地意识到在做梦(所谓“透明的梦”),但是依然无法控制这个梦中的任何情节,因为接收者无法干预叙述,这与下一节要说的互动叙述不同。做梦者的意识主体实际上分裂成两个部分:一部分是叙述者,但隐而不显,接收梦的是意识的另一部分。在梦中,主体截然分明地分裂了,叙述者完全隐入叙述框架,而接收者的梦经验成为唯一的文本显现方式。一旦框架消失,做梦者醒来,他对梦的回忆讲述,则成为完全不同的叙述。

因此,梦叙述是梦的接收者从自我的另一部分获得的叙述,类似电影叙述,叙述者完全隐身于叙述框架之后。梦叙述者难以发现认定。这并不是因为学界能力不够,而是这样一个无意识人格,从定义上说就无法清楚揭示,这种探查本身,必须用意识语言来解释无意识,就改变了这个叙述源的本质构成。

七、互动式叙述 接收者参与叙述

在演示叙述中已经出现的戏剧反讽张力,在网络叙述、超文本文学、网络游戏等互动叙述中进一步延伸,影响到其基本的叙述方式。这类叙述,必须依靠接收者参与到叙述框架内,才能进行下去。

所谓“戏剧反讽”,是充分利用演示叙述的接收者干预可能而设置的手法。《罗密欧与朱丽叶》中,罗密欧误以为朱丽叶已死,绝望而自杀;当饮了迷药的朱丽叶醒来,发现罗密欧已死,只能真地自杀。剧中人物因为不知底细而被情景误导,但是观众却知道,戏剧力量就在于让观众为台上的人物焦急,甚至冲动地喊叫。

此种张力只出现于演示性叙述中,结果未定,才能引发接收者的干预冲动。记录性文本(如小说、历史)有悬疑,能让接收者急于知道下文(例如先看结尾),但是它知道下文已定。而演示叙述的互动性,来自于它的进行式叙述,场外叙述接收者似乎可以打断,以影响叙述发展。这在戏剧、相声等口头叙述中非常明显,台下观众可以干扰叙述的进行。著名的“枪打黄世仁”就是个例子。另外,郭德纲有相声说一个盗墓者,正说到开棺的紧张关键时刻,他说“这时手机响了”,原来此时观众席上有手机铃声,郭德纲顺势甩一个包袱,这是无奈的互动。

演示性文本这种被干预潜力,在互动式文本中被发展到极端。最典型的互动式叙述文本是游戏(包括各种历史悠久的游戏、运动、赌博以及当代的电子游戏),也包括邀请读者参与的互动文本如“超小说”(包括互联网上的“可选小说”)。此类叙述有意不预先规定情节结果,究竟如何进行下去要靠叙述接收者参与。

体育或游戏比赛的运动员,也可理解为这种参与式叙述接收者。他们不是被动接收叙述框架的安排,而是参与叙述,在叙述框架内与框架互动,而且在很大程度上决定叙述的进程。“神雕侠侣”等电子游戏,让游戏者选择做什么人物、用什么装束和武器,一步步练成自己的“武功等级”,推动叙述前进。最后演变出来的叙述,是叙述接收者参与到叙述框架里进行互动的结果。

结 语

以上讨论可以引出一个结论:作为叙述源头的叙述者,永远处于框架—人格两象之间。究竟是“框象”更明显,还是“人象”更明显,因叙述体裁而异,也因文本而异,无法维持一个恒常不变的形态。从体裁上说,从实在性叙述叙述者几乎完全等同于作者,到记录性虚构的分裂人格叙述者,到演示性虚构的框架叙述,到梦叙述的主体完全隐身于框架,再到互动性叙述的接收者参与,形态变化极大。

这五种叙述者,不管何种形态,都必须完成以下功能:

(一)设立一个叙述框架,把叙述文本与实在世界或经验世界隔开。在框架内的任何成分都是替代性的符号,而把直观经验连同现象世界隔到框架外面;

(二)这个框架内的材料,不再是经验材料,而是通过媒介再现的携带意义的叙述符号;

(三)这些叙述元素必须经过叙述主体选择,大量可叙述元素因为各种原因(例如为风格化、为道德要求、为制造悬疑等等)被“选下”;

(四)在这框架内,叙述者进行一度叙述化,对各种叙述元素进行时空变形加工,以组成卷入人物与变化的情节;

(五)面对这个框架,接收者完成二度叙述化,把叙述文本理解成具有时间向度与伦理意义的情节。

叙述主体在叙述框架内完成叙述,他在任何情况下都是双态的,既是一个人格,也是一个叙述框架,合起来说,叙述者是一个体现了框架的人格。叙述框架是叙述成立的底线,但是具体到每一个叙述文本,或每一种叙述体裁,叙述者可以在框架—人格这两个极端之间位移:不同体裁的叙述文本,叙述者人格化—框架化程度不一样。哪怕是控告信或忏悔书,叙述者等同于作者,叙述框架依然作为基础存在。

我们最熟悉的叙述体裁小说,其不同变体也展示叙述者的框架—人格二象。传统小说叙述学一直在讨论的叙述者基本变体——第三人称(隐身叙述者)与第一人称(显身叙述者)——就是这种二象共存。即使在同一篇小说作品中,两种叙述者形态也可以互相转化。不管如何变异,两者永远同时存在:所谓第三人称叙述,实际上是“非人称”框架叙述。在这个框架内,叙述者经常可以现身成各种人格形态。例如在干预评论中,叙述者局部人格化,而在“第一人称叙述”中,叙述者贯穿性地人格化。因此,在小说这种最典型的、被研究得最透彻的体裁中,叙述者的二象共存其实最清楚,只是至今没有学者注意到叙述的这个基本性质。

- ① 乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》,盛宁译,中国社会科学出版社1991年版,第299页。
- ② “广义叙述学的最根本任务,是寻找不同传统,不同时期的各种叙述共有的模式。”(Patrick Colm Hogan, *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*, Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2011, p. 12.)
- ③ André Gaudreault, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, Toronto: University of Toronto Press, 2009, p. 65.
- ④ Cf. “Narrator”, *Living Handbook of Narratology*, <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php>.
- ⑤ 赵毅衡:《诚信与谎言之外:符号表意的“接受原则”》,载《文艺研究》2010年第1期。
- ⑥ Marie-Laure Ryan, “Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality”, *Narrative*, Vol. 5, No. 2 (1997): 165–187.
- ⑦ Jeremy Hawthorn, *Cunning Passages: New Historicism, Cultural Materialism and Marxism in the Contemporary Literary Debate*, London: Arnold, 1996, p. 16.

- ⑧ Lubomir Dolezel, "Possible Worlds of Fiction and History", *New Literary History*, No. 4, (1998): 785-803.
- ⑨ 《默多克帝国密码》载《中国经济周刊》2011年7月26日。
- ⑩ Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York: Putnam's Sons, 1955, p. 8. 有些人认为《洛丽塔》中的典狱长John Ray这个名字, 类近"genre"(体裁)发音。纳博科夫暗指典狱长是在按体裁程式读此"忏悔"。
- ⑪ 钱钟书:《管锥编·太平广记卷一九六》, 三联书店2007年版, 第1343—1344页。
- ⑫ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, Aldershot: Scolar Press, 1987, p. 58.
- ⑬ Claude-Edmunde Magny, *The Age of American Novel, The Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, New York: Ungar, 1972, p. 34.
- ⑭ Alexandre Astruc, "The Birth of a New Avant-Garde", in Peter Graham (ed.), *The New Wave*, New York: Garden City, 1968, pp. 17-23.
- ⑮ André Bazin, *What Is Cinema?* trans. Hugh Gray, Berkeley: University of California Press, 1967, p. 18.
- ⑯ Edward R Branigan, *Point of View in the Cinema*, Berlin & New York: Mouton, 1984, p. 66.
- ⑰ Sarah Kazloff, *Invisible Storyteller*, Berkeley: University of California Press, 1988, p. 13.
- ⑱ Christian Metz, *Film Language: A Semiotic of Cinema*, Chicago: University of Chicago Press, 1974, p. 21.
- ⑲ Jerold Levinson, "Film Music and Narrative Agency", in David Bordwell et al. (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, 1996, pp. 248-282.
- ⑳ Tom Gunning, "Making Sense of Films", *History Matters: The U. S. Survey Course on the Web*, <http://historymatters.gmu.edu/mse/film/>.
- ㉑ David Bordwell, *Narration in Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, p. 62.

(作者单位 四川大学文学与新闻学院、符号学—传媒学研究所)

责任编辑 陈剑澜